



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas  
Tecnologías

**Ritmos del pacífico colombiano en un lenguaje  
musical del siglo XX.**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Cristian Mauricio López Orozco
Tipo de trabajo:	Investigación
Director/a:	Manuel Ariza Bueno
Fecha:	10/07/2022

## Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo realizar un modelo de análisis musical a la composición *Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie*, un poema sinfónico que está dividido en lo que el autor denomina actos, teniendo un total de cinco piezas que relatan las vivencias ocasionadas por el conflicto armado en el departamento del Chocó, Colombia. La obra toma ritmos populares de esta región, pero los vincula a un lenguaje musical del siglo XX, por lo que para el desarrollo de este trabajo, se vio en la necesidad de realizar un estudio de los diferentes recursos compositivos hallados en cada uno de los actos de la obra. Posteriormente, el modelo de análisis demostró la posibilidad de vincular diferentes recursos en un solo contexto si se tiene un hilo argumental lógico que relacione cada una de las piezas entre sí, pese a lograr sonoridades diferentes entre cada acto debido a los recursos compositivos que se utilizaron. Finalmente, se hace evidente que la música tradicional del departamento del Chocó puede verse influenciada por diferentes lenguajes musicales que permitan nuevas sonoridades a través de estos ritmos, expandiendo fronteras y alcanzando diferentes audiencias.

**Palabras clave:** *Música colombiana, ritmos del Chocó, lenguaje musical del siglo XX, poema sinfónico, análisis musical.*

## Abstract

The purpose of this work is to make a model of musical analysis of the composition *Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie*, a symphonic poem that is divided into what the author calls acts, having a total of five pieces that relate the experiences caused by the armed conflict in the department of Chocó, Colombia. The work takes popular rhythms of this region, but links them to a musical language of the twentieth century, so for the development of this work, it was necessary to carry out a study of the different compositional resources found in each of the acts of the musical work. Subsequently, the analysis model demonstrated the possibility of linking different resources in a single context if there is a logical storyline that relates each of the pieces to each other, despite achieving different sonorities between each act due to the compositional resources that were used. Finally, it is evident that the traditional music of the department of Chocó can be influenced by different musical languages that allow new sonorities through these rhythms, expanding frontiers and reaching different audiences.

**Keywords:** *Colombian music, Chocó rhythms, musical language of the 20th century, symphonic poem, musical analysis.*

## Índice de contenido

### Tabla de contenido

1. Introducción .....	10
1.1. Justificación.....	10
1.2. Objeto del trabajo y autovaloración de la obra propuesta .....	11
1.3. Objetivos del TFM .....	11
1.3.1. Objetivo general .....	11
1.3.2. objetivos específicos.....	11
2. Marco teórico.....	12
2.1. Desplazamiento forzado en Colombia en el departamento del Chocó: contextualización de la obra.....	12
2.1.1. Consecuencias culturales en la música tradicional del departamento del chocó causadas por el desplazamiento y el conflicto armado.....	12
2.2. Referentes para el desarrollo del lenguaje musical empleado en la obra. ....	12
2.2.1. Acordes clúster, germen de una idea musical.....	13
2.2.2. La herencia de Debussy: un lenguaje musical aún vigente .....	13
2.2.3. Música aleatoria: la armonía y orden de un sistema caótico. ....	15
2.2.4. Electroacústica para soporte fijo: música acusmática. ....	15
2.2.5. Morfología de los objetos sonoros.....	15
2.2.6. Tipología de los objetos sonoros.....	16
2.2.7. La música como valor añadido a un contexto audiovisual.....	17
3. Marco metodológico .....	18
3.1. <i>Acto 1, anhelos de una despedida</i> .....	18
3.1.1. Aspectos generales y semántica del texto .....	18
3.1.2. Instrumentación .....	20

3.1.3.	Recursos musicales compositivos .....	20
3.1.4.	Estructura del acto 1.....	25
3.2.	Acto 2, Desplazamiento .....	26
3.2.1.	Aspectos generales e intención del discurso musical .....	26
3.2.2.	Instrumentación e indicaciones .....	27
3.2.3.	Recursos musicales compositivos .....	27
3.2.4.	Estructura del acto 2.....	32
3.3.	Acto 3, Rehumanización de los nadie .....	33
3.3.1.	Aspectos generales.....	33
3.3.2.	Análisis tipo-morfológico de los recortes.....	33
3.3.3.	Procesamientos aplicados a los audios y aparición en la obra .....	35
3.3.4.	Funciones musivisuales .....	39
3.3.5.	Estructura del acto 3.....	40
3.4.	Acto 4, Relatos de una paz perturbada .....	40
3.4.1.	Aspectos generales.....	40
3.4.2.	Instrumentación e indicaciones .....	41
3.4.3.	Recursos musicales compositivos .....	42
3.4.4.	Uso de los recursos armónicos.....	43
3.4.5.	Aspectos rítmicos .....	46
3.4.6.	Aspectos melódicos .....	46
3.4.7.	Funciones musivisuales .....	47
3.4.8.	Estructura del acto 4.....	48
3.5.	Acto 5, Resiliencia y convicción .....	48
3.5.1.	Aspectos generales.....	48
3.5.2.	Procesamientos de los audios .....	49

3.5.3. Estructura del acto 5.....	49
4. Conclusiones.....	50
5. Limitaciones y prospectiva .....	51
Referencias bibliográficas.....	52
6. Anexos .....	54
6.1.1. URL carpetas de los audios y partituras de los actos de la obra. ....	54
6.1.2. URL audio original de la interpretación del alabao por Elena Ninestroza. ....	54

## Índice de figuras

<b>Figura 1:</b> Escalas pentáfonas de la primer categoría de Persichetti. ....	14
<b>Figura 2:</b> Modos surgidos a partir de la escala pentatónica diatónica .....	14
<b>Figura 3:</b> presentación del acorde clúster, cifra A.....	21
<b>Figura 4:</b> Inicio cifra B y entrada de la voz.....	21
<b>Figura 5:</b> acorde en el final de la obra .....	23
<b>Figura 6:</b> final de frase con sensación tonal .....	25
<b>Figura 7:</b> guía del piano y uso de escala pentáfona .....	25
<b>Figura 8:</b> Ostinato representativo del desplazamiento.....	26
<b>Figura 9:</b> Aparición y primer desplazamiento del ostinato .....	29
<b>Figura 10:</b> Desplazamiento del ostinato en la flauta.....	29
<b>Figura 11:</b> Reaparición del ostinato .....	30
<b>Figura 12:</b> Carácter rítmico en cuerdas .....	30
<b>Figura 13:</b> Comparación entre espectro del audio original y el del procesamiento 1.....	35
<b>Figura 14:</b> Espectro de los procesamientos .....	36
<b>Figura 15:</b> comparación entre espectro del audio original y el procesamiento .....	38
<b>Figura 17:</b> Relación imagen y eventos sonoros.....	39
<b>Figura 18:</b> Ejemplo sección aleatoria .....	42
<b>Figura 19:</b> Escalas pentáfonas empleadas en la obra .....	42
<b>Figura 20:</b> Armonía cifra F .....	44
<b>Figura 21:</b> Ejemplo de bordones y superposición de ritmos, compás 1 de la cifra F.....	46
<b>Figura 22:</b> Ejemplos de requintas, compás 3 de la cifra J, compás 12 de la cifra K. ....	46
<b>Figura 23:</b> puntos de sincronía de la sección A con la entrevista .....	47
<b>Figura 24:</b> comparación de archivos originales con los archivos procesados.....	49

## Índice de tablas

Tabla 1: generalidades del acto 1 .....	18
Tabla 2: Traducción del texto, yoruba a español .....	20
Tabla 3: Organología acto 1 .....	20
Tabla 4: Transposiciones del clúster original.....	22
Tabla 5: permutaciones del clúster y superposición de los acordes resultantes.....	22
Tabla 6: comparación de los ritmos de la marimba en el currulao y su implementación en la obra.....	24
Tabla 7: Estructura formal del acto 1 .....	26
Tabla 8: Generalidades del acto 2 .....	26
Tabla 9: Organología acto 2.....	27
Tabla 10: Comparación clúster del acto 2 y el clúster final del acto 1 .....	27
Tabla 11: Tratamiento y componentes armónicos del acto 1.....	28
Tabla 12: Comparación de los ritmos de la marimba en el currulao y su implementación.....	31
Tabla 13: Construcción melódica del acto 2.....	32
Tabla 14: Estructura formal del acto 2 .....	32
Tabla 15: Generalidades del acto 3 .....	33
Tabla 16: Análisis tipo-morfológico del audio 1 .....	33
Tabla 17: Análisis tipo-morfológico del audio 2 .....	34
Tabla 18: Análisis tipo-morfológico del audio 3 .....	34
Tabla 19: Análisis tipo-morfológico del audio 4 .....	34
Tabla 20: Análisis tipo-morfológico del audio 5 .....	35
Tabla 21: Análisis tipo-morfológico del audio 6 .....	35
Tabla 22: Procesamientos aplicados al audio 1.....	36
Tabla 23: Procesamientos aplicados al audio 2.....	37

Tabla 24: Procesamientos aplicados al audio 6.....	38
Tabla 25: Estructura formal del acto 3 .....	40
Tabla 26: Generalidades del acto 4 .....	40
Tabla 27: Organología del acto 4.....	41
Tabla 28: Verticalidad en la sección A .....	43
Tabla 29: Armonía secciones B y C .....	45
Tabla 30: Ejemplos del tratamiento melódico del acto 4 .....	47
Tabla 31: Estructura formal del acto 4 .....	48
Tabla 32: Generalidades del acto 5 .....	48
Tabla 33: Procesamiento de los audios en el acto 5 .....	49
Tabla 34: Estructura formal acto 5 .....	50
Tabla 35: Macroestructura de la obra .....	51

## 1. Introducción

### 1.1. JUSTIFICACIÓN

Los ritmos tradicionales colombianos han encontrado gran acogida dentro de un contexto comercial, comunicacional y económico, significando, según Hernández (2014), un proceso histórico-social de apropiación, influencia, ejecución y transformación entre culturas, sociedades e individuos, generando un desarrollo y transmutación de la música tradicional a través de la integración de diferentes recursos musicales. Lo anteriormente mencionado, se contextualiza en la región del pacífico colombiano con el surgimiento de grupos comerciales como Choquibtown, Herencia de Timbiquí, Hugo candelario, El brujo y su timba, entre muchos otros, quienes desde el folclore y tradición de esta zona geopolítica, han desarrollado una identidad musical propia e influyente, pese a ser uno de los departamentos colombianos más afectados por el conflicto armado interno del país.

Sin embargo, los lenguajes que se desarrollaron gracias a la exploración e investigación en la música académica europea de los siglos XX y XXI, pareciesen estar por fuera de este fenómeno musical que acoge a los ritmos autóctonos de la región del pacífico colombiano. Es importante resaltar el símil de la situación actual de Colombia con lo vivido a nivel cultural en España debido a su guerra civil, pues el país está pasando por un proceso dificultoso de post guerra después de más de 50 años de conflicto armado, en donde las expresiones artísticas, se han visto afectadas, atrasadas e inexploradas.

A raíz de esta situación, se refleja un factor de gran importancia para generar material académico de composiciones nuevas, que, desde un lenguaje musical poco explorado en los ritmos tradicionales colombianos, busquen crear nuevas posibilidades de expresión musical. Por ello, el autor de este trabajo elige una obra de su autoría; la cual integra algunos ritmos del pacífico colombiano. Con ella se elaborará un análisis musical integral, abarcando aspectos que cubren el contexto sociopolítico, como componentes propiamente musicales. Dicha composición se trata de un poema sinfónico titulado *Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie*, la cual busca reflejar una situación social vivida durante el pico de los desplazamientos forzados ocurridos en el departamento del Chocó a causa del conflicto armado. Se estructura en lo que el compositor denomina *actos*, con un total de cinco, describiendo a través del sonido la vivencia de este fenómeno sociopolítico.

## 1.2.OBJETO DEL TRABAJO Y AUTOVALORACIÓN DE LA OBRA PROPUESTA

A lo largo de la trayectoria académica y profesional del autor de este trabajo, se han encontrado diferentes momentos en su estilo, evidenciando gran influencia de la música para medios audiovisuales. Sin embargo, a consecuencia de la ausencia de una guía académica que guiase el proceso a nuevos medios y recursos para el desarrollo de un lenguaje musical nutrido y enfocado, inevitablemente se entra en un periodo de estancamiento artístico. Por lo que, el desarrollo de la obra en cuestión, significó un cambio importante en el ejercicio creativo del compositor, incorporando diferentes elementos adquiridos durante el proceso académico asumido al iniciar los estudios en la UNIR, pues se encontró gusto e interés por explorar sonoridades nuevas, inspirado por el contenido del pánsum del programa del máster en composición musical con nuevas tecnologías, adaptando este nuevo lenguaje al gusto estético personal del compositor.

De igual forma, el compositor es consciente y sensible frente al proceso de sanación que significa vivenciar un post conflicto con unos acuerdos de paz que no están siendo respetados e implementados, por lo que encontrar en este lenguaje un medio para expresar y visibilizar a nuevas fronteras dicha situación, representa una oportunidad invaluable no solo desde la voz de un individuo, si no, también para visibilizar la historia que representa a toda una comunidad.

## 1.3.OBJETIVOS DEL TFM

### 1.3.1. Objetivo general

Diseñar una propuesta de análisis musical al poema sinfónico *Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie*, como una herramienta de difusión en la integración de ritmos colombianos con un lenguaje musical del siglo XX.

### 1.3.2. objetivos específicos

- Establecer la estructura formal de la obra, los acontecimientos y organología de cada acto.
- Identificar el contexto y el lenguaje musical utilizado por el autor para la elaboración de la obra.
- Desarrollar un cuadro representativo e ilustrativo de la estructura formal de la obra.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. Desplazamiento forzado en Colombia en el departamento del Chocó: contextualización de la obra.

Desde la firma de los acuerdos de paz con las FARC, incluso desde el proceso de desmovilización del grupo paramilitar AUC, el departamento del Chocó se ha visto inmerso en una situación precaria en cuanto a derechos humanos se trata, afectando directamente la calidad de vida de sus habitantes, junto a sus costumbres, cultura, música y tradiciones, pues “la presencia del conflicto armado en el contexto rural del departamento del Chocó, ha sido una amenaza latente para la sostenibilidad de estas prácticas musicales y rituales” (Pinilla, 2017, p. 2).

#### 2.1.1. Consecuencias culturales en la música tradicional del departamento del chocó causadas por el desplazamiento y el conflicto armado.

Los daños ocasionados por un conflicto como el que sucede en Colombia, realmente no se visibilizan hasta que se centra su atención en las comunidades que abandonan sus territorios en búsqueda de salvar sus vidas, pues como expresa Pinilla (2017) se presenta una laborosa tarea en identificar e investigar los impactos reales que ha ocasionado la guerra dentro de la cultura de esta región, pues en la mayoría de los casos han conllevado a la pérdida de los saberes y conocimientos de estas manifestaciones culturales, debilitando a gran escala, la expresión e identidad ancestral de las etnias de esta región del pacífico colombiano.

### 2.2. REFERENTES PARA EL DESARROLLO DEL LENGUAJE MUSICAL EMPLEADO EN LA OBRA.

El surgimiento de una estética o corriente compositiva es producto del estudio de la herencia de compositores influyentes del pasado, por lo que este legado se ve plasmado en obras, tratados y demás material intelectual que se encuentra a disposición de las siguientes generaciones. Por ello, se hace una contextualización de los elementos compositivos encontrados en la obra, para la realización de su posterior análisis

### 2.2.1. Acordes clúster, germen de una idea musical

En primera instancia el *racimo* de notas se selecciona desde un criterio personal (De la Cruz, 2018). Es a partir de este acorde inicial y las relaciones interválicas de los sonidos, donde se origina todo el material armónico y escalístico disponible para la utilización en el ejercicio creativo.

#### 2.2.1.1. Uso armónico del clúster

De la Cruz (2018), plantea tanto el uso de la interválica ascendente del acorde generador, como de sus inversiones. Denomina estructuras cerradas a una agrupación de sonidos que se origina a partir de una nota y superpone otras usando la interválica e inversiones obtenidas del acorde inicial, es decir, si el acorde inicial está compuesto por los intervalos ascendentes de 2m, 3M, 4A, 4J, 4A y 4D, tendrá como inversiones a estos intervalos 7M, 6m, 4A, 5J, 4A y 5A; se podría construir la siguiente estructura cerrada a partir de la nota C (Do).

El segundo concepto, denominado estructuras abiertas, también se basa en la interválica ascendente e inversiones obtenidas del acorde inicial. En este caso, De la Cruz (2018), plantea relacionar cada nota con la siguiente para generar el nuevo grupo.

#### 2.2.1.2. Uso melódico del clúster

En cuanto a la estructuración horizontal respecta, De la Cruz (2018), plantea que el material escalístico y contrapuntístico se origina a partir de la sucesión interválica de cada grupo de notas obtenidas con la realización del tratamiento vertical.

### 2.2.2. La herencia de Debussy: un lenguaje musical aún vigente

#### 2.2.2.1. Paralelismo de acordes o mixturas

Según De la Motte (1989), como se citó en Ramírez (2010), para Debussy "los acordes pueden sucederse uno a otro con absoluta libertad del compositor", esto significa que los paralelismos entre acordes mayores y menores no tienen ninguna prohibición en la forma en que son conducidas sus voces entre un acorde y el siguiente, pues prevalece la sonoridad por encima de una norma establecida.

#### 2.2.2.2. Relación de mediante cromática

La sonoridad creada a partir de la obra de Debussy, no se trata de un contexto bitonal y mucho menos atonal, realmente, su característica principal podría basarse en la descripción que

Ritmos del pacífico colombiano en un lenguaje musical del siglo XX, análisis musical del poema sinfónico: “Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie”.

Ramírez (2010) hace de él, en donde se presenta una tonalidad perfectamente mimetizada. Como recurso para ello, se hace uso de la relación de mediante cromática.

### 2.2.2.3. Quintas abiertas para la formación de acordes

Debussy busca reconciliar la sonoridad antigua, en algo que Ramírez (2010) denomina como una “remembranza del organum paralelo”, a través de la formación de acordes compuestos por quintas justas.

### 2.2.2.4. Material escalístico: pentafonismo y modos

Persichetti (1961, p. 25) categoriza las escalas pentáfonas en dos grupos básicos, encontrando en el primero, una serie de escalas cuyo origen está relacionado con una herencia japonesa.

**Figura 1:** Escalas pentáfonas de la primer categoría de Persichetti.



Fuente: Persichetti (1961)

A partir de la escala pentátona diatónica se estructuran 5 modos de cada uno de sus grados.

**Figura 2:** Modos surgidos a partir de la escala pentatónica diatónica



Fuente: Persichetti (1961)

Los 7 modos surgidos a partir de la escala mayor natural también representan un eje principal en la construcción de la sonoridad melódica del compositor francés. Persichetti (1961), asegura que el uso de estos modos se debe a la estructuración y orden de sus semitonos, el cual, brinda un color particular a cada modelo debido a la sucesión de notas y su gravitación.

### 2.2.3. Música aleatoria: la armonía y orden de un sistema caótico.

El caos, conduce a un modelo determinista que, según Rivera (2018), se trata de un fenómeno que va evolucionando en el tiempo de acuerdo con las condiciones iniciales, en donde la más leve variación del estado inicial, afecta el comportamiento y evolución del fenómeno, obteniendo como resultado lo que se denomina un sistema dinámico caótico. Esto significa que a partir de un mismo evento, pueden obtenerse infinidad de resultados distintos, variando las condiciones de partida.

Tanto la aleatoriedad como los sistemas dinámicos caóticos, han sido fuente de inspiración para la estructuración musical de diferentes compositores que abandonan la idea de una forma fija para explorar una concepción abierta, variable y movable respecto al desarrollo de una idea musical (Nieto, 2008, p. 192).

### 2.2.4. Electroacústica para soporte fijo: música acusmática.

Los soportes fijos permitieron una materialización del sonido al ser impresos en un producto tangible como lo es una grabación, lo cual condujo una transición de la percepción limitada del sonido hacia la posibilidad, según Schaeffer (1988), de ser un medio manipulable, multiplicable y variado en sus dimensiones.

Este cambio de paradigma permitió el estudio del sonido desde el estado puro de las cualidades del sonido, tratándolo como la materia prima de la composición. Para ello, Schaeffer (1988) desarrolla un estudio en donde categoriza al sonido según sus cualidades tipológicas y morfológicas.

### 2.2.5. Morfología de los objetos sonoros

La morfología, según Schaeffer (1988) es la acción de describir a un sonido teniendo en cuenta la pareja materia-forma, en donde la materia es la percepción de la duración del sonido establecida en tesitura y en los rasgos generales de la contextura sonora, es decir, se analiza el momento en que se origina el sonido. Por otro lado, la forma se centra en analizar cómo ese sonido evoluciona a través del tiempo. En síntesis, la morfología se encarga de estudiar los aspectos generales del sonido en su contextura interna (Eiriz, 2012, p. 48).

#### 2.2.5.1. Criterios descriptivos de la materia fija

Según Schaeffer (1988, p. 224) los criterios que enmarcan a la materia fija deben diversificarse respecto a las concepciones tradicionales que la categorizaban como sonidos de altura determinada y de altura no determinada. Por ello se introduce el término de masa para referirse a los sonidos cuya emisión pueden enmarcarse en un registro específico sin importar si se trata de un sonido de altura determinada o no, es decir, la masa es una generalización de la ubicación de un sonido en una altura y registro independiente del tipo de materia fija que se trate (Eiriz, 2012, p. 49). De igual modo, los conceptos de altura determinada e indeterminada, se reemplazan por sonidos tónicos y complejos respectivamente (Eiriz, 2012, p. 49).

#### 2.2.5.2. Criterios descriptivos de la materia variable

Para los casos en donde la materia es variable, Schaeffer (1988, p. 225) los clasifica bajo el término de sonidos en evolución, refiriéndose así por su complejidad y variabilidad a aquellos producidos por el lenguaje hablado humano, los sonidos producidos por los animales, instrumentales modulantes o los ruidos de la naturaleza. Se evalúan según su perfil melódico que puede ser continuo o discontinuo y las variaciones que afectan la masa.

#### 2.2.5.3. Criterios descriptivos de la forma de una materia fija

Para definir la masa bajo este criterio es importante comprender, según Schaeffer (1988, p. 225), que "todos los sonidos resultan de cierto proceso energético", y en el mantenimiento de este punto inicial, es el lugar en donde se origina la forma en que el sonido se manifiesta en su duración. Por ello, se categoriza la forma de la materia fija bajo tres parámetros, en donde si el mantenimiento es fugaz, será un impulso; si es de mantenimiento prolongado, será de forma mantenida; y, si se extiende por una repetición de impulsiones, será un mantenimiento iterativo (Schaeffer, 1988).

#### 2.2.6. Tipología de los objetos sonoros

Schaeffer (1988) habla sobre la importancia de fijarse en el sentido musical del sonido, pues bajo el criterio del oyente consciente como lo es un músico, el sonido no solo es un fenómeno físico que está ocurriendo a través de un medio de dispersión, si no, que está cobrando significación a medida que se transforma en energía mecánica en los oídos del oyente.

En este sentido, se presentan dos factores importantes nacientes de la escucha musical del objeto sonoro. Este primer componente es la variación, correspondientes a un criterio de

factura. Eiriz (2012, p. 44), señala que la factura es la "percepción cualitativa del mantenimiento", es decir, la factura se encarga de determinar el criterio musical implícito en el mantenimiento. La factura solo se tendrá en cuenta siempre y cuando el objeto sonoro no sea muy imprevisible y no tenga un grado de duración muy prolongado (Eiriz, 2012, p. 45).

El segundo componente para el análisis tipológico proviene de la percepción de altura, representado en un criterio de masa. Se categoriza en tónica, compleja o variada.

#### 2.2.7. La música como valor añadido a un contexto audiovisual.

Chion (1993, p. 7), señala que todo sonido que enriquece los aspectos emotivos e informativos que entrega una imagen, significan para esta, un valor añadido, y a su vez, la imagen transforma la manera en que es percibido un sonido. De este modo se ve un efecto de reciprocidad en el valor añadido que se produce entre la música y la imagen, pues si bien la música hace ver distinta a la imagen a como se percibiría sin su inclusión, la imagen también hace escucharse al sonido con un valor cualitativo distinto.

##### 2.2.7.1. Recursos para la vinculación de la música a un contexto audiovisual: Síncresis

Un recurso que se ha desarrollado para la efectividad de la vinculación del mundo sonoro-musical con lo audiovisual, se produce en torno a un efecto de síncresis, al cual Chion (1993, p. 61) lo define como la "soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual", en donde tanto lo que se ve como lo que se oye, se acrecientan mutuamente en momentos importantes como acciones, movimientos, golpes o cambios de planos.

Nieto (1996) denomina sincronía dura a un evento visual que está siendo resaltado fuertemente por un acontecimiento musical, el cual puede coincidir exactamente con el fotograma del suceso o anticipar unos fotogramas el sonido respecto a la imagen. Por otra parte, la sincronía blanda corresponde a una inclusión de la música con un sonido de ataque lento, sin remarcar la acción física de la imagen en movimiento.

##### 2.2.7.2. Recursos para la vinculación de la música a un contexto audiovisual: Funciones internas.

La música presenta una carga connotativa emocional que puede verse influenciada y resignificada al ser vinculada a una secuencia audiovisual, lo cual también sucede en el sentido

contrario, por ello, se clasifica la manera en que la influencia musical afecta a la imagen a través de criterios de funciones. En lo que a las funciones internas respecta, estas corresponderían a aquellos aspectos psicológicos o emocionales que afectan directamente a un personaje, bien sea su caracterización o la situación que lo envuelve, siendo enfatizados a través de un acontecimiento musical (Román, 2017). A partir de ello, se señala que la mejor forma de incluir una función interna en una secuencia audiovisual, es a través de una sincronización blanda.

### 3. MARCO METODOLÓGICO

La obra en cuestión es la totalidad de una serie de composiciones individuales denominadas actos (alusivo a los movimientos de una suite), que entrelazan un hilo argumental estructurado bajo un mismo contexto, utilizando los distintos recursos compositivos desarrollados en el apartado anterior. Por ello, se plantea un análisis individual de cada *acto*, con la finalidad de elaborar un esquema formal de la macroestructura de la composición.

#### 3.1. ACTO 1, ANHELOS DE UNA DESPEDIDA

##### 3.1.1. Aspectos generales y semántica del texto

**Tabla 1: generalidades del acto 1**

Duración	00:03:40
Tipo de instrumentación	Voz con texto, acompañamiento instrumental
Estructura	Binaria: ABA
Notación	Tradicional

La principal inspiración del *acto 1* se encuentra en la composición *Canción para Clara* (De la Cruz, 2014). evidenciando una influencia importante en el uso del clúster como germen de la composición.

La composición se origina a partir de una actividad de proyectos de composición instrumental, este fue el condicionador externo. Se crea un texto propio, contextualizándolo a la problemática social que se ha planteado con anterioridad en este trabajo.

“tengo que partir mi niño, tengo que irme,  
me tengo que marchar, muy lejos a otro lugar.

Ay!, no podré verte crecer cada día,

Ni enseñarte a vivir,

Sé bueno mi niño, sé bueno y gentil,

Que tus antepasados,

Se sientan orgullosos de ti

Oye tengo que partir mi niño

Pronto deja de llorar, alagbara Yoruba O.

Yoruba nimi, jah eh!

Yoruba nimi, gbo te mi

Erú nimi, jah eh!

Yoruba nimi, gbo te mi...

Cuídate mi niño, cuídate muy bien del paramilitar.”

Fuente: Texto de la línea melódica del acto 1: Anhelos de una despedida.

Se puede evidenciar una carga semántica que refleja un posible acontecimiento producido por la guerra interna de Colombia. El texto enmarca las últimas palabras que dice una madre a su hijo, momentos antes de ella morir a causa del aparente impacto de un proyectil durante un escape por la incursión de grupos armados en el territorio.

Se hace presente una influencia de los cantos litúrgicos del departamento del Chocó denominados *Alabaos*, que, expresado en palabras de Pinilla (2017) “son cantos inscritos en los rituales mortuorios propios del pueblo afro de las comunidades del Pacífico colombiano, los cuales se realizan para acompañar la muerte de una persona adulta de la comunidad” (p. 3).

Se presenta el uso del dialecto Yoruba sustentado en la conexión que presentan las comunidades afro de esta región con la ancestralidad de sus antepasados. Particularmente, Maya (2005), citada en Pinilla (2017), revela que durante los años de la incursión española dentro de la Nueva Granada, los africanos que llegaron esclavizados provenían en su mayoría

de la África occidental, de donde uno de los dialectos introducidos en este choque cultural, es, precisamente, el Yoruba.

**Tabla 2: Traducción del texto, yoruba a español**

Yoruba	Español
alagbara Yoruba O.	Eres un yoruba fuerte.
Yoruba nimi, jah eh!	Soy Yoruba, jah eh!
Yoruba nimi, gbo te mi	Soy Yoruba, escúchame
Erú nimi, jah eh!	Fui una esclava, jah eh!
Yoruba nimi, gbo te mi	Soy Yoruba, escúchame

### 3.1.2. Instrumentación

**Tabla 3: Organología acto 1**

Voz femenina, tesitura mezzosoprano
Piano

Principalmente se emplea una textura de melodía y acompañamiento, con intervenciones del piano que permiten descanso a la voz y guías melódicas por la falta de centricidad tonal.

### 3.1.3. Recursos musicales compositivos

Los recursos armónicos y melódicos empleados en la composición se estructuran a partir de un acorde clúster como fuente de origen, con las notas C-F#-G-A-D, el cual se selecciona a partir de una sonoridad del modo dórico de A (A-B-C-D-E-F#-G).

La obra inicia con el piano generando una condensación progresiva del acorde base a modo de introducción.

**Figura 3:** presentación del acorde clúster, cifra A.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 8/8. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The dynamics are marked as *pp*. A red box highlights the first four notes of the bass line, with the annotation "Inicio con los extremos del acorde base" below it. A blue box highlights the next four notes, with the annotation "Acumulación de notas del clúster" above it. A green box highlights the first two staves.

Fuente: partitura de acto 1: Anhelos de una despedida Compases 1-13 (2022).

En el inicio de la cifra B, se puede evidenciar el acorde base construido completamente, además, se presenta la entrada de la voz con un carácter expresivo en *Sprechstimme*, buscando una expresividad teatral en la interpretación del texto.

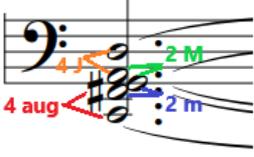
**Figura 4:** Inicio cifra B y entrada de la voz

The image shows a musical score for voice and piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal staff (Mzz), a piano staff (Pno.), and a grand staff. The time signature is 7/8. The tempo is marked as  $\text{♩} = 70$ . The dynamics are marked as *mf* and *f*. A green box highlights the tempo change, with the annotation "Cambio de tempo" next to it. A blue box highlights the vocal line, with the annotation "Sprechstimme muy expresivo, casi un lamento" above it. A blue box highlights the vocal line with the annotation "Indicaciones para la interpretación del texto". An orange box highlights the piano accompaniment with the annotation "Uso de notas de los modos que inspiraron al clúster". A purple box highlights the piano accompaniment with the annotation "Aparición del acorde clúster". The vocal line has the lyrics "ten go que par tir mi" under it.

Fuente: partitura de acto 1: Anhelos de una despedida Compases 14-16 (2022).

### 3.1.3.1. Uso armónico del clúster

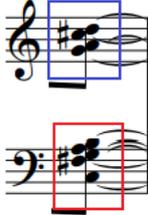
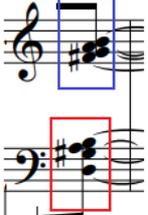
**Tabla 4: Transposiciones del clúster original**

<p>Acorde original con nota raíz en C.                  Compás 14.</p>	
<p>Primer transposición con nota raíz en D.                  Compás 19.</p>	
<p>Segunda transposición con nota raíz en G.                  La nota superior aparece a distancia de segunda de la nota raíz. Compás 93.</p>	

Fuente: partitura de acto 1: *Anhelos de una despedida* Compases 14,19 y 93 (2022).

Se presenta el uso de permutaciones de cada una de estas inversiones surgidas a partir del acorde inicial, evidenciando incluso, la superposición entre los acordes resultantes.

**Tabla 5: permutaciones del clúster y superposición de los acordes resultantes**

<p>Permutación de la segunda transposición y superposición sobre el acorde original.                  Compas 88.</p>	<p>Segunda transposición permutada</p>  <p>Acorde original en fundamental</p>
<p>Permutación del acorde original y superposición sobre la primer transposición.</p>	<p>Permutación y reducción del acorde original</p>  <p>primera transposición en fundamental</p>

Fuente: partitura de acto 1: *Anhelos de una despedida* Compases 83, 84, 88 y 98 (2022).

La obra finaliza con el piano en una disminución progresiva de la dinámica, utilizando en el registro grave la primera transposición, y, sobre este, en el registro medio, se ve un uso permutado del mismo acorde con una nota característica del acorde original dentro de la estructura de su disposición.

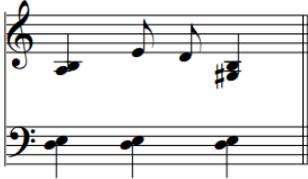
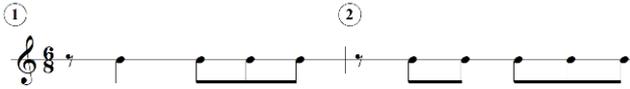
**Figura 5:** acorde en el final de la obra

Fuente: partitura de acto 1: Anhelos de una despedida Compases 129-136 (2022).

### 3.1.3.2. Aspectos rítmicos

La obra toma como fuente de inspiración la métrica y rítmica de la música autóctona del departamento del Chocó. Se hace uso de las bases rítmicas del *Currulao*, extrayendo componentes rítmicos fundamentales de la marimba de chonta, siendo un instrumento de placas de construcción artesanal, que en palabras de Mayorga (2018) “Está dividida en dos secciones: la parte más angosta y aguda conocida como requinta, tiple, revuelta y/o primera y la parte más ancha, de registro grave bordón”, diferenciando las dos funciones que cumple el instrumento de acuerdo a su sección, en donde el bordón presenta un carácter de ostinato sosteniendo la armonía y la requinta cumple una función melódico-armónica.

**Tabla 6: comparación de los ritmos de la marimba en el currulao y su implementación en la obra.**

Rítmica tradicional del bordón	Uso en la obra
	<p>Compases 18-19</p> 
	<p>Compases 26-27</p> 
	<p>Compás 124</p> 
Rítmicas tradicionales de la requinta	Uso en la obra
	<p>Compases 71-72</p> 

Fuente: Elaboración propia con base a Mayorga (2018). Partitura acto 1: *Anhelos de una despedida* Compases 18, 19, 24, 27, 124 (2022).

### 3.1.3.3. Aspectos melódicos

La construcción horizontal, como se ha mencionado con anterioridad, se basa en la resultante del tratamiento realizado al acorde original, incluyendo notas de los modos dórico y lidio, como sucede en la cifra B, en donde la melodía de la mezzo completa horizontalmente las notas del modo dórico que el acorde original no contiene.

La voz genera cierta centricidad hacia algunas notas a través de los finales de frase con un movimiento de medio tono ascendente, sin embargo esta sensación de tonalidad se depura por el tratamiento armónico.

**Figura 6:** final de frase con sensación tonal

Gravitación hacia el A por movimiento de medio tono

Mzz  
 le jos a, o tro lu gar

Pno.

Fuente: partitura de acto 1: Anhelos de una despedida Compases 25-26 (2022).

Se hace presente el uso del quinto modo de la escala pentátona diatónica. Debido a la ausencia de un centro tonal, antes del inicio de cada frase de la mezzo, el piano presenta el inicio de la melodía como una referencia auditiva para la voz.

**Figura 7:** guía del piano y uso de escala pentátona

oh

Pno.  
 Guía melódica del piano

Mzz  
 Yo ru ba ni mi ah eh  
 Quinto modo de la escala pentátona

Fuente: partitura de acto 1: Anhelos de una despedida Compases 77-85 (2022).

### 3.1.4. Estructura del acto 1

Su estructura se basa en una forma binaria, teniendo una introducción desde el compás 1 hasta el 13 que da paso a una sección A. Seguido, se presenta una sección B contrastante con un tempo a 95bpm. Se hace una remembranza de la sección A volviendo al tempo original y usando la misma textura musical. Finalmente, se presenta una coda que recapitula material de la sección B nuevamente a 95 bpm.

**Tabla 7: Estructura formal del acto 1**

Sección A			Sección B		Sección A'	
Intro. 70 bpm C. 1-13	Sprech. C. 14-58	Canto C. 60-70	Cambio de tempo 95 bpm C. 71-80	Canto en Yoruba C. 81-106	Cambio de tempo 70 bpm C. 107-124	Coda 95bpm C. 125-136

### 3.2. ACTO 2, DESPLAZAMIENTO

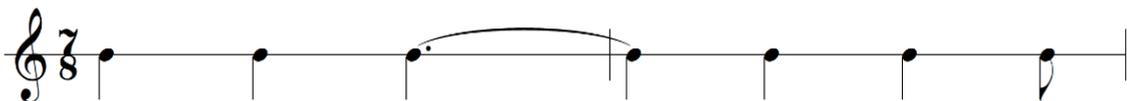
#### 3.2.1. Aspectos generales e intención del discurso musical

**Tabla 8: Generalidades del acto 2**

Duración	00:04:05
Tipo de instrumentación	Sexteto instrumental
Estructura	Binaria: ABA
Notación	Tradicional

Retoma ideas musicales del acto anterior bajo una métrica de 7/8. Se contextualiza en el desplazamiento forzado de una comunidad fuera de su territorio. Para reflejar esta idea desde la música, el compositor emplea un ostinato rítmico que se presentará en cada instrumento, desplazando su entrada en el compás en cada aparición. La composición de este motivo se genera a partir de la adaptación del bordón de la marimba a un compás de 7/8.

**Figura 8: Ostinato representativo del desplazamiento**



Fuente: Elaboración propia con base a la partitura del acto 2: Desplazamiento (2022).

Presenta una influencia de la obra *Music for pieces of Wood* de Steve Reich haciendo uso de la expresión minimalista. Además, se presenta la influencia de Debussy con la mixtura entre acordes y el uso de mediante cromáticas y Zulema de la cruz con su tratamiento vertical y horizontal de un acorde base como fuente originadora de la composición. Además, nuevamente se origina a partir de una actividad de proyectos de composición instrumental, siendo este el principal condicionador para la obra.

### 3.2.2. Instrumentación e indicaciones

Sexteto instrumental.

**Tabla 9: Organología acto 2**

Flauta travesa
Clarinete en Bb
Corno en F
Violín
Cello
Piano

### 3.2.3. Recursos musicales compositivos

El acto se basa en el último clúster empleado en el final del acto 1, diferenciando algunas relaciones interválicas para generar un material nuevo de trabajo vertical y horizontal. Dichas notas son D-G-A#-B-E.

**Tabla 10: Comparación clúster del acto 2 y el clúster final del acto 1**

Clúster originador del acto 2	Clúster final del acto 1

Fuente: Elaboración propia con base a la partitura de acto 2, *Desplazamiento* (2022).

3.2.3.1. Uso de los recursos armónicos

Uso de clúster, quintas abiertas y mixturas de mediantes cromáticas.

**Tabla 11: Tratamiento y componentes armónicos del acto 1**

Clúster	Clúster origen, compás 1.
	Primer transposición, compás 43.
	Segunda transposición permutada, compás 55.
Quintas abiertas	Acumulación de quintas superpuestas a distancia de segunda, compases 56-59.
Mediantes cromáticas	Se desplaza a distancia de tercera menor ascendente cada una de sus notas para formar los siguientes acordes, compás 68.

## 3.2.3.2. Aspectos rítmicos

El principal aspecto rítmico de la obra se encuentra inmerso en el ostinato que el compositor plantea para la transmisión del contexto, expuesto con anterioridad en la *figura 19*.

Este ostinato hace su primer aparición en el compás 5 en el corno francés, posteriormente en el compás 8, aparece en el clarinete, sin embargo, el clarinete entra cuando el corno va en la segunda parte del ostinato, generando desplazamiento rítmico.

**Figura 9:** Aparición y primer desplazamiento del ostinato

*Fuente: Partitura de fuimos un pueblo, hoy somos los nadie, acto 2 Desplazamiento, compases 5-10 (2022).*

En el compás 15 la flauta entra interpretando el ostinato en fase con el corno francés, cambiando el desplazamiento del ostinato en el compás 20, empezándolo en la última corchea mientras que el clarinete continúa como había empezado y el corno cambia a un carácter más melódico.

**Figura 10:** Desplazamiento del ostinato en la flauta

*Fuente: Partitura de fuimos un pueblo, hoy somos los nadie, acto 2 Desplazamiento, compases 20-25 (2022).*

En el compás 36 deja de aparecer el ostinato en todos los instrumentos, presentándose nuevamente en el compás 43 con el clarinete, la flauta en el compás 44 y el corno en F en el

mismo compás en la segunda negra. A través de este tratamiento del ostinato se genera una especie de *stretto* entre los instrumentos de viento.

**Figura 11:** Reparición del ostinato

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Clarinete en Bb (Clarinet in Bb), and Corno en F (Horn in F). The score is in 7/8 time and marked *mp*. A purple box highlights the ostinato patterns for each instrument, with the text "Ostinato desplazado en cada entrada" (Ostinato displaced in each entry) above it. The Flute part starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. The Clarinet part starts with a quarter note followed by eighth notes. The Horn part starts with a quarter note followed by eighth notes. The patterns are staggered, creating a *stretto* effect.

Fuente: Partitura de fuimos un pueblo, hoy somos los nadie, acto 2 Desplazamiento, compases 43-46 (2022).

Las cuerdas dinamizan con un carácter rítmico inspirado en el primitivismo de Stravinsky y la composición *La colina del sol* de Zulema de la Cruz. Hace su aparición en el compás 26.

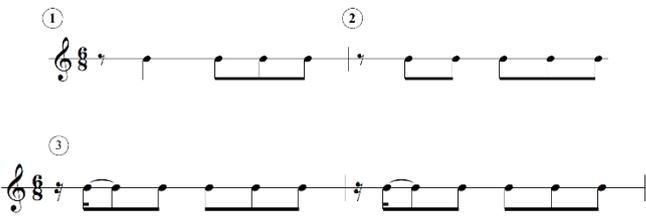
**Figura 12:** Carácter rítmico en cuerdas

The image shows a musical score for Violín (Violin) and Cello. The score is in 7/8 time and marked *mp*. The Violín part starts with a dotted quarter note followed by eighth notes. The Cello part starts with a quarter note followed by eighth notes. The patterns are staggered, creating a *stretto* effect.

Fuente: Partitura de fuimos un pueblo, hoy somos los nadie, acto 2 Desplazamiento, compás 26 (2022).

En cuanto a la utilización de los patrones rítmicos de la marimba de chonta, se evidencian el uso de las bases de los bordones y requintas, adaptados a la métrica de 7/8.

**Tabla 12: Comparación de los ritmos de la marimba en el currulao y su implementación**

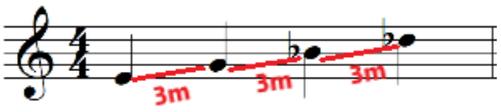
Rítmica tradicional del bordón	Uso en la obra
	<p>Compás 1</p> <p>Corchea agregada</p> <p><i>mp</i></p> 
	<p>Compases 57-58</p> <p>Corcheas agregadas</p> <p>Cello</p> 
Rítmicas tradicionales de la requinta	Uso en la obra
	<p>Compás 56</p> <p>Corchea agregada</p> <p>Violín</p> <p>ritmo invertido</p> 
	<p>Compases 63-64</p> <p>Corcheas agregadas</p> <p>Carinete en Bb</p> <p>Mezcla de variantes de requinta adaptado a 7/8</p> 
	<p>Compases 114-115</p> <p>Cello</p> <p>pizz.</p> <p>ritmo tradicional a 6/8 con ligeras variaciones</p> 

Fuente: Elaboración propia con base a Mayorga (2018). Partitura de acto 2: *Desplazamiento* Compases 1, 56-58, 63, 64, 114-115 (2022).

### 3.2.3.3. Aspectos melódicos

Se emplean las notas de los clústers, modo frigio y modelos simétricos.

**Tabla 13: Construcción melódica del acto 2**

Material para la construcción melódica	Uso en la obra
<p>Clúster origen, compás 1.</p> 	<p>Ejemplo melodía construida a partir del clúster, compases 21-24</p> 
<p>Modo frigio a partir de D</p> 	<p>Ejemplo melodía construida a partir de un modo frigio, compases 119-123</p> 
<p>Intervalos simétricos</p> 	<p>Ejemplo de un arpeggio construido a partir de intervalos simétricos de terceras, compás 123.</p> 

*Fuente: Partitura de acto 2: Desplazamiento, compases 21-24, 119-120 (2022).*

### 3.2.4. Estructura del acto 2

Estructura binaria, con una sección A que se construye con el ostinato y está en 7/8, pasando en el compás 89 a una sección B que se torna más melódica, cambiando su métrica a 6/8 y bajando el tempo. Finalmente, en el compás 135 retorna a una remembranza de la sección A.

**Tabla 14: Estructura formal del acto 2**

Sección A		Sección B	Sección A'
Presentación y tratamiento del ostinato. C. 1-65	Desaparición del ostinato y aparición de la variación 2 del carácter rítmico de las cuerdas C. 66-88	Cambio de tempo y métrica, carácter melódico, acumulación de textura progresiva y mayor uso de los bordones y requintas extraídos de la marimba de chonta. C. 89-136	Recapitulación del final de la sección A anteriormente ocurrida. C. 137-144

### 3.3. ACTO 3, REHUMANIZACIÓN DE LOS NADIE

#### 3.3.1. Aspectos generales

**Tabla 15: Generalidades del acto 3**

Duración	00:03:37
Instrumentación	Electroacústica para soporte fijo (acusmática)
Estructura	Binaria: ABA
Notación	Sin notación

Obra multimedia compuesta a partir de la manipulación de fragmentos extraídos de un Alabao tradicional del chocó interpretado por Elena Ninestroza. Se usan audios extraídos de ejemplos de interpretación base para ritmos de marimba de chonta y bombo.

Influencia principal *El canto de los adolescentes* de Stockhausen. Condicionador externo proyectos de composición electroacústica.

#### 3.3.2. Análisis tipo-morfológico de los recortes

Se hace un análisis de las cualidades de los recortes hechos para la elaboración de la obra, con base a los parámetros establecidos con la tipo-morfolología de Schaeffer.

**Tabla 16: Análisis tipo-morfológico del audio 1**

Audio 1: Lamentos	
Tipología	Mantenimiento continuo, tipo de factura mantenida y de resonancias formadas, el criterio de masa es tónica, y su criterio de duración es medio
Morfología	Criterio de masa tónico, criterio de mantenimiento es un grano de tipo compacto, variación de la masa de carácter discontinuo.

**Tabla 17: Análisis tipo-morfológico del audio 2**

Audio 2: Voz principal	
Tipología	Mantenimiento continuo, tipo de factura mantenida y resonancias formadas, el criterio de masa es tónica, y su criterio de duración es medio.
Morfología	Criterio de masa grupo tónico, criterio de mantenimiento es un grano de tipo compacto, variación de la masa de carácter discontinuo.

**Tabla 18: Análisis tipo-morfológico del audio 3**

Audio 3: Quejidos de pena	
Tipología	Mantenimiento continuo, tipo de factura mantenida y resonancias formadas, el criterio de masa es tónica, y su criterio de duración es medio.
Morfología	Criterio de masa grupo tónico, criterio de mantenimiento es un grano de tipo compacto, variación de la masa de carácter discontinuo.

**Tabla 19: Análisis tipo-morfológico del audio 4**

Audio 4: Canto prolongado	
Tipología	Mantenimiento continuo, tipo de factura mantenida y resonancias formadas, el criterio de masa es tónica.
Morfología	Criterio de masa grupo tónico, criterio de mantenimiento es un grano de tipo compacto, variación de la masa de carácter discontinuo.

**Tabla 20: Análisis tipo-morfológico del audio 5**

Audio 5: bombo base del bunde	
Tipología	Mantenimiento nulo, tipo de factura por impulsiones, criterio de masa es compleja.
Morfología	Criterio de masa grupo nodal, criterio de mantenimiento es de grano discontinuo.

**Tabla 21: Análisis tipo-morfológico del audio 6**

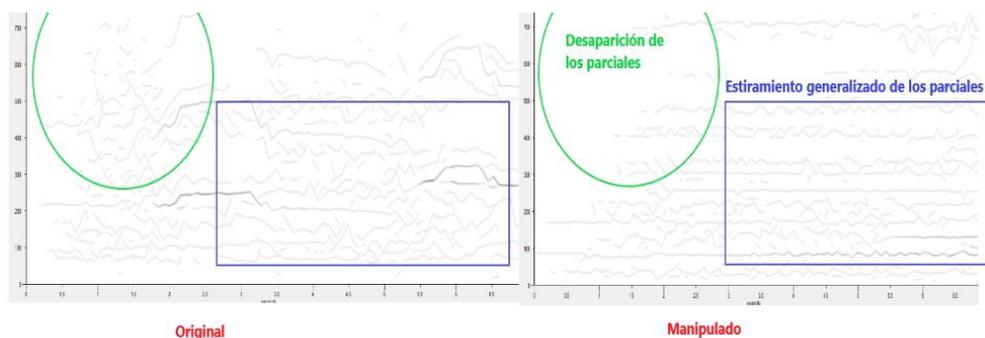
Audio 6: Bordones de currulao	
Tipología	Mantenimiento nulo, tipo de factura por impulsiones, criterio de masa es tónica.
Morfología	Criterio de masa tónica, criterio de mantenimiento es de grano discontinuo, variación de la masa es discontinua.

### 3.3.3. Procesamientos aplicados a los audios y aparición en la obra

Cada uno de los audios tuvo un tratamiento diferente, aplicando plugins y manipulación del espectro para lograr un resultado del gusto del compositor.

#### 3.3.3.1. Procesamientos del audio 1, Lamentos

**Figura 13:** Comparación entre espectro del audio original y el del procesamiento 1



Fuente: Elaboración propia con base a la información obtenida de Spear (2022).

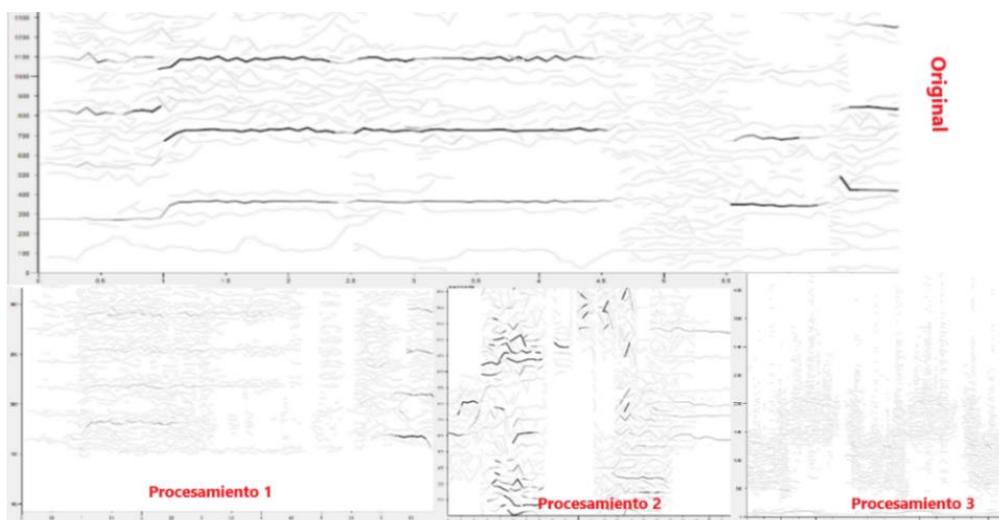
**Tabla 22: Procesamientos aplicados al audio 1**

Procesamiento 1	Procesamiento 2	Procesamiento 3	Procesamiento 4
Spear: Dilatación en la duración de los armónicos en todo el rango espectral.	Reapitch: Al audio obtenido en Spear se le aplica un pitch shifter con un parámetro de Shift (semitones) en 6.	ReaDelay: Uso de ping pong en el archivo troceado sin procesar en Spear. Event Horizon Limiter/Cliper: Aplicación de un compresor.	Hadron: Granulación con el preset DarkMatter.
Apariciones en:  Desde 00:00:00, hasta 00:01:14.  Desde 00:01:38, hasta 00:02:53.	Apariciones en:  Desde 00:00:21, hasta 00:01:39.  Desde 00:02:19, hasta 00:03:11.	Apariciones en:  Desde 00:03:10, hasta 00:03:36.	Apariciones en:  Desde 00:00:00, hasta 00:00:25  Desde 00:01:12, hasta 00:02:02.

### 3.3.3.2. Procesamiento del audio 2, Voz principal

Manipulación del espectro en cada tratamiento y aplicación posterior de plugins sobre el resultado obtenido en Spear.

**Figura 14: Espectro de los procesamientos**



Fuente: Elaboración propia con base a la información obtenida en Spear (2022).

**Tabla 23: Procesamientos aplicados al audio 2**

Procesamiento 1	Procesamiento 2	Procesamiento 3
<p>Spear: Procesamiento de los parciales, eliminando las frecuencias por debajo de 1500 Hz. Aplicación de un compresor.</p>	<p>Spear: Eliminación de los parciales superiores a 1500 Hz e inferiores a 50 Hz, dilatación de los parciales al inicio de la muestra, transposición a diferentes frecuencias y reiteración con carácter impulsivo de un grupo de parciales. Delay: Delay with stereo bounce, Delay with tempo ping-pong, Delay with Reverseness.</p>	<p>Spear: Eliminación de frecuencias agudas, selección de un grupo de parciales y superposición en acorde tímbrico aplicando un proceso de mutación. Aplicación del plugin JS: Flanger.</p>
<p>Apariciones en: Desde 00:00:28, hasta 00:00:48. Desde 00:02:22, hasta 00:02:47.</p>	<p>Apariciones en: Desde 00:02:04, hasta 00:02:35.</p>	<p>Apariciones en: Desde 00:01:36, hasta 00:03:12.</p>

### 3.3.3.3. Procesamientos del audio 3, Quejidos de pena

ReaFir (FFT EQ+Dynamics procesor), filtraje resaltando frecuencias graves desde los 50 hasta los 100 Hz, al igual que las frecuencias agudas desde los 5000 Hz en adelante. El audio tiene apariciones desde 00:00:10 hasta 00:00:50.

### 3.3.3.4. Procesamientos del audio 4, Canto prolongado

ReaEQ, aplicación de un filtro de tipo Band Pass, resaltando pronunciadamente las frecuencias en 1000 Hz. Chebyshev 4-pole filter, procesamiento en stereo, filtro de tipo LP, cutoff en 44.2, passband ripple en 0.2835, output en 2.55 dB, limitador activado. Aplicación de un compresor.

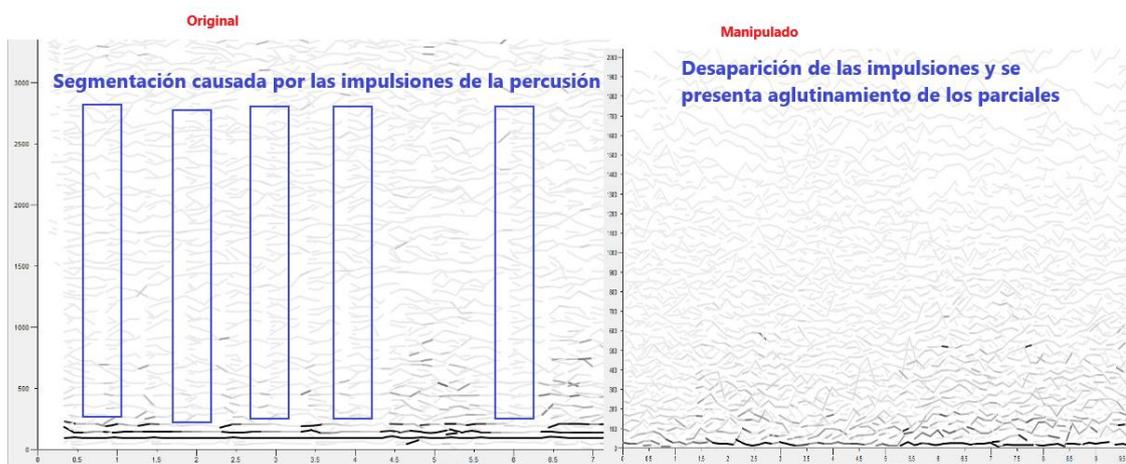
Señal ruteada a un bus con un Delay (Lo-fi). El audio hace apariciones desde 00:00:47 hasta 00:01:18, y desde 00:02:13 hasta 00:02:44.

### 3.3.3.5. Procesamientos del audio 5, Bombo base del bunde

Spear, eliminación de frecuencias por encima de los 2000 Hz, saturación de parciales. Shift octaves en -1. Aparición desde 00:01:39 hasta 00:02:55.

En el espectro del audio original se pueden apreciar las impulsiones correspondientes a su tipología, siendo un factor que no se presenta en el espectro del audio manipulado.

**Figura 15:** comparación entre espectro del audio original y el procesamiento



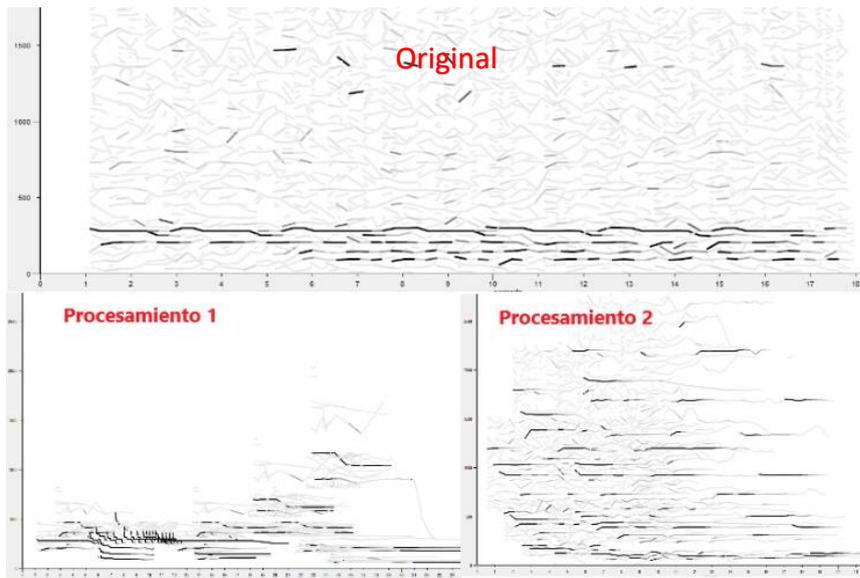
Fuente: Elaboración propia con base a la información obtenida en Spear (2022).

### 3.3.3.6. Procesamientos del audio 6, Bordones de currulao

**Tabla 24: Procesamientos aplicados al audio 6**

Procesamiento 1	Procesamiento 2
Spear, eliminación de frecuencias por encima de los 1500 Hz, manipulación en la duración y dirección de los parciales. Aplicación de compresor.	Spear, eliminación de bloques de parciales a diferentes frecuencias, estiramientos de parciales y variación a diferentes alturas. Aplicación de reverb.
Aparición en: Desde 00:01:22, hasta 00:02:07	Apariciones en: Desde 00:01:13, hasta 00:01:36. Desde 00:02:13, hasta 00:02:36

**Figura 16:** comparación entre el espectro del audio original y los procesamientos

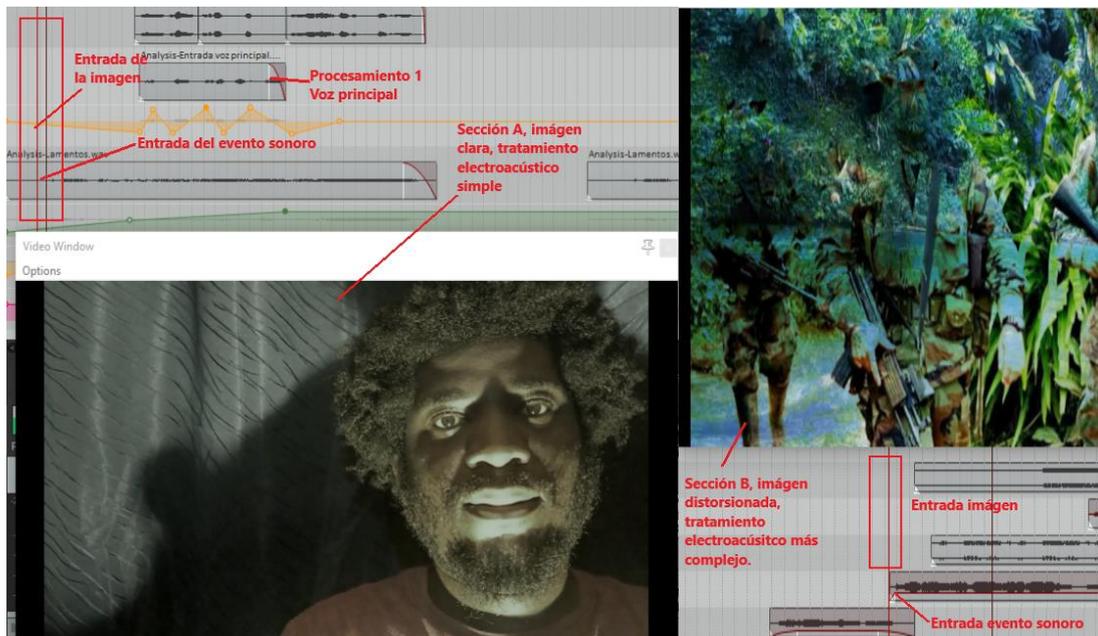


Fuente: Elaboración propia con base a la información obtenida en Spear (2022).

### 3.3.4. Funciones musivisuales

La pieza audiovisual correspondería a una secuencia de video arte, usando sincronías blandas para resaltar la emoción general de la pieza y sincronías duras en cambios de imágenes. De igual forma, el sonido describe la transformación de la imagen.

**Figura 17:** Relación imagen y eventos sonoros



Fuente: Elaboración propia con base a la información del DAW en donde se hizo la composición (2022).

### 3.3.5. Estructura del acto 3

Estructura musivisual binaria ABA', en donde la sección A presenta un tratamiento electroacústico simple, acompañando una imagen clara. En contra parte, la sección B es de una sonoridad más compleja, reflejando una imagen distorsionada, para finalizar con elementos mostrados en la sección A.

**Tabla 25: Estructura formal del acto 3**

Sección A	Sección B	Sección A'
Desde 00:00:00, hasta 00:01:13	Desde 00:01:14, hasta 00:02:14.	Desde 00:02:15, hasta 00:03:37.

## 3.4. ACTO 4, RELATOS DE UNA PAZ PERTURBADA

### 3.4.1. Aspectos generales

**Tabla 26: Generalidades del acto 4**

Duración	00:05:09
Instrumentación	Orquesta sinfónica
Estructura	Ternaria ABC
Notación	Sección A en notación de música aleatoria, Sección B y C en notación tradicional

Se estructura a partir de una entrevista realizada a una persona que vivió el proceso del desplazamiento forzado. La sección A con el uso de la música aleatoria se aproxima en duración de segundos cada momento de la entrevista, acompañando los cambios emocionales que se generan con el relato. Las demás secciones se escriben en notación tradicional y expresan una resiliencia agridulce.

Se inspira en sonoridades de Debussy y la obra *Steel symphony* de Ballada y su principal condicionador externo se enmarca en el desarrollo de una actividad de proyectos de composición instrumental.

### 3.4.2. Instrumentación e indicaciones

Para este acto se hace uso de una plantilla orquestal.

**Tabla 27: Organología del acto 4**

Vientos madera	Flauta traversa
	Oboe
	Clarinete en Bb
	Fagot
Vientos metal	Corno en F
	Trompeta en C
	Trombón
Percusión (para 1 percu.)	Vibráfono
	Timpani x2 (afinación inicial C-E)
Cuerdas	Violines (I-II)
	Violas
	Cellos
	Contrabajo

Para la señalización de la sección aleatoria se grafica en números romanos el orden de la entrada de cada grupo instrumental, además, se señala desde dónde empieza el bucle que cada instrumentista debe interpretar, incluyendo la duración total de cada bloque.

**Figura 18:** Ejemplo sección aleatoria

The image shows a musical score for a symphonic poem, specifically a section labeled 'E'. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fagt.), Horn (Horn.F.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The score is annotated with several key elements:

- Duración total del bloque:** A red box at the top right indicates a total duration of approximately 18 seconds, labeled 'Aprox. hasta 18 seg.' with a small '5' in a box.
- Indicación desde dónde empieza el bucle y en donde se continúa repitiendo:** A green bracket spans across the top of the score, indicating the start and end of a repeating loop.
- Entrada primer grupo:** A purple vertical line marks the beginning of the first group of instruments.
- Entrada segundo grupo:** A blue vertical line marks the beginning of the second group of instruments.
- simile:** Multiple instances of the word 'simile' are placed at the end of various musical phrases, indicating that they should be repeated.
- mp:** The dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is used throughout the score.
- senza sord.:** The instruction 'senza sord.' (without mutes) is present for the Trombone part.

Fuente: Partitura de *Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie*, acto 4 *Relatos de una paz perturbada*, cifra E (2022).

La obra, debido al carácter aleatorio del principio, no presenta números de compás, para ello se acude al uso de cifras de ensayo que tienen una extensión máxima de 20 compases para facilitar su ubicación.

### 3.4.3. Recursos musicales compositivos

Se hace uso de un clúster surgido de la escala pentatónica *Kumoi*, de la cual se desprende todo el material que se usa durante el desarrollo de la pieza, incluyendo el uso de mixturas, quintas abiertas, mediantes cromáticas y otras pentáfonas como la *Hirajoshi*. Estos componentes definieron la estructuración melódica y nuevamente se ven derivaciones de ritmos tradicionales del Chocó.

**Figura 19:** Escalas pentáfonas empleadas en la obra

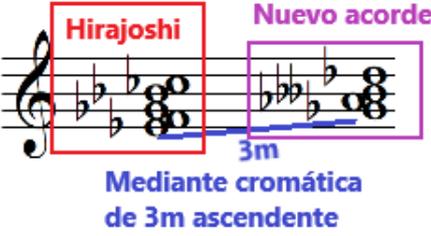
The image displays two musical staves, each showing a pentatonic scale. The first staff is labeled 'Kumoi a partir de C' and shows a scale starting on C4, with notes C4, D4, E4, G4, and A4. The second staff is labeled 'Hirajoshi a partir de Eb' and shows a scale starting on Eb4, with notes Eb4, F4, G4, Ab4, and Bb4.

Fuente: Elaboración propia con base a Persichetti (1961).

3.4.4. Uso de los recursos armónicos

Síntesis de los recursos armónicos de la sección aleatoria

**Tabla 28: Verticalidad en la sección A**

<p>Armonía del primer bloque</p> <p>Pentáfona Kumoi a partir de C</p>  <p>Posición vertical de la escala Kumoi</p>	<p>Cifra A</p>  <p>Permutaciones del acorde base</p> <p>Construcción progresiva del acorde, conduciéndolo a permutaciones</p>
<p>Armonía quinto bloque</p> <p>Mediante cromática a partir de la escala Hirajoshi.</p>  <p>Hirajoshi</p> <p>Nuevo acorde</p> <p>3m</p> <p>Mediante cromática de 3m ascendente</p>	<p>Cifra G</p>  <p>Permutación del acorde resultante</p>

Fuente: Elaboración propia con base a la partitura de acto 4: *Relatos de una paz perturbada*, cifras A y G (2022).

La cifra F inicia con un acorde surgido a partir de la verticalidad del modo eólico de C, cambiando a una verticalidad construida con la pentátona Hirajoshi a partir de Eb, creando una relación de mediante cromática entre ambas notas fuentes de cada escala.

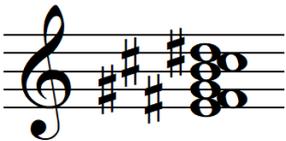
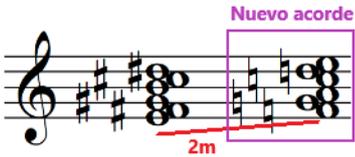
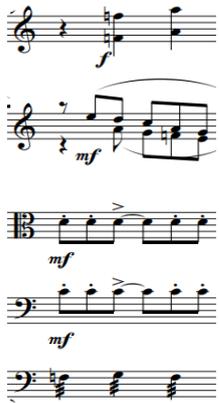
**Figura 20:** Armonía cifra F

The image displays a musical score for a symphonic poem, specifically focusing on the harmony of the 'F' chord. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Corn.F (French Horn), C Tpt. (Trumpet), Tbn. (Tuba), Vib. (Vibraphone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and C.B. (Contrabajo). The score is divided into two main sections by a vertical line. The first section, from the beginning to the line, is enclosed in a red box and annotated with the text 'Verticalidad del modo eólico a partir de C' in red. The second section, from the line to the end, is enclosed in a blue box and annotated with 'Verticalidad de escala Hirajoshi a partir de Eb' in blue. The music features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and includes performance instructions like 'arco' (arco) and '2' (second ending). The notation includes stems, beams, and various rhythmic values across the staves.

Fuente: Elaboración propia con base a la partitura de acto 4: *Relatos de una paz perturbada, cifra F* (2022).

Por otra parte, las secciones B y C mezclan los recursos ya exhibidos junto al uso de quintas abiertas y mixturas entre estos acordes generados. Se detiene la aleatoriedad. Los siguientes ejemplos generalizan todo el tratamiento vertical empleado.

**Tabla 29: Armonía secciones B y C**

<p>Acorde generado a partir de la escala Kumoi con Eb como nota fuente.</p>  <p>Verticalización de la escala Kumoi a partir de Eb</p>	<p>compases 1-2 de la cifra H</p> 
<p>Mezcla de clúster y quintas superpuestas de la cifra L</p> 	<p>Compás 5 de la cifra L</p> 
<p>Clúster generado a través de una mixtura del clúster del compás 5 de la cifra L</p> 	<p>Compás 1 de la cifra N</p> 

### 3.4.5. Aspectos rítmicos

Se evidencia una construcción rítmica estática, usando mayormente notas largas y explorando más los timbres logrados con los acordes. También se presenta el uso de los bordones de la marimba de chonta y se evidencia en varios puntos la superposición de ritmos ternarios con ritmos binarios.

**Figura 21:** Ejemplo de bordones y superposición de ritmos, compás 1 de la cifra F.



Fuente: Elaboración propia con base a la partitura de acto 4: *Relatos de una paz perturbada*, cifra F (2022).

**Figura 22:** Ejemplos de requintas, compás 3 de la cifra J, compás 12 de la cifra K.

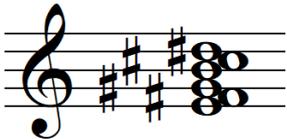


Fuente: Elaboración propia con base a la partitura de acto 4: *Relatos de una paz perturbada*, cifras J y K (2022).

### 3.4.6. Aspectos melódicos

Se hace uso de las pentatónicas Kumoi y Hirajoshi en la construcción horizontal de la obra, siendo estas las fuentes sobre las que se originaron los acordes iniciales.

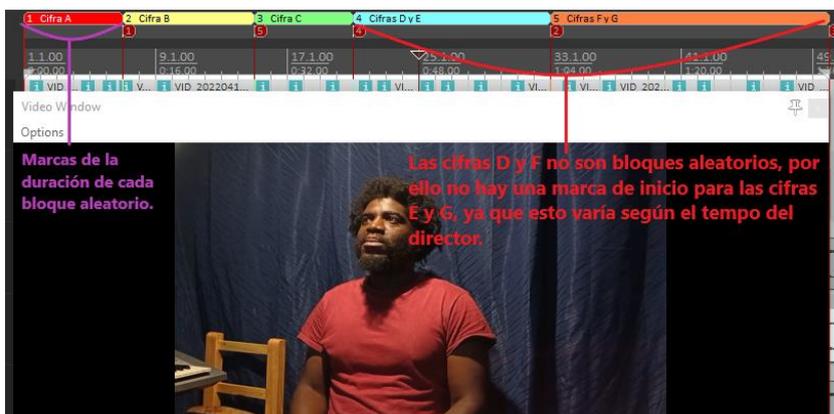
**Tabla 30: Ejemplos del tratamiento melódico del acto 4**

<p>Clúster de la cifra G.</p> 	<p>Cifra G</p> 
<p>Clúster de la cifra L.</p> 	<p>Compases 1-2 de la cifra M</p> 
<p>Permutación del clúster de la cifra L.</p> 	<p>Compás 13-15 de la cifra P</p> 

### 3.4.7. Funciones musivisuales

El acto cuenta con el registro audiovisual de la entrevista, por lo que se presenta la opción de ser proyectada mientras se interpreta la sección A. Se emplean principalmente funciones musivisuales internas que realzan la emotividad de lo que relata la persona.

**Figura 23:** puntos de sincronía de la sección A con la entrevista



Fuente: Elaboración propia a partir del registro de la entrevista.

### 3.4.8. Estructura del acto 4

Se estructura en una forma ternaria, evolucionando las ideas musicales a lo largo de la pieza, e incorporando progresivamente componentes nuevos que se entretajan en una unidad, similar a como ocurre en una fantasía o rapsodia.

**Tabla 31: Estructura formal del acto 4**

Sección A	Sección B	Sección C
Sección aleatoria, incluye las cifras A hasta la G.	Notación tradicional, incluye las cifras H hasta la O.	Notación tradicional, incluye las cifras P hasta la T.
Las cifras D y F corresponden a pasajes de notación tradicional.	Uso de acordes por quintas y surgimiento de los nuevos acordes clúster.	Desarrollo de los acordes clúster, superposición constante de ritmos ternarios contra binarios.
Tempo: 60 bpm, carácter nostálgico.	Tempo: 95 bpm, carácter con decisión.	Tempo: 85 bpm, carácter tranquilo. Cambia a 60 bpm en la cifra T, carácter lento y meditativo.

## 3.5. ACTO 5, RESILIENCIA Y CONVICCIÓN

### 3.5.1. Aspectos generales

**Tabla 32: Generalidades del acto 5**

Duración	00:02:27
Instrumentación	Electroacústica para soporte fijo (acusmática)
Estructura	Binaria AB
Notación	Sin notación

Este acto acompaña el final de la entrevista, usando como material los audios 3 (Quejidos de pena) y 6 (bordones de currulao) empleados con anterioridad en el acto 3. Se realiza un tratamiento electroacústico diferente a estos recortes. Se incorporan funciones musivisuales

internas, resaltando la emotividad del relato que describe cómo esta persona tuvo que readaptar la vida a su nuevo contexto.

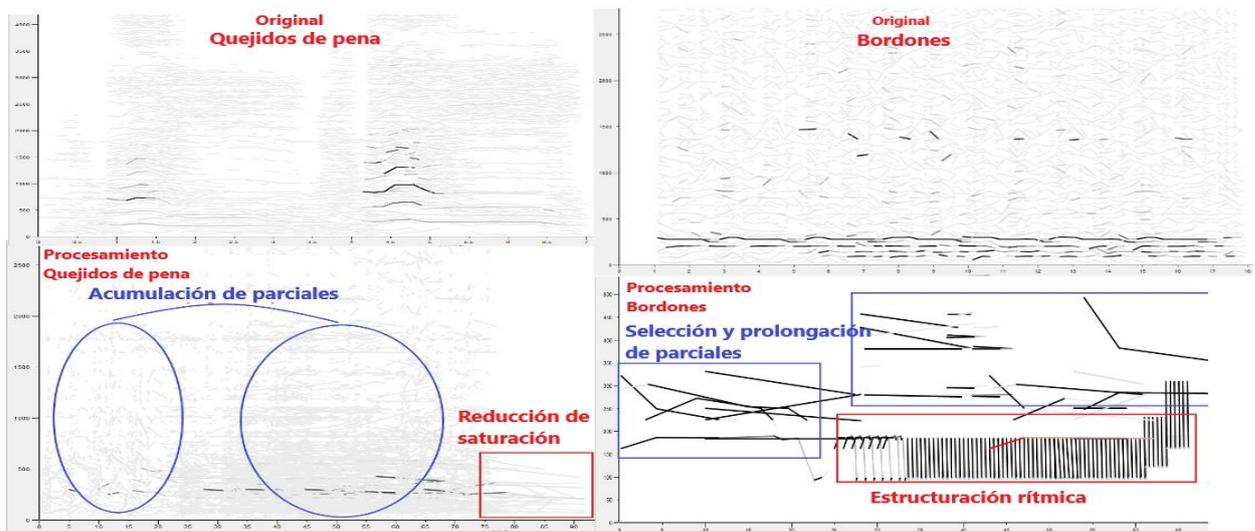
### 3.5.2. Procesamientos de los audios

**Tabla 33: Procesamiento de los audios en el acto 5**

Procesamiento audio 3 (Quejidos de pena)	Procesamiento audio 6 (Bordones de currulao)
Selección y acumulación progresiva de parciales. Saturación del sonido con bloques a diferentes frecuencias que desaparecen en parciales en un rango de frecuencia entre los 50 y 500 Hz.	Selección y prolongación de parciales. Estructuración rítmica de bloques parciales con reducción en el tiempo entre repeticiones.

Fuente: Elaboración propia con base al análisis obtenido en Spear.

**Figura 24: comparación de archivos originales con los archivos procesados**



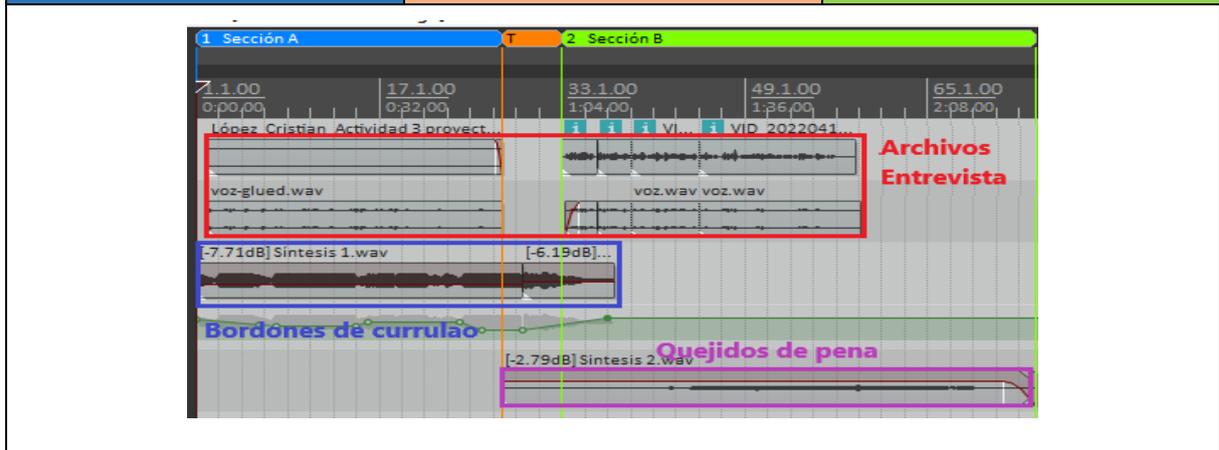
Fuente: Elaboración propia con base al análisis obtenido en Spear.

### 3.5.3. Estructura del acto 5

Este acto se estructura en dos partes empleando cada procesamiento. La primer parte se compone del audio 6 acompañando a la entrevista. Se hace una transición con la pantalla en negro en donde se sobrepone el audio 3, el cual se encarga de acompañar el resto de la entrevista junto al texto final.

**Tabla 34: Estructura formal acto 5**

Sección A	Transición	Sección B
Compuesta con el procesamiento del audio 6 (bordones de currulao). Desde 00:00:00, hasta 00:00:53.	Superposición del final del audio 6 con el inicio del audio 3. Desde 00:00:54, hasta 00:01:03	Compuesta con el procesamiento del audio 3 (Quejidos de pena). Desde 00:01:04, hasta 00:02:27.



## 4. CONCLUSIONES

Se exploraron factores como la incorporación de ritmos musicales del departamento del Chocó, Colombia, a un lenguaje musical del siglo XX. Los resultados muestran la versatilidad de estos ritmos dentro de un contexto ajeno a lo tradicional, en donde las células rítmicas básicas de instrumentos como el bombo y la marimba de chonta fueron un factor importante para el desarrollo de las ideas musicales de la obra.

Se evidencia cómo diferentes conceptos musicales pueden congeniar en un solo contexto, a través de la guía de un hilo argumental lógico que permita conducir la dirección y aplicabilidad de dichos componentes. En el caso de la obra en cuestión, se evidencian factores como lo audiovisual, la electroacústica, música de cámara y música orquestal que en conjunto conforman una idea general de las singularidades que presenta cada pieza.

Finalmente, se presenta la estructura general de la obra en la siguiente tabla, resultado del análisis hecho a cada uno de los actos de la composición.

**Tabla 35: Macroestructura de la obra**

Fuimos un pueblo, hoy somos los nadie			Duración, entre 19 y 20 minutos	
Acto 1	Acto 2	Acto 3	Acto 4	Acto 5
Vocal con acompañamiento de piano	Ensamble instrumental, sexteto	Electroacústica acusmática, espectáculo multimedia	Orquestal, con opción de espectáculo multimedia	Electroacústica acusmática, espectáculo multimedia
Binaria ABA	Binaria ABA	Binaria ABA	Ternaria ABC, con inicio aleatorio	Binaria AB
Víctimas del conflicto	Desplazamiento forzado	Rostros de quienes sufren el conflicto	Vivencias del conflicto	Resiliencia en un nuevo contexto
Carga semántica				

## 5. LIMITACIONES Y PROSPECTIVA

La realización de este trabajo, tanto escrito como la composición misma, significaron un reto para el compositor en el desarrollo de sus capacidades y conocimientos conceptuales. Realizar un análisis musical refleja la comprensión de la obra, sin embargo, al verse limitado por la extensión de un trabajo escrito, plasmar de una forma inteligible para los lectores representó un replanteamiento en la transmisión de conocimientos, acudiendo a factores pedagógicos en cuanto a la síntesis de la información.

Asimismo, el desarrollo de cada acto de la obra al verse originada en marco a algunas actividades realizadas durante la maestría, requirió una organización minuciosa en el manejo del tiempo entre la asimilación de los conceptos nuevos y la realización de cada obra. Se requirió de un balance emocional para el desarrollo del trabajo.

Para finalizar, la música colombiana está en el mejor momento para inmiscuirse en diferentes campos y lenguajes musicales. De esta forma, el compositor y autor de este trabajo, quien si bien no se considera un nacionalista, entiende la responsabilidad de reivindicar la cultura como un aporte a la transformación de su país.

## Referencias bibliográficas

- Bello, M. (2003). El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Chion, M. (1990). La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Éditions Nathan.
- Cruz, J. (2018). Herramientas de orquestación avanzada. Temario Maestría en composición con nuevas tecnologías, UNIR.
- De la Cruz, Z. (2018). Proyectos de composición instrumental. Temario Maestría en composición con nuevas tecnologías, UNIR.
- Eiriz, C. (2012). Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer. Centro de estudios en diseño y comunicación.
- Hernandez, M. A. (2014). La nueva música colombiana en Bogotá en la primer década del siglo XXI. Revista digital a contratiempo.
- Marcos, R. (2012). Debussy: músico de la libertad. ProQuest.
- Mayorga, K. (2018). Un acercamiento a la música de arrullos y currulaos desde el saxofón. Pontificia universidad Javeriana.
- Nieto, J. (1996). Música para la imagen. La influencia secreta. Madrid: SGAE.
- Nieto, V. (2008). La forma abierta en la música del siglo XX. programa de maestría y doctorado en música escuela nacional de música, UNAM. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264>
- Persichetti, V. (1961). Armonía del siglo XX. Real música Editores.
- Pinilla, A. M. (2017). Alabaos y conflicto armado en el Chocó: Noticias de violencia y reinención. DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1096>
- Ramirez, A. C. (2010). Debussy: otro camino al atonalismo. Conservatorio del Tolima.
- Rivera, R. R. (2018). El mundo torcido de los sistemas dinámicos caóticos. Instituto potosino de investigación científica y tecnología.

Román, A. (2017). Análisis Musivisual, guía de audición y análisis de la música cinematográfica. Madrid: Editorial Visión Libros.

Schaeffer, P. (1988). Tratado de los objetos musicales. Alianza editorial.

## 6. ANEXOS

6.1.1. URL carpetas de los audios y partituras de los actos de la obra.

[Archivos TFM Cristian López](#)

6.1.2. URL audio original de la interpretación del alabao por Elena Ninestroza.

[https://www.youtube.com/watch?v=dL2XH4GWgyI&ab\\_channel=FUNDEAFROQUINDIO](https://www.youtube.com/watch?v=dL2XH4GWgyI&ab_channel=FUNDEAFROQUINDIO)