



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto inter/transdisciplinario

Encuentro, EP fusión de música Ecuatoriana con música pop.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Producción Musical y Sonora

Autor/a:

Ariana Elizabeth Ballesteros Chumo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Ariana Elizabeth Ballesteros Chumo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

José Antonio Cepeda Andrade
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Andrés Bracero
Miembro del tribunal de defensa

Bernarda Ubidia
Miembro del tribunal de defensa

Resumen

Encuentro es un disco de formato “Extended Play”¹ (EP) de tres canciones que establece un dialogo entre dos expresiones artísticas poderosas, la música y la literatura. Este proyecto se basa en la musicalización y producción musical de poemas que corresponden a las escritoras Sor. Juana Inés de la Cruz, Alfonsina Storni y Yuliana Ortiz, cuya composición musical comprende la fusión de música ecuatoriana y pop combinando diferentes patrones rítmicos y melódicos de la música esmeraldeña, utilizando grabaciones de instrumentos de percusión afro ecuatoriana e instrumentos acústicos como guitarras. Se utilizan también de sonidos electrónicos que se adaptan a la estética de este proyecto. *Encuentro* nace como una necesidad de la artista de reencontrarse con sus raíces esmeraldeñas y su condición de mujer y de artista, tomando inspiración en poetizas con las que se identifica. El sonido del disco tiene una base acústica de percusiones y guitarras pero también utiliza recursos electrónicos buscando así una estética singular. La composición de los temas fue pensada en función de resaltar el contenido narrativo de los poemas.

Palabras Clave: Producción musical, Musicalización, Poema.

¹ Extended Play: En español significa reproducción extendida, utilizada para denominar un formato de grabación musical; Heather McDonald. Definición: Qué es un EP (en inglés).
Fuente:https://es.wikipedia.org/wiki/Extended_play#cite_note-About.com-1

Abstract

Encuentro is a three-song "Extended Play" format album that establishes a dialogue between two powerful artistic expressions, music and literature. This project is based on the musicalization and musical production of poems that correspond to the writers Sor. Juana Inés de la Cruz, Alfonsina Storni and Yuliana Ortiz, whose musical composition includes the fusion of Ecuadorian and pop music combining different rhythmic and melodic patterns of Esmeraldeña music, using recordings of Afro Ecuadorian percussion instruments and acoustic instruments such as guitars. They are also used for electronic sounds that adapt to the aesthetics of this project. Encuentro was born as a need for the artist to meet with her Emerald roots and her status as a woman and artist, taking inspiration from poets with which she identifies. The sound of the album has an acoustic base of percussions and guitars but also uses electronic resources thus seeking a unique aesthetic. The composition of the themes was intended according to highlighting the narrative content of the poems.

Keywords: Music Production, Musicalization, Poem.

Agradecimientos:

Mis más profundos agradecimientos a:
Dios y mi familia, mis pilares en todo tiempo.

A mi tutor Antonio Cepeda por su guía, y motivación para la elaboración de este proyecto.

A Ronny Hidalgo y Jean Carlos Guapulema por su apoyo incondicional.

A todos los docentes y compañeros que en su momento compartieron sus conocimientos conmigo.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico:

A mis padres por impulsarme a llegar hasta esta etapa.

A todas las personas que me ayudaron en la realización de este proyecto.

Índice General

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis.....	1
Miembros del tribunal de defensa	2
Resumen	3
<i>Abstract</i>	4
Agradecimientos:.....	5
Dedicatoria:	6
Índice General	7
Índice de imágenes	9
Índice de tablas	10
Pertinencia	12
Objetivos	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos.....	12
Descripción	13
Metodología	14
Capítulo 1	15
1.1 Antecedentes	15
1.1.2 Musicalización de poesía en el siglo XX	16
1.1.3 Mujeres en la poesía	17
1.2 Poetizas seleccionadas	18
1.2.1 Sor Juana Inés de la cruz	18
1.2.2 Alfonsina Storni.....	20
1.2.3 Yuliana Ortiz	21
1.3 Música Esmeraldeña	22
1.3.1 Instrumentos de percusión Esmeraldeña	23
1.3.1.1 Bombo grande	23
1.3.1.2 Cununos	23
1.5.1.3 Guasá.....	24

1.4	Herramientas digitales para la composición - Sampling.....	25
1.5	Referencias artísticas.....	26
Capítulo 2		27
2.1	Propuesta artística.....	27
Capítulo 3		28
3.1	Pre producción.....	28
3.1.1	Composición musical y arreglos.....	28
3.1.2	Letras	34
3.1.3	Equipo de trabajo musical	37
3.1.4	Cronograma de grabación.....	37
3.2	Flujo de software y hardware.....	37
3.3	Rider técnico	38
Capítulo 4		38
4.1	Producción y post producción musical.....	38
4.1.1	Grabación	39
4.1.2	Edición y mezcla	40
4.1.3	Masterización.....	43
Capítulo 5		45
5.1	Diseño gráfico portada y contraportada	45
Conclusiones y Recomendaciones		47
Anexos		52

Índice de imágenes

Imagen 1.1 – Sor. Juana Inés de la Cruz	20
Imagen 1.2 - Alfonsina Storni	21
Imagen 1.3 - Yuliana Ortiz.....	22
Imagen 1.4 – Bombo grande	23
Imagen 1.5 – Cununos	24
Imagen 1.6 - Guasá.....	25
Imagen 3.7 – Fragmento partitura “Despojo”	29
Imagen 3.8 Fragmento partitura “Despojo”	30
Imagen 3.9 – Fragmento partitura “Despojo”	30
Imagen 3.10 – Fragmento partitura “Dolor”	31
Imagen 3.11 – Fragmento partitura “Dolor”	32
Imagen 3.12 - Fragmento partitura “Dolor”	32
Imagen 3.13 - Fragmento partitura “Glory Box”	33
Imagen 3.14 - Fragmento partitura “Glory Box”	34
Imagen 3.15 - Flujo de señal	37
Imagen 4.16 - Grabación de guitarra	39
Imagen 4.17 - Ecualización de bombo	40
Imagen 4.18 - Ecualización cununo	41
Imagen 4.19 - Ecualización Guasá	41
Imagen 4.20 - Compresión bombo	41
Imagen 4.21 - Compresión cununo.....	42
Imagen 4.22 - Compresión guasá	42
Imagen 4.23 - Cadena de procesos en las voces.....	43

Imagen 4.24 - Delay – Sample “I just wanna be a woman”	43
Imagen 4.27 - Cadena de procesos Mastering	44
Imagen 4.28 – Limitador Mastering	44
Imagen 5.29 - Diseño de portada de EP	45
Imagen 5.30 - Diseño de contraportada del EP	46
Imagen 5.31 - Diseño de carátula del disco	46

Índice de tablas

Tabla 1 – Equipo de Trabajo	37
Tabla 2 – Cronograma de Grabación.....	37
Tabla 3 – Rider técnico.....	38

Introducción

El presente proyecto de titulación bajo la categoría de proyecto inter/transdisciplinario, consiste en la producción musical de un disco EP titulado *Encuentro*, este se compone de tres poemas escritos por tres poetisas de diferente época y nacionalidad que fueron musicalizados e interpretados por la autora de esta tesis.

Los poemas convertidos en canciones se presentan según la época en la que fueron escritos, siendo *Despojo*, de la poetisa Sor. Juana Inés de la Cruz el más antiguo, seguido de *Dolor* de la argentina Alfonsina Storni y por último *Glory Box* de la poetisa más joven y contemporánea, Yuliana Ortiz.

Este proyecto está relacionado con la narrativa conectada a la expresión personal de la artista y el proceso auténtico que le permitirá reapropiarse de sonidos esmeraldeños en función a una voz expresiva conjugando dos expresiones artísticas poderosas como son la música y la literatura. Para esto fue de vital importancia investigar la correspondencia música-poesía, y analizar los contextos históricos en los que se desarrollaron las obras de estas poetizas.

La musicalización de estos poemas se enfoca en utilizar percusión esmeraldeña, generando patrones rítmicos que se adapten a la estética sonora del proyecto. La composición explora géneros musicales como el pasillo y el bambuco, incorporando elementos contemporáneos de la música pop con los que la artista se identifica. Estas sonoridades fueron descubiertas en el proceso de abandono del lugar de origen y crecimiento musical de la artista. La música busca representar el sentido de cada texto buscando alinearse con la narrativa de los mismos. La adaptación de poemas a la música se hizo de manera intuitiva, buscando en la propia métrica de los poemas el camino a seguir para traspasar lo textual a lo musical.

Pertinencia

Estamos viviendo un momento histórico en el que la globalización reduce las expresiones singulares en el arte, fomentando en la gente el desconocimiento de su propia cultura y forzando la apropiación a gran escala de elementos de otras culturas, gracias a fenómenos masivos como las redes sociales y plataformas digitales. Este desconocimiento pone en peligro el gran valor cultural de las manifestaciones artísticas de los pueblos, que se ven eclipsadas por toda la plataforma de consumo que ofrece a la gente contenidos similares que se estructuran según la demanda.

Este proyecto es pertinente porque nace de una búsqueda de la artista de su propia expresión individual y singular. Precisamente por este contexto al que nos referimos, son necesarias las expresiones artísticas que buscan ir más allá de lo pre establecido por el mainstream musical.

Encuentro es un proyecto interdisciplinar que logra un dialogo entre la música y la literatura, enriqueciendo de esta manera tanto lo textual como lo musical. La música dota de nuevo contenido semántico a los textos.

Este disco tiene elementos afro ecuatorianos que conectan con las raíces natales de la artista y al mismo tiempo tiene sonidos electrónicos que remiten a una sonoridad actual, buscando cercanía con el público contemporáneo.

Objetivos

Objetivo general

Producir un EP de tres canciones que fusionan la música ecuatoriana y el pop y están basadas en poemas de escritoras mujeres.

Objetivos específicos

- Componer tres canciones basadas en poemas de las escritoras Juana Inés de la Cruz, Alfonsina Storni y Yuliana Ortiz.

- Realizar los arreglos musicales utilizando una base de instrumentos de percusión esmeraldeña, instrumentos acústicos como la guitarra, sonidos electrónicos y sampling.
- Organizar y dirigir los ensayos, programar las grabaciones y realizar los procesos de edición, mezcla y masterización de los temas musicales.
- Coordinar el proceso de diseño gráfico de portada y contraportada del EP.
- Entregar las canciones en formato WAV en un CD.

Descripción

Encuentro es un disco EP de tres canciones que resultaran de la musicalización de poemas escritos por mujeres en distintas épocas. Los poemas seleccionados corresponden a la identificación artística de la autora e intérprete de este proyecto con estas poetizas, trazando un puente y haciendo relación entre ellas.

Este EP es una fusión de música ecuatoriana y pop, adoptando en cada tema percusión esmeraldeña y generando patrones rítmicos que se adapten a la estética de la composición. A través de la tímbrica y la instrumentación se buscará un paradigma integrador de la estética sonora orientada a los sonidos electroacústicos con el fin de transmitir calidez, cercanía e intimidad.

Este EP surge como una necesidad de buscar a través del arte la cercanía que estamos perdiendo y conlleva un proceso de identificación personal con otras mujeres que han experimentado el encierro y la pérdida en diferentes formas. La singularidad de este proyecto está relacionada con la narrativa conectada a la expresión personal de la artista y el proceso auténtico que le permitirá reapropiarse de sonidos esmeraldeños en función a una voz expresiva.

Metodología

Para la realización de este proyecto se ha dividido el trabajo en cuatro fases: La primera comprende la selección de los poemas luego de un proceso de investigación bibliográfica y lectura de los escritos de tres poetizas afines a la artista, que a su vez se identifica con ellas debido a su condición de mujer y su experiencia al enfrentar diversas formas de encierro y pérdida. En esta fase se realizará también la composición musical.

La segunda fase comprende el proceso de pre producción. Esta fase involucra los arreglos musicales, y la elaboración de maquetas que reflejen claramente la estética sonora. Posteriormente se coordinan los ensayos con los músicos y se ultiman detalles previos a la grabación.

En la tercera fase inicia el proceso de producción, mismo que se llevará a cabo en la estación de audio digital Protools. Se realizará la grabación de los instrumentos acústicos y las voces, se diseñarán los sonidos de sintetizadores y se grabará el bajo eléctrico.

La cuarta y última fase será de los procesos de post producción: edición, mezcla y masterización de las canciones. En esta etapa se realizará también el proceso de diseño para la portada y contraportada del disco.

Capítulo 1

1.1 Antecedentes

La música y la literatura son dos disciplinas pertenecientes al arte que guardan una estrecha relación de correspondencia entre sí, esta relación ha logrado en la historia colaboraciones que en su efecto han desembocado en obras combinadas de inspiración intertextual. Es debido a esta posibilidad que la música ha podido transformar versos en canciones que proporcionan una acción de propagar valores, principios y cánones de conducta en el imaginario de las diferentes sociedades de alguna época específica.

Esta relación entre música y poesía se desarrolló de tal manera que se ampliaron los límites, y es que lejos de la constitución de valores que hubo en la antigüedad, se logró concebir un espacio propio donde se integraran emociones, sentimientos, experiencias, etc., a través del arte, dándole libertad a quien lo apreciara de sacar impresiones propias.

La música tenía un lugar preponderante dentro de la sociedad griega. De los ejemplos más antiguos se pueden destacar a los poemas de Homero cuya naturaleza era distante de la lectura porque estos requerían de ser cantados. Una de las pruebas de la convivencia entre Música y poesía en la antigua Grecia se expresa en textos de La República de Platón, donde se evidencia desde el inicio un tipo de crítica hacia las narraciones que no se catalogaban como formativas, para él los mitos que se debían contar a los niños tenían que ser aquellos que fueran capaces de edificarlos. Carlos García Gual nos relata que:²

“Los Griegos consideraban la poesía como algo muy importante para la comprensión del mundo y la vida. Se tomaban muy en serio a sus poetas. Ellos eran los primeros educadores del pueblo, en una sociedad sin dogmas religiosos ni sacerdotes con libros sagrados ni tradiciones rígidas. La poesía servía de cauce para expresar doctrinas e ideas nuevas, y para conservar los mitos y criticarlos, y se cantaban en las fiestas y en los banquetes privados [...]”³

² Alejandro Albaladejo y Cristina Ramírez, “Platón y la música”, *Issuu*, (abril 2011), <https://issuu.com/66xtina/docs/66xtina>

³ García Gual, Carlos, “*Antología de la lírica Griega (siglos VII – IV a.c.)*”, Madrid, Alianza Editorial (2da edición), 1983, pag.13.

1.1.2 Musicalización de poesía en el siglo XX

El surgimiento de la radio y la televisión como medios masivos de difusión de contenidos potenció la musicalización de poemas en España y América Latina desde mitad del siglo XX, la poesía empezó a apreciarse en nuevas formas diferentes al libro, estas nuevas formas fueron las grabaciones y conciertos, mismos que lograron impulsar la poesía llevándola a públicos diversos.

La difícil situación política que afrontaban los países latinoamericanos entre las décadas del sesenta y ochenta, provocó que muchos artistas a modo de protesta reflejaran en el arte las situaciones sociopolíticas que atravesaban sus naciones. Estas composiciones expresaban desaprobación y resistencia a políticas antipopulares encajando el contenido de las canciones con el pensamiento revolucionario de los jóvenes Latinoamericanos.

En Chile por ejemplo, emergía el movimiento *La Nueva Canción Chilena* entre 1960 y 1970. Uno de sus principales exponentes fue Víctor Jara, quien fue asesinado durante la dictadura de Pinochet. En esta misma época nace en Cuba *La Nueva Trova Cubana*, que según menciona Gómez Sobrino,

“Inicia su trabajo con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y con el compositor Leo Brouwer, quien fue guía de las voces fundadoras: Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez [...]”⁴ Pablo Milanés y Silvio Rodríguez se inspiran en el folklore autóctono ligado al principio revolucionario, creando así una canción reivindicativa inspirada en la poesía de corte más coloquial, iniciada por poetas como Jaime Sabines o Mario Benedetti.”

Mientras tanto en Argentina Atahualpa Yupanqui en un intento de recuperar el folklore lanzó en Mendoza 1963 el Movimiento del Nuevo Cancionero que se consagró como la música popular argentina desea época. Sus representantes fueron; Tito Francia, Armando Tejada, Oscar Matus, Eduardo Aragón, Mercedes Sosa, y Juan Carlos Sederó entre otros.

⁴ Gómez, Sobrino, “Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010”, Cincinnati, (2013), pg. 36.

También en Ecuador había textos elaborados por poetas del país como es el caso a destacar Medardo Ángel Silva, José María Egas y Abel Romero, estos escritos serían musicalizados posteriores al año 1941. Tanto la música como la poesía popular cumplieron un protagonismo fundamental durante las guerras de independencia y también en la constitución de la república del Ecuador.

Según este análisis en algunos países de Latinoamérica notamos que en aquella época de censuras los cantantes de cada país tomaban textos de poetas extranjeros, conocidos o desconocidos, algunos publicados y otros que no lo eran, donde criticaban de forma indirecta la realidad que atravesaban con un lenguaje poético que no era tan fácil de comprender por aquellos que los censuraban, pero que a la vez le permitía a estas obras ser divulgadas a través de la música, diversificando así el público receptor de la poesía.

Este proceso de transformar de manera personal lo que fue creado por otra persona, da como resultado un producto heterogéneo donde se fusionan lo original con el toque personal de quien toma una obra que no le pertenece. Bernardo Subercaseaux considera que:

“El concepto de “apropiación” más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio [...]”⁵

1.1.3 Mujeres en la poesía

La poesía occidental como tal tiene sus orígenes en la persona de Safo, esta poetisa griega nació en el siglo VI a.c. reconocida como la primera poetisa de occidente.

⁵ Subercaseaux, Bernardo, *"El Debate sobre Políticas Culturales"*, Documento de Trabajo: CENECA, Santiago, 1986.
https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303183817/rev30_subercaseaux.pdf

Su poesía con un trasfondo sentimental, obtuvo el reconocimiento en la antigua Grecia.⁶ Mientras la opresión y los roles sociales, habían limitado a la producción femenina y la poesía era poco valorada y por eso no se la incluía como algún tipo de arte, esto según varios tratados convenidos por pocos griegos, entre estos destaca Platón. Para los griegos aquello que tenía más valor dentro del arte era la poética épica un ejemplo de esto es «la Ilíada» o «la Odisea».

Con el paso del tiempo surgió un movimiento como el Romanticismo, en una época en donde la mujer ocupaba el interés y también fue el momento en que la poesía se afianzaba como un género principal. Durante este periodo el realismo y la novela influían de gran manera pese a todo esto, el romántico concibió a dos de los más importantes representantes en la literatura como era el caso de: Rosalía de Castro está en la literatura española y Elizabeth Barret Browning que se destacaba en literatura inglesa.⁷

Los comienzos del siglo XX trajeron consigo vanguardias literarias y artísticas que permitieron el desarrollo de una multitud de expresiones como el modernismo femenino, donde la poesía femenina se abrió camino entre un círculo masculino demostrando una excelencia y profundidad que no se habían visto. Según Julieta Dobles:

“Las posmodernistas del cono sur, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Delmira Agustini cambiaron el concepto de literatura, porque comenzaron a introducir la visión femenina, expresaron en su obra su sentir por la situación que había vivido y padecido desde siempre la mujer”.⁸

Es así como a través de la poesía la mujer encuentra una forma de expresar sus ideas y hacer sentir su voz, abordando temas como la sexualidad de la mujer, su rechazo hacia los patrones patriarcales establecidos, y un deseo de identidad propia.

1.2 Poetizas seleccionadas

1.2.1 Sor Juana Inés de la cruz

⁶ Becerra, Juan Pablo, “*Leer poesía de mujer*”, 2010, <https://bellezaslatinas.com/libros/poesia-femenina>, (consultado 9 de enero de 2021)

⁷ Becerra, Juan Pablo, “*Leer poesía de mujer*”...

⁸ Nuez, Gonzalo, “*Julieta Dobles explica el rol de la mujer escritora en Latinoamérica*”, Audio 2008, <https://espanol.radio.cz/julieta-dobles-explica-el-rol-de-la-mujer-escritora-en-latinoamerica-8595962>

Entre tantas víctimas de un aparato dedicado a él desmerecimiento de la inteligencia y el entusiasmo por la literatura aparecía Sor. Juana Inés de la Cruz. Una víctima como muchas otras, que presionada por la falta de comprensión y la poca tolerancia de una sociedad que no concebía en su pensamiento que la mujer fuera un ser humano con capacidades y libertades semejantes a las del hombre, de alguna forma había un sentimiento en contra de ellas un malestar por la inteligencia que podían demostrar, pero que gracias a su fortaleza, pudo construir los caminos idóneos para su participación en la literatura y paulatinamente a demás artes.

No hay una precisión con respecto al año de nacimiento de Sor. Juana Inés de la Cruz, se ha considerado que pudo ser entre los años de 1648 y 1651 en la región de San Miguel de Nepantla, esto fue mientras estaba el Virreinato de la Nueva España. Se caracterizaba por un estilo de lírica donde predominaba la elegancia y sutileza con que se utilizaba las letras, esta suerte la haría destacar como una de las escritoras, poetas y dramaturgas más estimadas y detestadas de la época.⁹ Siendo mujer en pleno siglo XVII se consagro incluso llevando detrás de si el peso de las convenciones sociales, además de todas las dificultades e imposiciones sociales que no le habían permitido acceder a estudios superiores, entro en la orden religiosa lo cual significaría lograr desarrollar sus conocimientos en letras y en ciencias, transformándose en una religiosa ilustrada que pudo ser capaz de escribir acerca de temas cuya comprensión estaba enmarcada en lo mundano pero también en el amor, en otras sentimientos como los celos e incluso en el reclamo por la participación de la mujer dentro de la cultura.

⁹ Llorente, Sandra, “6 poemas de Sor Juana Inés de la Cruz: análisis de poesías emblemáticas”, Diario Femenino, 2020, 6 poemas de Sor Juana Inés de la Cruz: análisis de poesías emblemáticas (diariofemenino.com)



Imagen 1.1 – Sor. Juana Inés de la Cruz¹⁰

1.2.2 Alfonsina Storni

Una poetisa que también intento expresarse por medio de sus obras y que defendió a la expresión artística individual fue Alfonsina Storni. Ella nació el 29 de mayo de 1892 en la ciudad de Mar del Plata en Argentina, su deceso sucedió el 25 de octubre de 1938. Esta escritora estuvo ligada con el modernismo en prosa de corte feminista y, es que la crítica¹¹, expresaba que ella era poseedora de una particularidad que iría cambiando la comprensión de las letras en Latinoamérica. Además de que su poesía tomaba distancia del erotismo, intentaba abordar el tema partiendo desde un punto de vista con un carácter abstracto e introspectivo. Según Alberto Acereda:

“la obra de Alfonsina Storni es una defensa a la libertad artística e individual. Su vida y obra es un mito iconográfico de un activismo resentido contra lo masculino. Afirma que ella es un mito más; sus letras muestran a una excelente poeta del amor, una mujer luchadora por la igualdad femenina que no se la puede ubicar en el feminismo radical. En su vida y obra se entremezclan emoción, sentimiento y reflexión; su poesía es erótica humanamente, busca el

¹⁰ Imagen extraída de internet: <https://worldculturalcenter.wordpress.com/2013/11/12/sor-juana-ines-de-la-cruz/>

¹¹ Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonsina_Storni

amor, tiene vivencias y poesía de su ego angustiado que termina con el suicidio”.¹²



Imagen 1.2 Alfonsina Storni¹³

1.2.3 Yuliana Ortiz

Yuliana Ortiz Ruano nacida en el año de 1992 dentro del cantón de Limones correspondiente a la provincia de Esmeraldas, un pequeño pueblo del que ella toma inspiración para en su escritura. A pesar de su corta edad Yuliana se ha posicionado como una de las voces de la poesía contemporánea en el Ecuador. Su poesía es vibrante y tiene una fuerza que la caracteriza. Su poesía menciona la condición de ser una mujer contemporánea además de otras temáticas como la extrañeza en la literatura con respecto a lo afro y al concepto identidad.

«Canciones desde el fin del mundo» es el reciente libro de la poeta esmeraldeña que fue impreso en Argentina, en el año 2018 por la editorial Amauta&Yaguar y que estos días se publicará en Ecuador con el sello independiente Kikuyo Editorial.¹⁴ Esta obra fue

¹² Acereda, Alberto, “*La autenticidad de Alfonsina Storni*”, (en línea), Marzo 2005, <https://www.libertaddigital.com/opinion/libros/la-autenticidad-de-alfonsina-storni-1276229812.html#:~:text=La%20obra%20literaria%20de%20la,activismo%20resentido%20contra%20lo%20masculino>.

¹³ Imagen extraída de internet: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/storni.htm>

¹⁴ Casa de la Cultura Ecuatoriana, “*Libro: Canciones desde el fin del Mundo de Yuliana Ortiz Ruano*”, (sf).

desarrollada entre el año 2015 y 2016, con un acercamiento a la literatura nórdica y esmeraldeña y sus conexiones con el mar y a las actividades náuticas de sus pobladores.



Imagen 1.3 Yuliana Ortiz ¹⁵

1.3 Música Esmeraldeña

La música es una de las expresiones artísticas que ha permitido que el pueblo Afro ecuatoriano pueda conservar su identidad y, también lograr organizarse para pelear por sus derechos. Y es que en la música tradicional Esmeraldeña destacan el arrullo y la marimba, este último elemento cuyo nombre comparte con el género musical propio de esta región, se manifiesta en que los esmeraldeños realicen bailes caracterizados por la fortaleza y alegría un ejemplo de esto es aquel denominado bambuco¹⁶. Usualmente la instrumentación que usan los grupos de marimba tradicional se caracteriza por contar de: un bombo, dos cununos, guasás, voces y una marimba. La marimba como tal normalmente es entonada por dos instrumentistas cuya función es ejecutar la parte melódica todo esto en contraste con la parte rítmica debido a que esta se entona una figura de síncopa.

¹⁵ Imagen proporcionada por la artista.

¹⁶ *Bambuco*: es una danza y género musical autóctono de Colombia y uno de los más representativos del país, su música se ha expandido también a diferentes países como Perú, Ecuador y México. Extraído de internet. <https://antojandoando.com/explorando/el-bambuco-musica-danza-y-tradicion/#:~:text=El%20bambuco%20es%20una%20danza,instrumentos%20de%20cuerda%20y%20percusi%C3%B3n.>

El género musical facilita a la realización de fusiones con otros instrumentos y otros géneros musicales, lo que permite crear sonidos que no solo se limitan a acompañar a las cortas y repetitivas frases tradicionales de la música afro ecuatoriana, sino que también permite usar textos más extensos que narran más historias.

1.3.1 Instrumentos de percusión Esmeraldeña

1.3.1.1 Bombo grande

El bombo es considerado como el instrumento mayor en lo que respecta a las expresiones musicales rituales y festivas todo esto en relación al conjunto de marimba. Según la importancia de la fiesta, se utiliza uno, dos o tres bombos grandes. Ya que se considera que es un instrumento bимembranfono que está compuesto por una caja de madera (guadaripo, chimbuza o nato) y también de membranas de piel de venado y de piel de tatabra sujetas con arillos y con aros perforados lo que permite templarlas con cuerdas de corteza o vetas de piel de vaca. Para afinar el instrumento se suele utilizar una veta paralela a las membranas. La parte del bombo que se caracteriza por poseer una piel de venado usualmente se golpea con un mazo hecho de balsa que está forrado de tela mientras que la caja se golpea con un palillo de madera llamado apagador ¹¹.



Imagen 1.4 – Bombo grande ¹⁷

1.3.1.2 Cununos

El cununo se caracteriza por ser un tambor unimembranófono que se solo se puede encontrar dentro de la provincia de Esmeraldas. Normalmente se toca siempre en par, el

¹⁷ Imagen extraída de internet

macho es más grande que la hembra, puede haber 2, 4 o 6 cununos esto dependiendo de la importancia del evento u festividad. Tiempo atrás la caja era usualmente tallada en una sola pieza de madera de balsa u otra, como guararipo o aguacate. La base tenía una forma plana o redonda con un hueco denominado resolladero, tiene una membrana de cuero de ternero o de venado templado por tensores de veta o de alambre, todo estos sujetos a un aro de piquigua o de llaré en el cual se insertan cuñas de madera que facilitan la afinación.¹⁸



Imagen 1.5 – Cununos¹⁹

1.5.1.3 Guasá

Se disponen de machos y hembras esto según los tamaños pero estos instrumentos particularmente no se tocan en par. Las mujeres entonan normalmente un guasá hembra y los varones usan un guasá macho que les permite acompañar los cantos festivos o rituales. Este instrumento está constituido por un cilindro hueco que puede estar hecho de un segmento de caña guadua o también de otras maderas huecas como cosedera o yarumos, en este cilindro se introducen semillas de achira, el cilindro es atravesado con varios clavos de chonta contra los cuales se chocan las semillas al ser sacudido el instrumento.

¹⁸ García Salazar, Juan, “Breve presentación de los instrumentos musicales...”

¹⁹ Imagen extraída de internet: <https://www.pinterest.com/pin/291256300885965401/>



Imagen 1.6 - Guasá²⁰

1.4 Herramientas digitales para la composición - Sampling

El *sampling* es uno de los recursos digitales que se pueden aplicar para la producción musical. Sampling en español significa muestrear es decir, tomar fragmentos de audio para luego editarlos, alterarlos y reutilizarlos. Esta técnica tiene sus orígenes en el barrio del Bronx - New York específicamente en la década de los ochenta y consistió en tomar muestras o secciones de un audio original para así ser manipuladas a criterio del compositor todo esto mediante el uso de dispositivos fabricados para lograr esta acción a estos equipos se los conoce como samplers²¹. Sin embargo, esta técnica se transportó al ámbito digital permitiendo la grabación de nuevos sonidos multiplicando grandemente las posibilidades creativas de los músicos. Inicialmente esta técnica fue empleada en géneros como el jazz, donde los músicos normalmente tomaban una frase original de una obra e improvisaban sobre esta, lo que resultaba en nuevas líneas melódicas.

Frecuentemente los artistas utilizan fragmentos de audio para añadir a sus propias composiciones como un recurso estético. También encontramos software de audio digital como Logic Pro y Ableton Live que contienen sintetizadores digitales como Simplr y Sampler que contienen bancos de sonidos que se pueden utilizar a conveniencia de quien las necesite. Estas herramientas (sobre todo el Simplr) han sido utilizadas en el proceso de producción de este EP, se han considerado archivos de audio de otras piezas musicales y

²⁰ Imagen extraída de internet: <https://co.pinterest.com/pin/366691594641389995/>

²¹ *Sampler*, aparato que sirve para muestrear (graba) digitalmente secuencias sonoras o samples (para designar a los fragmentos de sonido que se extraen de grabaciones anteriores y que se encajan en la grabación. Extraído de internet. <https://etsist.upm.es/estaticos/ingeniatic/index.php/tecnologias/item/582-sampler.html>

sonidos ambiente para luego procesarlos y recrearlos según la estética que se busca para cada canción.

1.5 Referencias artísticas

Para la elaboración de este EP el principal referente que se consideró fue el argentino Pedro Aznar y su álbum “Caja de Música” por la estética con la que fue concebido. Aznar explora los poemas de Jorge Luis Borges para seleccionar once de ellos y luego musicalizarlos. Este álbum fue grabado en vivo en el Teatro Colón el 24 de agosto de 1999, lanzado en el año 2000 y reeditado en 2005.²² Para el artista el desafío fue transformar el texto poético en letra de canción y componer una pieza musical que contenga dicho texto, extrayendo el sentido musical de cada uno, y materializarlos en función de los estilos musicales que escogió, mismos que según el artista consideró por:

“esas métricas deliciosamente irregulares, laberínticas y a la vez perfectamente precisas que tiene Borges: sonetos con unos quiebres maravillosos que son como trabajos de ajedrez antológicos, absolutamente sugerentes en cuanto a posibilidades. Y eso me dio ideas musicales servidas en bandeja. Entonces, lo que aparecía como dificultad, generó algo interesante.”²³

Para el álbum de Pedro Aznar logro contar con la colaboración Mercedes Sosa, una de las cantoras más renombradas dentro del folklore Argentino reconocida también como «La voz de América Latina» y también como «La voz de los sin voz» adjetivos ganados por su estilo y sus letras reivindicativas pero sobretodo de denuncia. Es también considerada como un referente para la realización de este proyecto.

Otra de las obras que ha sido elegida como referencia fue la canción que surge como consecuencia de musicalizar el poema XV del autor Pablo Neruda «Me gusta cuando callas» composición del grupo Brazilian Girls, trío de la ciudad de Nueva York famoso por el uso de música electrónica que añade elementos musicales de géneros como el bossa nova, reggae y jazz u otros estilos musicales.

²²Wikipedia, Caja de música (álbum de Pedro Aznar), [https://es.wikipedia.org/wiki/Caja_de_m%C3%BAsica_\(%C3%A1lbum_de_Pedro_Aznar\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Caja_de_m%C3%BAsica_(%C3%A1lbum_de_Pedro_Aznar))

²³Meza, Gabriel, “La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar”, Universidad de Concepción, Chile, Artículo, (en línea), https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-32622018000100030

Dentro de las referencias nacionales se analizó la musicalización que se la ha hecho a una variedad de poemas del escritor Medardo Ángel Silva como son: Llamé a tu corazón, El alma en los labios, Palabras de otoño, Soledad y Amanecer cordial. De esta selección el poema *El alma en los labios* es uno de los más reconocidos en el país, musicalizado como pasillo por Francisco Paredes Herrera y siendo su versión más conocida la de Julio Jaramillo.

Otro de los poemas de Medardo Ángel Silva que se musicalizaron fue *Amanecer Cordial* por la banda guayaquileña *Naranja Lázar* quienes llevan este texto a un contexto contemporáneo y hacen que este poema se sienta actual.

Capítulo 2

2.1 Propuesta artística

Para la producción musical de *Encuentro* se realizó la transformación de poema a canción de tres obras escritas por poetizas de diferentes épocas y nacionalidades. Estos poemas con un contenido profundo sobre temas como el amor, el dolor, la soledad y la complejidad de ser mujer en una sociedad que desde años atrás procura minimizar la forma profunda en que las mujeres interpretan el mundo y su forma de expresarlo a través del arte, rompen las barreras temporales y de nacionalidad entre las cuatro artistas.

Para la musicalización de este EP se utilizaron samples de instrumentos de percusión esmeraldeña junto a sonidos electrónicos, guitarras acústicas y bajo eléctrico, fusionándolos con géneros de música ecuatoriana como el pasillo y el bambuco.

La composición e interpretación busca inspiración en canciones latinoamericanas antiguas, y la propuesta de producción juega con la sensación de lo antiguo y lo contemporáneo.

Los instrumentos afro ecuatorianos además de identificar a la artista por su lugar de origen, le aportan al sonido una fuerza que engrana con la narrativa de los poemas. Este proyecto a través de sus elementos engrana diferentes tiempos y estéticas bajo un paradigma de identificación referente a la mujer como fuente de expresión artística

singular. La finalidad es representar la voz de muchas mujeres de todos los tiempos posibles por medio de la música.

Capítulo 3

3.1 Pre producción

Como punto de partida para esta producción se realizó el análisis pertinente de los poemas con el fin de encontrar la métrica de cada uno y así poder establecer la estructura de la canción, sobre esto se plantearon ideas melódicas con la voz sumada a un acompañamiento de guitarra. Luego se realizó la grabación de las maquetas, mismas que fueron posteriormente analizadas para seleccionar la instrumentación apropiada para cada tema y sus debidos arreglos musicales. Una vez concluido ese proceso se elaboró un cronograma de grabación y selección del equipo de trabajo para la producción.

Se realizó una escucha y recopilación de material sonoro de música afro-esmeraldeña obtenido por medio del productor musical Esmeraldeño Carlos Erazo, quien ha grabado en Esmeraldas a muchas agrupaciones de marimba. El productor Ivis Flies también contribuyó para este proyecto con grabaciones de instrumentos propios de la música afroecuatorina. De la selección de los audios idóneos se realizó el sample de bombos, cununos y guasas lo que permitió crear la base rítmica de cada canción.

Se descargaron y samplearon audios como el sonido del mar y pequeños fragmentos de ciertas canciones como fue el caso de la frase “I just wanna be a woman” de la canción Glory Box de la agrupación Portishead, estos fueron importados a la estación de audio digital Ableton Live donde se los procesó con sintetizadores digitales como Simpler y Sampler con el fin de samplearlos y utilizarlos en dos de las canciones.

3.1.1 Composición musical y arreglos

El poema “Al que ingrato me deja busco amante” de Sor Juana Inés de la Cruz es un soneto, es decir que tiene una estructura de 2 cuartetos y 2 tercetos. Se musicalizó este poema como un pasillo, en compás de $\frac{3}{4}$ en la tonalidad de Re menor. Se cambió el título del poema para la canción recurriendo a la última palabra del mismo, “Despojo”. Se tomó esta decisión porque el título del poema es demasiado largo para el título de un pasillo.

Las dos primeras estrofas del poema, es decir los cuartetos, son usados también como estrofas para la música aprovechando su estructura de 4 versos endecasílabos con rima. El primer terceto es musicalizado como una parte B que modula a la tonalidad de Re mayor, este recurso compositivo es usado frecuentemente en los pasillos tradicionales. El fin de lograr una paridad rítmica se toma el primer verso del segundo terceto para completar 4 versos en la parte B pero se distingue este verso regresando a la tonalidad menor. Los dos últimos versos del poema son utilizados en la forma del pasillo como una parte conclusiva que utiliza un *rallentando*²⁴ y un acorde de intercambio modal (Eb-/Bb) para ayudar a incrementar la tensión antes del final.

Se utilizan la escala menor natural y menor armónica para la melodía del tema, también está presente el uso del cromatismo como notas de paso hacia las notas de dichas escalas. La estructura del pasillo comienza con una introducción. La armonía es diatónica y resuelve en la tónica solamente al final de la parte, esta sensación de resolución favorece el paso a la estrofa.



Imagen 3.7 – Fragmento partitura “Despojo”

Posteriormente siguen las dos estrofas en tonalidad menor cuya armonía se mantiene diatónica pero utiliza inversiones de acordes y ostinatos²⁵ en el bajo

²⁴ Rallentando: Retardando, Ralentizando

²⁵ Ostinatos: El Ostinato es una figura que se repite varias veces en un pieza musical, de forma consecutiva y durante varios compases.

aprovechando las notas comunes del tejido armónico para crear una sensación de continuidad y tensión que favorecen a la melodía y su contenido narrativo.

FRAGMENTO DE LA ESTROFA

9

Y soy dia - man - tea quien dea - mor me tra - ta

Dm/A D7/A D7 Gm/D

Imagen 3.8 Fragmento partitura “Despojo”

Posteriormente regresa la melodía de la introducción repitiéndose como un interludio. Luego continúa la parte B en Re Mayor, para mantener la ambigüedad que identifica la temática del poema, se utiliza un acorde de Sol menor como un intercambio modal, la tonalidad menor regresa en el último verso de esta parte para acentuar el contenido emocional melancólico del texto y preparar para el final.

FRAGMENTO DE LA PARTE B

13

Sia es - te pa - go pa - de - de mi de - se - o

D Dmaj7 Gm6/D Dmaj7/A

Imagen 3.9 – Fragmento partitura “Despojo”

El poema “Dolor” de Alfonsina Storni tiene como escenario el mar. Para asociar el contenido narrativo con la artista se decidió musicalizar el texto como un bambuco esmeraldeño pero manteniendo en la armonía y melodía el estilo de canción antigua que caracteriza y unifica los tres temas del álbum.

Este tema está en compás de 6/8, en la tonalidad de Do menor y tiene 3 partes, Introducción, parte A y parte B. La melodía de la introducción del tema mantiene un motivo que se repite mientras de base está siempre el acorde de Do menor.

INTRODUCCIÓN

Cm % % % Cm %

mp

Imagen 3.10 – Fragmento partitura “Dolor”

La estructura del poema consiste en 2 estrofas de cuatro versos cada una, seguida por una estrofa de 10 versos y terminando con otra estrofa de cuatro versos. Esta estructura se reparte en la música de la siguiente manera: La primera estrofa del poema es la parte A de la canción. Armónicamente utiliza los grados I menor, IV menor y V7 utilizando inversiones de acordes para enriquecer la armonía. La segunda estrofa del poema es la parte B de la canción. Esta parte introduce un intercambio modal con el acorde DbMaj7, acorde que viene del modo frigio, rompiendo de esta manera el diatonismo para resaltar el contenido narrativo del poema.

FRAGMENTO PARTE B

15 Ser al - ta, so - ber - bia, per - fec - ta, qui - sie - ra,

Cm Fm Dbmaj7

19 co - mou - na - ro - ma - na pa - ra con - cor - dar

G7 Cm

Imagen 3.11 – Fragmento partitura “Dolor”

Luego aparece de nuevo el material musical de la introducción como un reintro. Posteriormente, los dos primeros versos de la tercera estrofa presentan un nuevo material que remite a la parte A. Los siguientes 4 versos retoman el material temático de la B. Los últimos cuatro versos de la estrofa corresponden a otra parte A.

La última estrofa se utiliza antes del interludio instrumental y luego como cierre de la canción. Esta parte tiene el material armónico y melódico de la B. El interludio tiene la misma melodía de la introducción pero el bajo se mueve diatónicamente manteniendo el acorde de Do menor como un ostinato armónico buscando que esta parte sea un momento climático en el tema y resultando la armonía de la siguiente forma:

The image shows a musical score for an instrumental interlude. It is written in C minor (two flats) and 7/8 time. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Interludio', contains measures 7 through 10. The second system contains measures 11 through 14. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the bass line: Cm, A♭maj7, E♭6, and Cm/G in the first system; and A♭maj7, E♭6, Cm/F, and Cm/G in the second system. A dynamic marking 'f' (forte) is placed below the first measure of the first system.

Imagen 3.12 - Fragmento partitura “Dolor”

Para el poema “Glory Box” ya que la poeta Yuliana Ortiz y la intérprete de la canción son de origen esmeraldeño, se decidió utilizar una base musical que utilice instrumentos de dicha provincia. De igual manera, esta decisión fue tomada para unificar el contenido musical del disco ya que el tema “Dolor” utiliza también instrumentos de la provincia de Esmeraldas.

Este poema está inspirado en una canción de la banda inglesa Portishead llamado Glory Box es por esto que se menciona partes de dicha canción en el poema. Se decidió tomar las muestras del tema original para utilizarlos como un recurso compositivo buscando de esta manera un paralelismo con el poema que es lo que buscó también la poeta.

La canción se compuso en compás de 6/8 con un tempo de 163bpm. La introducción, las estrofas y el interludio instrumental tienen el mismo contenido armónico. Estas secciones tienen una estructura irregular de 25 compases. Al inicio de estas secciones se crea un movimiento diatónico ascendente en el bajo mientras se sostiene el acorde menor de tónica como se muestra en el siguiente fragmento de la estrofa:

FRAGMENTO ESTROFA

The image shows a musical score for a 6/8 time signature piece. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "No lo pue - des ver, den - tro de/es - te cuer - po vi - ve un ser, al que no le/al - can - zan las ho - ras ni las pa - la - bras". The chord progressions are: Em, %, Em/F#, %, Em/G; %, Em/A, %, Em/B, %, Em/C; %, Em/D, Em/D#, Em, %.

Imagen 3.13 Fragmento partitura “Glory Box”

Las partes B del tema tienen una armonía que va desde el acorde bVimaj7 hasta el IVm, contrastando con las estrofas y el intro mediante el uso del subdominante. Esta sección tiene 8 compases. Para la parte C se utilizó también una estructura irregular de 16 compases. El tema finaliza con el material temático de la parte B.

The image shows two systems of a musical score for the song "Glory Box". Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The piano accompaniment is written in a simplified style with slash marks in the bass staff, indicating a specific rhythmic pattern. Chords are indicated by letters below the piano staff, and lyrics are written under the vocal staff.

System 1 (Measures 21-27):

- Measure 21: Chord C, lyrics "po - der le - van - tar".
- Measure 22: Chord %, lyrics "la bar - bi - lla al".
- Measure 23: Chord B aug, lyrics "cic - lo".
- Measure 24: Chord %, lyrics "y que llue - va so - bre".
- Measure 25: Chord C, lyrics "mi to - da la".
- Measure 26: Chord Am, lyrics "i - ra y el de - sa - rrai - go".
- Measure 27: Chord %, lyrics "y el de - sa - rrai - go".

System 2 (Measures 28-34):

- Measure 28: Chord C, lyrics "y que llue - va so - bre".
- Measure 29: Chord %, lyrics "mi to - da la".
- Measure 30: Chord B aug, lyrics "i - ra y el de - sa - rrai - go".
- Measure 31: Chord %, lyrics "y el de - sa - rrai - go".
- Measure 32: Chord Cm6, lyrics "y el de - sa - rrai - go".
- Measure 33: Chord Am6, lyrics "y el de - sa - rrai - go".
- Measure 34: Chord Em, lyrics "y el de - sa - rrai - go".

Imagen 3.14 Fragmento partitura “Glory Box”

La base percusiva de los arreglos tiene instrumentos típicos de la música esmeraldeña como son el cununo, el guasá y el bombo. Para la parte armónica se utiliza un piano eléctrico tipo Fender Rhodes para los 3 temas, también una guitarra de cuerdas de nylon y una guitarra de caja chica con cuerdas de metal que se utiliza exclusivamente en el registro agudo. Se utiliza para el tema Glory box el sonido de un sintetizador monofónico Moog Sub Phatty para reforzar las frecuencias bajas en el tema. También se utiliza un bajo eléctrico, pads de ambiente y samples de otras grabaciones.

Se trabajaron los arreglos respetando las formas originales que planteaba la composición pero añadiendo secciones instrumentales en los temas que resaltara la narrativa de los poemas.

3.1.2 Letras

Tema: Despojo

Autora: Sor. Juana Inés de la Cruz

Al que ingrato me deja, busco amante;
 al que amante me sigue, dejo ingrata;
 constante adoro a quien mi amor maltrata,

maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata,
triunfante quiero ver al que me mata
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;
si ruego a aquél, mi pundonor enojo;
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo;
de quien no quiero, ser violento empleo;
que, de quien no me quiere, vil despojo.

-Sor Juana Inés de la Cruz"

Tema: Dolor

Autora: Alfonsina Storni

Quisiera esta tarde divina de octubre
pasear por la orilla lejana del mar;
que la arena de oro, y las aguas verdes,
y los cielos puros me vieran pasar.

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera,
como una romana, para concordar
con las grandes olas, y las rocas muertas
y las anchas playas que ciñen el mar.

Con el paso lento, y los ojos fríos
y la boca muda, dejarme llevar;
ver cómo se rompen las olas azules

contra los granitos y no parpadear;
ver cómo las aves rapaces se comen
los peces pequeños y no despertar;
pensar que pudieran las frágiles barcas
hundirse en las aguas y no suspirar;
ver que se adelanta, la garganta al aire,
el hombre más bello, no desear amar...

Perder la mirada, distraídamente,
perderla y que nunca la vuelva a encontrar:
y, figura erguida, entre cielo y playa,
sentirme el olvido perenne del mar.

Tema: Glory Box

Autora: Yuliana Ortíz

¿No lo puedes ver?

Dentro de este cuerpo vive un ser
al que no le alcanzan las horas ni las palabras,
un ser indomable que se come mis huesos.

Podría ser una manada de ellas desnudas
con el músculo colgando, con los senos tan pequeños
como semillas de uvas.

I just wanna be a woman.

Poder levantar la barbilla al cielo
y que llueva sobre mí toda la ira y desarraigo.

I just wanna be a woman, pero soy millones de ellas
¿Ahora puedes ver el caos? ¿Puedes ver los trece volcanes en mí?

Solo quiero ser una mujer pero soy cientos de ellas.

3.1.3 Equipo de trabajo musical

Nombre	Cargo
Ariana Ballesteros	Producción general – Composición -Voz
Antonio Cepeda	Composición
Jean Carlos Guapulema	Arreglos - Mezcla
Ronny Hidalgo	Mastering

Tabla 1

3.1.4 Cronograma de grabación

Fecha	Actividad
12-ene-21	Grabación de guitarras
15-ene-21	Grabación de bajo
16-ene-21	Grabación de Voces
17-ene-21	Grabación synths y piano Rhodes

Tabla 2

3.2 Flujo de software y hardware

La cadena de flujo de señal en Ocrux Entertainment, estudio donde se realizaron las grabaciones está distribuida de la siguiente forma:

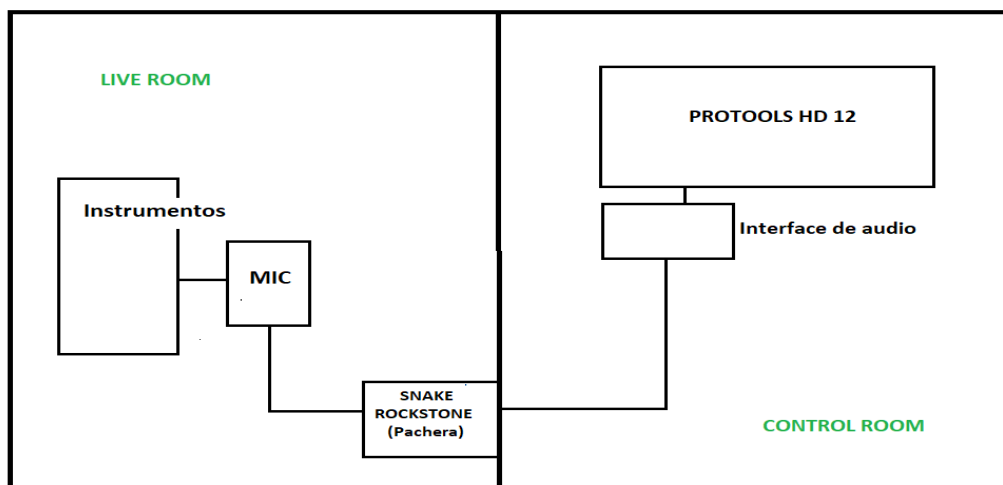


Imagen 3.15 Flujo de señal

3.3 Rider técnico

Equipos	Modelo	Cantidad
Computadora	I7 Inter Windows 10 de 64 bits	1
Consola digital	Behringer XR 18	1
Micrófono	AKG C 214	1
Micrófono Shure	Shure Sm 57	1
Cable XLR	Roxton	4
Pedestal	Hércules	3
Audífonos	Senheiser HD 280	1
Pre amp de audífonos	Preonus	1
Guitarra acústica de nailon	Admix	1
Guitarra acústica de metal	Custom	1
Bajo	Cort A5 plus scms	1
Medusa	Rockstone	1
Monitores	HS8 Yamaha	2
Sintetizador monofónico	Moog Sub Phatty	1
Piano eléctrico	Fender Rhodes	1

Tabla 3

Capítulo 4

4.1 Producción y post producción musical

La producción del EP se realizó en cuatro sesiones de grabación, en la primera se realizó la grabación de las guitarras, en la segunda sesión se grabó el bajo eléctrico por línea, la tercera sesión fue la grabación de voces y en la cuarta sesión se grabaron los synths y piano Rhodes. La postproducción se realizó respetando cada paso según los procesos como edición de cada track para luego realizar los procesos de mezcla y masterización.

El DAW disponible en el estudio de la productora musical Ocrux Entertainment para grabación de guitarras, bajo y voz fue Pro Tools 12HD a través de la interface Behringer XR 18. El flujo de señal desde el live room hasta el control room fue: Micrófono - Cable XLR - Pacherá - Interface - DAW.

4.1.1 Grabación

Los audios de las percusiones fueron obtenidas de distintos proyecto de grabación realizados por los productores musicales Ivis Flies y Carlos Erazo. Se tomaron aquellos audios que cumplían con la estética sonora pensada para cada canción, cabe recalcar que todos estos fueron proporcionados en una calidad óptima y se trabajaron en la estación de audio digital Ableton Live.

Se realizó la grabación de una guitarra con cuerdas de nailon y una guitarra con cuerdas de metal en la estación de audio digital Protools aplicando una técnica de grabación de una manera puntual, se utilizaron dos micrófonos con características y posiciones diferentes. El micrófono AKG 214 apuntaba a la boca de la guitarra, se lo realizó de esta manera ya que se necesitaba obtener el sonido directo y propio del cuerpo de la guitarra y este micrófono abarca un mayor rango de frecuencias fielmente, el micrófono Shure Sm57 se colocó en el diapasón de las guitarras. La ubicación de los micrófonos correspondía a la necesidad de evitar la captura de la sala y registrar coloraciones diferentes del mismo instrumento para luego elegir la que funcione de mejor forma en la mezcla de determinada canción.

La decisión final fue mezclar estas dos sonoridades ya que el registro obtenido del Akg ofrecía una buena captura de todo el cuerpo de la guitarra y sus frecuencias graves, mientras que el del Sm57 reforzaba los ataques de la ejecución del instrumento.

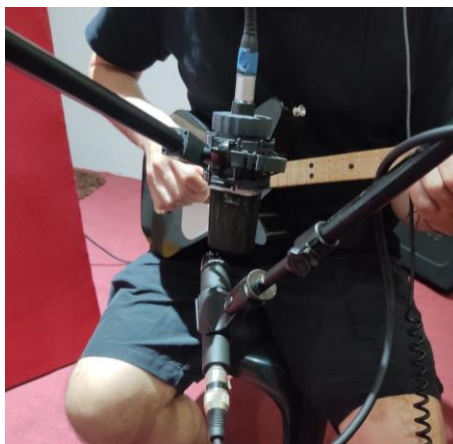


Imagen 4.16 - Grabación de guitarra

La grabación de voz se realizó en una sola jornada, para esta se utilizó el micrófono Akg C214 en patrón polar cardiode y con filtro anti pop para evitar golpes de aire y refuerzos de ciertas consonantes.

4.1.2 Edición y mezcla

Una vez creadas las estructuras de la canciones con su respectiva base rítmica y habiendo realizado las grabaciones de todos los instrumentos, se procedió al proceso de edición de las pistas de audio. Desde la percusión se realizó el proceso de warping para ajustar estos samples rítmicos al tempo del tema, el warping no se ajustó exactamente a la grilla para evitar que se perjudique el groove natural de estos instrumentos. Luego se aplicó fade in y fade out en cada track, sin embargo, en algunos existieron ciertas filtraciones para lo cual se utilizaron plugins como el noise de waves para quitarlas.

La ecualización de los instrumentos de percusión, guitarras, samples, bajos y teclados se realizaron en Ableton Live, se utilizaron plugins nativos del programa para los instrumentos.

Para el proceso de mezcla de las percusiones, las cadenas principales que se realizaron fueron ecualización sustractiva, misma que no pretendía realzar frecuencias si no limpiar aquellas no sumaban en contexto a los demás instrumentos, es por esto que las percusiones suenan crudas pero limpias.



Imagen 4.17 - Ecualización de bombo

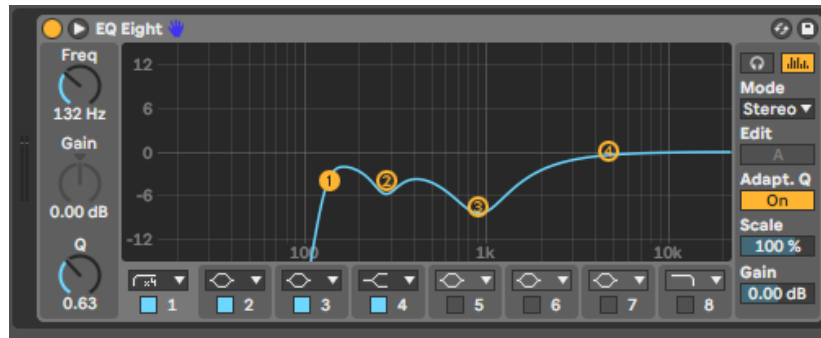


Imagen 4.18 - Ecuación cununo



Imagen 4.19 - Ecuación Guasá

La segunda cadena de procesos fue la compresión. En las percusiones se buscaba controlar las dinámicas y para esto se hizo una leve compresión a fin de no suprimir las dinámicas naturales de estos instrumentos. Se utilizó el compresor Glue compressor en casos específicos como en los cununos ya que habían ataques muy exagerados que necesitaban ser controlados.



Imagen 4.20 - Compresión bombo

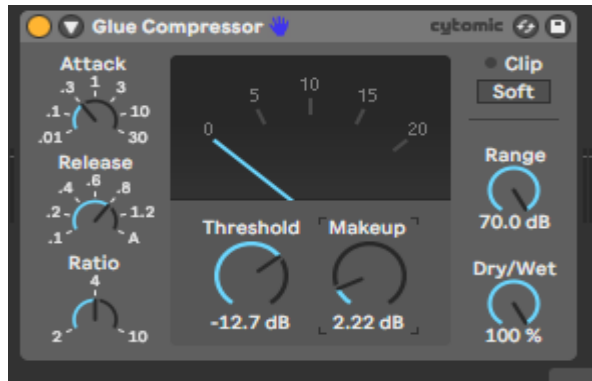


Imagen 4.21 - Compresión cununo



Imagen 4.22 - Compresión guasá

Para las guitarras se aplicó la misma cadena de procesos ecualización y compresión. Todo el track estaba carente de brillos y por esto se excitaron las frecuencias a partir de los 8Khz dando balance a las demás frecuencias y a la vez aportando un color diferente a cada guitarra. La compresión fue leve con un ataque corto y reléase largo, en una relación de 4:1 para no afectar a la dinámica conseguida desde la grabación.

Las voces fueron trabajadas en la estación de audio digital Protools 12 una vez que se culminó la mezcla de la pista. Como primer paso se realizó el comping de las voces ya que se hicieron varias tomas en cada canción con el fin de captar la interpretación adecuada. Luego se realizó el proceso de limpieza del track, cortando las filtraciones captadas por el micrófono y colocando los respectivos fade in y fade out en cada clip, antes de consolidarlo se equilibraron los volúmenes de cada clic para enfatizar la dinámica. Se realizaron también los procesos de compresión, ecualización y afinación de forma leve ya que se buscaba realzar a la voz pero no modificar la expresividad de la misma.

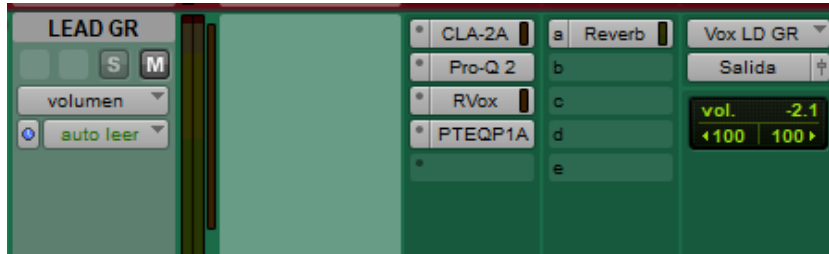


Imagen 4.23 - Cadena de procesos en las voces

Entre los últimos procesos se realizó la selección de efectos para los distintos instrumentos, como este es un EP experimental, se aplicaron procesos de reverb y delay principalmente en las voces y se emplearon samples a manera de efecto, este es el caso del sample “I just wanna be a woman” que ayuda a realzar el mensaje de la letra y por eso se empleó en momentos específicos de la canción Glory box.

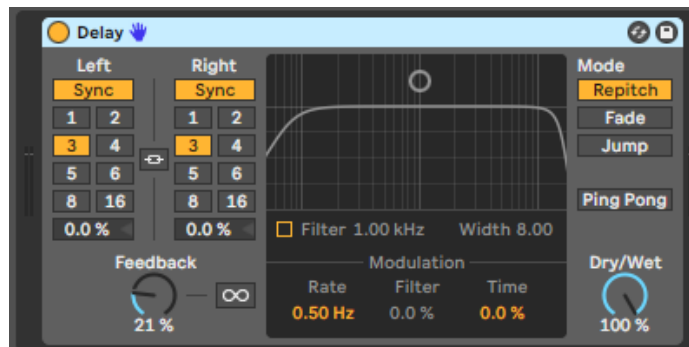


Imagen 4.24 - Delay – Sample “I just wanna be a woman”

4.1.3 Masterización

El proceso de masterización fue realizado por Ronny Hidalgo, productor musical en Ocrux Entertainment, quien utilizó el software Protools 12. En este proceso se buscó alcanzar una homogeneidad entre las frecuencias y volúmenes de cada canción, para esto se creó una sesión nueva para cada canción en la que se importó la mezcla correspondiente y se consideraron las referencias musicales de cada tema tomando en consideración el volumen de estas canciones, su textura, frecuencias y que tenga correspondencia con el género. Para la canción Despojo se tomó como referencia la canción “La Bocina”

interpretada por La Toquilla.²⁶ Para las canciones Dolor y Glory Box se tomó como referencia la canción “River” de Ibeyi.²⁷

El primer paso para la masterización fue realizar una ecualización de pared que corte todas las frecuencias que estén por debajo de los 30Hz. Luego se realiza ecualización sustractiva a frecuencias que puedan molestar. Se utilizó el plugin Deezzer para controlar ciertos ceceos.

Se utilizó el plugin Ozone Imager de Izotope para abrir la imagen estero, posteriormente se realizó una compresión suave que ayude a consolidar la relación pista y voces con el plugin Glue compressor y como último proceso se aplicó un limitador con la finalidad de darle un nivel de ganancia óptimo y así alcanzar un nivel controlado en el que la señal no saturate.

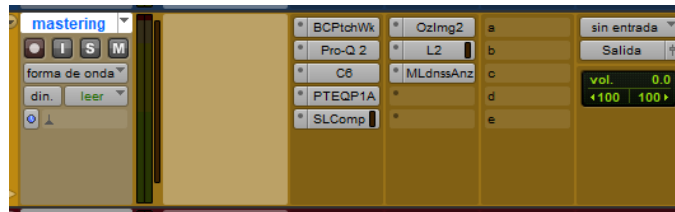


Imagen 4.27 Cadena de procesos Mastering



Imagen 4.28 – Limitador Mastering

²⁶ “La Toquilla” agrupación ecuatoriana que trabaja con géneros no tan convencionales como son los pasillos, albazos y yaravíes con un toque moderno. Su debut fue en 2013 con “La Bocina”. Fuente: [https://borradorntc16.wordpress.com/2017/01/10/la-toquilla/#:~:text=Alejandra%20Elizabeth%20Garc%C3%ADa%20Mera%20\(Portoviejo,con%20un%20toque%20de%20modernidad.](https://borradorntc16.wordpress.com/2017/01/10/la-toquilla/#:~:text=Alejandra%20Elizabeth%20Garc%C3%ADa%20Mera%20(Portoviejo,con%20un%20toque%20de%20modernidad.)

²⁷ “Ibeyi” es banda de electrónica con influencia en las culturas cubana y francesa, su música es una fusión musical de electrónica y trip-hop con un sonido altruista y moderno. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ibeyi_\(banda\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ibeyi_(banda))

Capítulo 5

5.1 Diseño gráfico portada y contraportada

Para el diseño de la portada se utilizó una fotografía de la artista en blanco y negro sobre un fondo en la escala de grises con el fin de enfatizar contrastes y reflejar un estilo sobrio sin mayor distracción más que la expresión. En la parte superior se colocó el nombre del EP con una fuente en tonos mostaza para darle realce.



Imagen 5.29 Diseño de portada de EP

Para la contra portada se utilizó otra fotografía de la artista ubicada a la derecha y del lado izquierdo se colocó el nombre de las canciones en su respectivo orden de reproducción y los créditos.



Imagen 5.30 - Diseño de contraportada del EP

La sesión fotográfica se llevó a cabo en Ehox Studios. El diseño de la portada se realizó en Adobe Illustrator y Photoshop, fue realizado en Magnatte Visual Studio.



Imagen 5.31 - Diseño de carátula del disco

Conclusiones

El proyecto reflejó cómo el desarrollo de la tecnología nos brinda un sinnúmero de herramientas musicales para la manipulación de audio digital, donde la exploración sonora y rítmica a través del conocimiento y la investigación previa, nos conlleva a ampliar nuevas posibilidades y formas de desarrollar estructuras musicales para plasmarlas en cada obra y así brindar nuevas propuestas artísticas.

La musicalización busca enaltecer al texto sin pensar en la necesidad de corresponderlo, sino más bien poder apropiarnos de su sustancia poética para convertirla en una expresión musical singular que resultará en una expresión fiel y convincente.

Recomendaciones

Se recomienda a los artistas y futuros productores musicales abrirse a la experimentación en las distintas formas de arte partiendo de la investigación de obras y los creadores de estas, esto les permitirá obtener nuevas perspectivas que aportarán significativamente en sus procesos creativos alejándoles de los estereotipos musicales del mainstrim y logrando encontrar su propia voz expresiva.

Referencias Bibliográficas

Acereda, Alberto, “*La autenticidad de Alfonsina Storni*”, (en línea), Marzo 2005, <https://www.libertaddigital.com/opinion/libros/la-autenticidad-de-alfonsina-storni-1276229812.html#:~:text=La%20obra%20literaria%20de%20la,activismo%20resen-tido%20contra%20lo%20masculino>.

Albaladejo Alejandro y Cristina Ramírez. “Platón y la música”, *Issuu*, (abril 2011), <https://issuu.com/66xtina/docs/66xtina>

Andrango, Catalina. “La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia”, *Araucaria—Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, (1 abril 2011), <https://revistas.awpruebas.es/index.php/araucaria/article/viewFile/1346/1236>

Becerra, Juan Pablo. “Leer poesía de mujer”, s.l, 2010, <https://bellezaslatinas.com/libros/poesia-femenina>

Bracero, Andrés. *La cultura afro ecuatoriana y su aporte en el desarrollo musical del Ecuador, a través de sus ritmos tradicionales*. Cuenca:...Edición en PDF. https://www.academia.edu/36058979/La_mu_sica_en_la_cultura_afroecuatoriana

Blog. “3 Poemas de Yuliana Ortiz Ruano”, *Sheshat Editorial*, Wordpress.com, <https://seshatediciones.wordpress.com/2016/09/27/3-poemas-de-yuliana-ortiz-ruano/>

Casa de la Cultura Ecuatoriana, “*Libro: “Canciones desde el fin del mundo” de Yuliana Ortíz Ruano*”, s.l, s.f.

Flores, Gabriel. «La historia de la marimba, el nuevo patrimonio cultural inmaterial». (2-dicbre.2015).<https://www.elcomercio.com/tendencias/marimba-esmeraldas-historiaunesco-patrimonioinmaterial.html>

García Gual, Carlos. *Antología de la lírica Griega (siglos VII – IV a.c.)*, Madrid, Alianza Editorial (2da edición), 1983, pag.13.

García Salazar, Juan. *Breve presentación de los instrumentos musicales asociados a ritos afro-ecuatorianos en la zona norte de Esmeraldas*, s.l, s.f, 9:16, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5192>

Gómez, Sobrino. *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010*, Cincinnati, (2013), pg. 36.

Guapulema Torres, Jean, “*Miradas Ajenas*”, Tesis: Universidad de las Artes del Ecuador, 2019.

Hormigos, Jaime. *La creación de identidades culturales a través del sonido*. Madrid, 2010. Edición PDF.

LA HORA. “La música afro-ecuatoriana toma nuevos rumbos”, *La Hora*, 2017, <https://lahora.com.ec/noticia/1102059326/la-musica-afroecuatoriana-toma-nuevos-rumbos>

Llorente, Sandra. “6 poemas de Sor Juana Inés de la Cruz: análisis de poesías emblemáticas”, *Diario Femenino*, 2020, <https://www.diariofemenino.com/amor/poemas-de-amor/6-poemas-de-sor-juana-ines-de-la-cruz-analisis-de-poesias-emblematicas/>

Martín, Jessie. “Música de la antigua Grecia: musiké o arte de las musas”, *Clasica-chic Música clásica, curiosidades, noticias* (24 abril 2014), <https://clasicachic.wordpress.com/>

Martillo, Jorge. “El alma en los labios del poeta Medardo Ángel Silva”, *El Universo*, (2011), <https://www.eluniverso.com/2011/06/11/1/1379/el-alma-labios-poeta-medardo-angel-silva.html>

- Meza, Gabriel. “La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar”, Universidad de Concepción - Chile, *La serena*, (2018) https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-32622018000100030
- Nuez, Gonzalo. “Julieta Dobles explica el rol de la mujer escritora en Latinoamérica”, Audio 2008, <https://espanol.radio.cz/julieta-dobles-explica-el-rol-de-la-mujer-escritora-en-latinoamerica-8595962>
- Ortiz Ruano, Yuliana. “*Canciones desde el fin del mundo*”, Argentina: Amauta&Yaguar, 2018.
- Paz, Octavio, “*El arco y la Lira*”, FCE, México, 1956.
- Pazos Barrera, Julio. “El modernismo y su difusión musical en el Ecuador”, *El comercio*, (2017), <https://www.elcomercio.com/tendencias/modernismo-literatura-musica-difusion-ecuador.html>
- Santolamazza, María, “*Poema y canción un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados: el caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat*”, (en línea), Pontificia Universidad Javeriana, 2018, Tesis PDF biblioteca.pdf (javeriana.edu.co)
- Subercaseaux, Bernardo. *El Debate sobre Políticas Culturales*, Documento de Trabajo: CENECA, Santiago, 1986, https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160303/20160303183817/rev30_subercaseaux.pdf

Varas, Eduardo. “Una aproximación a la diáspora negra en forma de lecturas y conexiones”, *Primicias*, 2020, <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/diaspora-negra-forma-lecturas-conexiones/>

Velásquez, Brian. “El arte del sample en la música”, *Trece*, (2018), <https://canaltrece.com.co/noticias/sample-en-la-musica-historia-instrumento-sampling/>

Villota Chiriboga, Esteban, “*Análisis de la instrumentación afro-esmeraldeña para la creación de una librería de samples aplicado a un track de género marimba*”, UDLA, 2018. UDLA-EC-TLMU-2018-16.pdf

Villota, Esteban. *Análisis de la instrumentación afro-esmeraldeña para la creación de una librería de samples aplicado a un track del género marimba*, UDLA, tesis, 2018.

Wikipedia, “Caja de música (álbum de Pedro Aznar)”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Caja_de_m%C3%BAsica_\(%C3%A1lbum_de_Pedro_Aznar\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Caja_de_m%C3%BAsica_(%C3%A1lbum_de_Pedro_Aznar))

Anexos

Despojo

Pasillo

Autor: Juana Inés de la Cruz

Compositor musical: Ariana Ballesteros

♩ = 148

4

Intro

8 B \flat B \flat Gm Gm

12 F F Gm Gm

16 B \flat B \flat A7 A7

20 Dm Dm Dm

Estrofa

24 A7
Rit.

27

30 Dm Dm Dm
A tempo

33 Dm D7/A D7/A

36 D7 D7 Gm/D

39 Gm/D Gm/D Gm/D

42 Edim/A Edim/A Edim

45 Edim F F

48 Gm Gm A7

51 A7 A7 A7

54 Dm Dm Dm

Estrofa 2

57 B \flat B \flat

Rit.

61 A7 A7 Dm/A

A tempo

64 Dm/A Dm/A Dm/A

67 D7/A D7/A D7

70 D7 Gm/D Gm/D

73 Gm/D Gm/D Edim/Db

76 Edim/Db Edim Edim

79 F F Gm

82 Gm A7 A7

85 A7/G A7/G Dm Dm

Intermedio

89 Bb Bb Gm Gm

93 F F Gm Gm

97 Bb Bb A7 A7

101 D D D

Estrofa 2

104 D D

107 Gm Gm D/A

110 D/A D/A D/A

113 D7/A D7/A D7/A

116 D7/A G/B G/B

119 Gm/B \flat Gm/B \flat A7

122 A7 A7/E A7/E

125 B \flat B \flat Gm


128 Gm Dm Dm

131 G \sharp A7 Dm

134 Dm Dm

Detailed description: This is a musical score for a guitar piece, labeled 'Estrofa 2'. It consists of ten staves of music, numbered 104 to 134. The key signature is D major (two sharps). The first staff (104) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 104: quarter rest, dotted quarter, eighth; measure 105: quarter, quarter, quarter rest; measure 106: quarter rest, quarter, quarter. The second staff (107) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 107: dotted quarter, eighth, quarter rest; measure 108: quarter rest, quarter, quarter; measure 109: dotted quarter, eighth, quarter rest. The third staff (110) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 110: whole rest; measure 111: whole rest; measure 112: quarter, quarter, quarter. The fourth staff (113) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 113: dotted quarter, eighth, quarter; measure 114: dotted quarter, eighth, quarter; measure 115: quarter, quarter, quarter. The fifth staff (116) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 116: dotted quarter, eighth, quarter; measure 117: dotted quarter, eighth, quarter; measure 118: quarter, quarter, quarter rest. The sixth staff (119) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 119: quarter, quarter, quarter; measure 120: dotted quarter, eighth, quarter; measure 121: quarter, quarter, quarter. The seventh staff (122) has a treble clef and a key signature of two sharps. The notes are: measure 122: whole rest; measure 123: whole rest; measure 124: quarter, quarter, quarter. The eighth staff (125) has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: measure 125: dotted quarter, eighth, quarter; measure 126: quarter, quarter, quarter rest; measure 127: whole rest. The ninth staff (128) has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: measure 128: quarter, quarter, quarter; measure 129: quarter, quarter, quarter rest; measure 130: quarter, quarter, quarter. The tenth staff (131) has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: measure 131: quarter, quarter, quarter; measure 132: quarter, quarter, quarter; measure 133: dotted quarter, eighth, quarter. The eleventh staff (134) has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: measure 134: whole rest; measure 135: whole rest.

Estrofa 3

136 
Rit..

139 
A7 A7 A7/C#

142 
A7/C# Bb Bb

145 
Bb Bb Ebm/Bb

148 
Ebm/Bb A7 A7

151 
Dm Dm Dm Dm7(9)
rall.

DOLOR

Bambuco

Autor: Alfonsina Stonri

Compositor musical: Ariana Ballesteros

Intro ♩ = 150

Cm Cm Cm

Estrofa

5 Cm G7 Cm Cm G7

9 G7 G7 G7 G7 G7 Cm

Precoro

13 Fm Db G7 G7/B Cm

17 Fm Db G7 G7/B Cm

Coro

21 Cm Db G7/B Cm

25 Cm Db G7/B Cm

29 Fm Db G7/B G7/F Cm

Intro 2

33 Cm Cm Cm

Estrofa 2

37 Cm G7 Cm Cm G7

41 G7 G7 Fm Bb Cm

Precoro 2

45 Fm Db G7/B Cm

49 Fm Db G7/B Cm

Solo

53 Cm Cm Cm Cm

57 Cm Ab Eb Gm Ab Eb Fm G7

61 Cm Ab Eb Gm Ab Eb Fm G7

65 Cm

Final

66 Fm Db G7/B Cm

70 Fm Db G7/B Cm

Glory Box

Autor: Yuliana Ortiz

Compositor musical: Ariana Ballesteros

Intro sample ♩ = 163



Intro



Estrofa



Estrofa 2

29 Em D/F# G Am

33 Bm C D D#dim Em

37 D/F# C Am B7

Rit. *A tempo*

41 C Am C C/E Am

45 C Am C C/E Am G

Puente

49 C D#dim C Am

53 C D#dim Cdim Am Em D

57 C D Em D/F#

61 C D C C/E

65 C C Bm Am

Solo

69 Em D/F# G Am

73 Bm C D D#dim Em

77 D/F# C Am B7 B7

Final

81 Am Bm C Am B7

