



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRA
CURSO DE LETRAS ESPANHOL - BACHARELADO

Claudia Garcia Rivera

La poética de Marta Valdés entre palabra y música:
un estudio sobre la traducción intersemiótica en el proceso creativo de la canción cubana

Florianópolis

2025

Claudia Garcia Rivera

La poética de Marta Valdés entre palabra y música:

un estudio sobre la traducción intersemiótica en el proceso creativo de la canción cubana

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Letras Espanhol do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras Espanhol.

Orientador: Prof. Dr. André Fiorussi

Florianópolis

2025

Rivera, Claudia Garcia

La poética de Marta Valdés entre palabra y música : un estudio sobre la traducción intersemiótica en el proceso creativo de la canción cubana / Claudia Garcia Rivera ; orientador, André Fiorussi, 2025.

61 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua Espanhola, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Espanhola. 2. Marta Valdés. 3. canción cubana. 4. traducción intersemiótica. 5. proceso creativo. I. Fiorussi, André. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras - Língua Espanhola. III. Título.

Claudia Garcia Rivera

La poética de Marta Valdés entre palabra y música:

un estudio sobre la traducción intersemiótica en el proceso creativo de la canción cubana

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras Espanhol.

Local Florianópolis, 10 de dezembro de 2025.

Profª. Dra. Eleonora Frenkel Barretto
Coordenação do Curso

Banca examinadora

Prof. Dr. André Fiorussi
Orientador

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
UFSC

Profª. Dra. Flora Ferreira Holderbaum
UDESC

Paulo de Tarso Lima Brandão – doutorando
UDESC

Florianópolis, 2025.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, en primer lugar, a mis maestras y maestros, que a lo largo de mi vida me han colmado el pensamiento de maravillas y me han ayudado a entender el mundo. A mi orientador André Fiorussi, por su receptividad con cada idea que le compartí, su paciencia y su generosidad de atinadas palabras. A Teresita Menéndez, mi profesora de piano, quien me puso en las manos las músicas que me dictaron este trabajo.

A mi familia, especialmente a mi madre Carmencita, que ha estado conmigo incondicionalmente en cada bifurcación de este camino que me ha traído hasta aquí. A mi tío Yuri, por las largas charlas que me ayudaron a tomar decisiones académicas, y a mi prima Greity, por encontrar y enviarme el libro de Marta Valdés, sin el cual este trabajo no estaría completo.

A mi gatica Marilú, mi fiel compañera y apoyo emocional, que estuvo a mi lado en cada lectura, cada palabra y cada suspiro con los que tejí este texto, el cual me emociona y me enorgullece.

RESUMEN

Este trabajo investiga la relación entre texto verbal y texto musical en la obra de la compositora cubana Marta Valdés, destacada representante del movimiento filin dentro de la canción cubana. El estudio parte de una experiencia personal: durante la adolescencia, estudié tres piezas para piano de su autoría y, años más tarde, descubrí que eran versiones instrumentales de canciones con letra, cuyas palabras expresaban exactamente aquello que la música ya me sugería. A partir de esta reflexión, analizo las tres canciones “En la imaginación”, “Llora” y “Tú no sospechas”, usándolas como material de estudio para explorar la posibilidad de un diálogo horizontal entre letra poética y música en el ámbito de la canción. El marco teórico se sustenta en el concepto de traducción intersemiótica (Jakobson, 1959), entendido como transposición creativa entre lenguajes —en este caso, de la palabra poética a la música, o en sentido inverso. Se incorporan también los aportes de Mônica Pedrosa de Pádua, quien aborda la canción como un producto multimodal atravesado por procesos traductores, y de Luiz Tatit, cuyas reflexiones sobre prosodia y melodía aportan elementos para comprender los mecanismos expresivos del género. Además, el libro *La cuerda al aire* (2018), escrito por la compositora, ofrece claves sobre su proceso creativo y su estrecha relación con la guitarra, instrumento desde el cual compone sus canciones. El análisis busca contribuir a la comprensión de la canción como género híbrido y a la visibilización de mujeres compositoras en la tradición latinoamericana.

Palabras clave: Marta Valdés; canción cubana; traducción intersemiótica; proceso creativo; filin.

ABSTRACT

This study investigates the relationship between verbal text and musical text in the work of Cuban composer Marta Valdés, a prominent representative of the *filin* movement within Cuban song. The research stems from a personal experience: during my adolescence, I studied three piano pieces by Valdés and, years later, discovered that they were instrumental versions of songs with lyrics whose words articulated precisely what the music had already suggested to me. Building on this reflection, I analyze the three songs “En la imaginación,” “Llora,” and “Tú no sospechas,” using them as case studies to explore the possibility of a horizontal dialogue between poetic lyrics and music in the context of song. The theoretical framework is grounded in the concept of intersemiotic translation (Jakobson, 1959), understood as a creative transposition between languages—in this case, from poetic language to music, or in the opposite direction. The study also draws on the contributions of Mônica Pedrosa de Pádua, who conceives song as a multimodal product shaped by translational processes, and of Luiz Tatit, whose reflections on prosody and melody provide analytical tools for understanding the expressive mechanisms of the genre. In addition, the book *La cuerda al aire* (2018), written by Valdés, offers insights into her creative process and her close relationship with the guitar, the instrument from which her songwriting emerges. The analysis aims to contribute to a deeper understanding of song as a hybrid genre and to the visibility of women composers within the Latin American musical tradition.

Keywords: Marta Valdés; Cuban song; intersemiotic translation; creative process; *filin*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Prueba de piano de 2005	28
Figura 2 – Manuscrito de “En la Imaginación”, página 1 de 2	30
Figura 3 – Manuscrito de “En la Imaginación”, página 2 de 2	31
Figura 4 – Diagrama de “En la imaginación”: Parte A	33
Figura 5 – Parte B.....	36
Figura 6 – Parte B: clímax.....	36
Figura 7 – Parte B: final	37
Figura 8 – Manuscrito de “Llora”, página 1 de 2	39
Figura 9 – Manuscrito de “Llora”, página 2 de 2	40
Figura 10 – Diagrama de “Llora”: Parte A.....	41
Figura 11 – Parte B.....	42
Figura 12 – Reexposición de la parte A, con variaciones.....	43
Figura 13 – Parte final	44
Figura 14 – Manuscrito de “Tú no sospechas”, página 1 de 2	46
Figura 15 – Manuscrito de “Tú no sospechas”, página 2 de 2	47
Figura 16 – Diagrama de “Tú no sospechas”: Parte A.....	49
Figura 17 – Parte B.....	50
Figura 18 – Reexposición de la parte A, con variaciones en la letra.....	50
Figura 19 – Parte final	51

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	10
2	MARTA VALDÉS: SENTIMIENTO, PALABRA Y MÚSICA	15
2.1	BREVE PANORAMA DE LA VIDA Y OBRA DE MARTA VALDÉS	16
2.2	ENTRE GUITARRAS Y RELATOS: EL LIBRO <i>LA CUERDA AL AIRE</i>	17
2.3	FILIN	20
2.4	RELACIÓN LETRA – MÚSICA Y LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA.....	22
2.5	ELEMENTOS MUSICALES PRESENTES EN LA CANCIÓN.....	24
3	ANÁLISIS DE LAS CANCIONES	26
3.1	EN LA IMAGINACIÓN	28
3.2	LLORA.....	38
3.3	TÚ NO SOSPECHAS	45
4	CONCLUSIONES	52
	REFERENCIAS.....	56
	ANEXO A - PORTADA DEL LP <i>MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES</i>	58
	ANEXO B - CONTRAPORTADA DEL LP <i>MARTA VALDÉS – NUESTROS</i> <i>AUTORES</i>.....	59
	ANEXO C - CARA A DEL LP <i>MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES</i>..	60
	ANEXO D - CARA B DEL LP <i>MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES</i>..	61

1 INTRODUCCIÓN

No sé a ciencia cierta en qué momento descubrí que las músicas de Marta Valdés tenían letra. Estoy casi segura de que fue a partir de mi llegada a Brasil, en el 2010, con 22 años de edad, cuando tuve acceso libre a internet y, sedienta, empecé a investigar todos los asuntos que tenía pendientes por falta de esta herramienta en mi Cuba natal. Marta Valdés, una de las figuras clave del movimiento filin, reconocida compositora, guitarrista e intérprete de su propia obra, motivó el presente estudio con su forma de crear canciones. Canciones estas que llegaron a mis manos en forma de piezas para piano, y que atesoré como hago con las cosas a las que les siento un algo misterioso en su interior. No sabría hasta cinco años después de este encuentro —el mío con las tres músicas—, que no eran piezas para piano, sino canciones con letra. Como si no bastara este giro de la vida, para mi sorpresa, las letras decían lo mismo que yo había entendido desde el primer momento tocando sus melodías, armonías y ritmos.

Este es el impulso inicial por el que encuentro en la obra de Marta Valdés el asunto para el presente trabajo. Sus canciones ofrecen material relevante para el análisis y apreciación de los elementos poéticos y musicales en diálogo entre sí, pues existe una relación de horizontalidad, y no de jerarquía, entre el texto verbal y el texto musical. El amor, desde sus diversos ángulos y matices, es un tema recurrente en su obra —como en todo el movimiento del filin—, de una riqueza poética reconocida e interpretada por artistas de todo el mundo. A partir de los análisis de las tres canciones —“En la imaginación”, “Llora” y “Tú no sospechas”— que forman parte de mi estudio continuo desde la asignatura cursada en el conservatorio hace 20 años, mi objetivo es indagar hasta qué punto las elecciones poéticas de la letra determinan el uso de los elementos musicales —melodía, armonía y ritmo— y viceversa. Esta traducción intersemiótica entre poesía y música permite observar los significados y particularidades de cada lenguaje y cómo se relacionan en la configuración del sentido de la canción como obra multimodal.

Para contextualizar las elecciones del presente trabajo, conviene hablar de las escuelas y conservatorios de música en Cuba a principios del actual milenio, las cuales ofrecían un amplio plan de estudios, con diversas asignaturas teóricas y prácticas. Dentro de estos planes, la asignatura de piano complementario era obligatoria, y fue justamente estudiando piano con la profesora Teresita Menéndez, a la edad de 17 años, que entré en contacto por primera vez con la obra de Marta Valdés. Aunque fue en el formato instrumental

de tres canciones adaptadas al piano —sin tener acceso a las letras—, las tres piezas me cautivaron y me motivaron a buscar información sobre la compositora y su obra.

Lágrimas me empañaron la vista cuando, durante las investigaciones para realizar el presente trabajo, me encontré con palabras de la propia autora, en las que dice que buscaba que sus canciones alzaran otros vuelos instrumentales en forma de piezas para estudiantes. Es como si supiera lo que pasaría en el futuro, como si se comunicara con alguna conexión del universo y con mi trayectoria, sin tener la más mínima idea de mi existencia.

[...] pocos mensajes de la vida he recibido tan claros como el apremio con que me sorprendí intentando darle sentido instrumental a la música de una de mis canciones más conocidas, y hacerlo desde mis propias, nada abundantes posibilidades de ejecución, creando piezas breves donde se toma como punto de partida la idea original que permite, a quien la reconozca, apreciar su valor puramente instrumental. “Piezas apropiadas para estudiantes” —me digo todo el tiempo— y nada más cierto porque, si logro arribar con ellas a ese resultado que todavía no es más que una ilusión, mis canciones hallarán una nueva tabla de salvamento en su casi obsesiva batalla por perdurar (Valdés, 2018, p. 89–90).

Escuchando, estudiando e interpretando la construcción y la narrativa de sus canciones, surgió la motivación para adoptar su obra como parte de mi formación artística continuada a lo largo de los últimos 20 años. Recientemente, al organizar un curso teórico y práctico que imparto en Brasil sobre la historia de la música cubana, sentí la necesidad de ampliar mis investigaciones y comencé a estudiar con más atención la canción cubana.

Surgida en el siglo XIX bajo la influencia de la música europea, es reconocida internacionalmente como un rico conjunto de expresiones poéticas y culturales. Dentro de este conjunto de géneros podemos encontrar una gran variedad de estilos y movimientos, quizás el más conocido en América Latina sea la nueva trova, con Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, pero antes vino el filin, que dejó una importante marca en el quehacer cancionístico hispanoamericano. Según las musicólogas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García (1989, p. 109), el filin (del inglés *feeling*) es una corriente musical intimista y de poética coloquial que surgió en la década de 1940, con movimientos armónicos cercanos al jazz¹ y al impresionismo² y enriqueció enormemente el repertorio del género bolero con obras de gran relevancia para el cancionero latinoamericano.

¹ Forma musical que nació en Estados Unidos a finales del siglo XIX, actualmente con una gran diversidad de corrientes y estilos, y que surgió a partir de los cantos de la población negra originaria de África oriental (Gispert, 1999, p. 150).

² Movimiento o tendencia del arte que se consolidó a inicios de siglo XX, y que en la música tuvo como principales compositores representantes los franceses Claude Debussy y Maurice Ravel. Sus características musicales rompen con el concepto temático tradicional de la música europea anterior, para desarrollar atmósferas y estados de ánimo a través de diversos usos armónicos y orquestales (Gispert, 1999, p. 122).

De esta manera, partiendo de la evidente presencia de la música en las diversas lenguas y manifestaciones culturales humanas desde tiempos remotos, se hace relevante reflexionar y teorizar sobre los procesos empíricos que involucran la interdisciplinariedad presente en la canción como género híbrido. La cuestión que se plantea en este trabajo es: ¿Cuál es la relación que se establece entre el texto verbal y el texto musical en el género canción, considerando las estrategias de traducción intersemiótica presentes en el proceso creativo de las canciones de Marta Valdés?

La traducción intersemiótica es el concepto que mejor describe lo específico de la canción en este estudio, ya que cierto tipo de canción puede entenderse como un espacio de traducción intersemiótica, en el cual el texto verbal se transmuta en texto musical y viceversa, mediante un proceso de transposición creativa entre dos lenguajes o sistemas de signos. Este proceso no busca la equivalencia literal entre palabra y sonido, sino la correspondencia y la colaboración de sentidos, emociones y estructuras que surgen entre sistemas semióticos distintos. También conocida como transmutación o traducción interartes, la traducción intersemiótica fue definida por Roman Jakobson en 1959, mientras se refería a la poesía como algo, por definición, intraducible:

Solo es posible la transposición creativa: transposición intralingual —de una forma poética a otra—, transposición interlingual o, finalmente, transposición intersemiótica —de un sistema de signos a otro, por ejemplo, del arte verbal para la música, la danza, el cine o la pintura (Jakobson, 1959/2007, p. 72) (Traducción mía³).

Aunque muy frecuente en numerosos trabajos que se han dedicado a la relación entre las artes, sobre todo a partir de los años 80, este concepto carece aún de suficientes estudios que aborden la producción musical desde esta perspectiva y la aproximen a otras formas expresivas, como la literaria, por ejemplo. De este modo, es pertinente explorar este concepto vinculado a las canciones de Marta Valdés, quien declaró en diversos textos su visión e interés en crear canciones que tuvieran esta relación perfecta entre letra y música.

[...] mi empeño de arribar a la creación de una forma de canción libre, capaz de admitir un acompañamiento tal vez no tan guitarrístico como cercano al estilo con que Bola de Nieve —mi eterno ídolo— al acompañarse al piano, lograba una correlación perfecta entre la letra y la música (Valdés, 2018, p. 38).

Varios de los temas que se entrelazan en este trabajo ya han sido objeto de investigaciones anteriores y, aunque resulta ardua la tarea de encontrar un estudio que los reúna todos en un mismo texto, bajo la perspectiva que aquí se propone, es posible hallar

³ Todas las citas de originales y ediciones en portugués que aparecen en este trabajo fueron traducidas por mí.

sustento teórico en diversas fuentes que dialogan con el tema. Para contribuir con la definición de traducción intersemiótica en el marco del proceso creativo, encuentro en el trabajo de la Dra. Mônica Pedrosa de Pádua las herramientas necesarias para comprender mejor la relación entre el texto musical y el texto verbal, así como para entender la canción como un producto multimedia de múltiples traducciones, y a la persona compositora como traductora:

Tanto la producción como la recepción de una canción pueden ser vistas como instancias traductoras: el poeta traduce imágenes, ideas y sentimientos en palabras; el compositor, como primer traductor del texto poético, traduce esas palabras en música; a su vez, el intérprete musical recibe los signos escritos y los traduce en sonidos o en lenguaje verbalizado, actuando como performer, receptor y crítico; y, finalmente, tenemos al oyente como traductor, que recibe el registro o la performance y los interpreta a partir de su bagaje cultural, social y emotivo (Pádua, 2021, p. 89).

Aunque en este trabajo no me detengo en los asuntos de la interpretación o la recepción, es interesante abrir un paréntesis para mencionar que resulta importante recordar que la canción, al ser un género multimodal, es una expresión que requiere de varios elementos y disciplinas para su entrega final. Por este motivo, en algunos momentos del presente trabajo se mencionan estos otros conceptos, porque no existe una forma eficaz o lógica en la que se puedan separar totalmente. Desde los conceptos teóricos hasta las mismas palabras de la autora, que depende casi siempre de sus intérpretes para conseguir colocar sus canciones en el mundo, y de la misma manera, los admira y les agradece: “[...] Bola de Nieve, figuraba, para mi espíritu, como la fuente del arte perfecto para hacer y decir canciones (Valdés, 2018, p. 53)”.

Desde esta misma perspectiva, los aportes de Luiz Tatit dialogan con los de Pádua y abordan cuestiones más específicas sobre el texto verbal y el texto musical en el proceso creativo, principalmente sobre melodía y prosodia en la canción:

La melodía, por su parte, también expresa modalidades. Aquello que el texto describe, con relativa precisión a través de sus recursos específicos, la melodía lo refuerza trazando un contorno que puede leerse (o escucharse) en la misma orientación que el texto. [...] Esto, evidentemente, repercute en la canción donde, como ya vimos, el habla se reproduce estéticamente (Tatit, 1986, p. 33).

Tatit examina minuciosamente las canciones populares brasileñas, proporcionando terminología precisa y analítica, así como ejemplos y herramientas que resultan aplicables al análisis que se desarrolla en esta investigación. Las tres canciones de Valdés —aunque sean pertenecientes a la cultura cubana— mantienen una notable proximidad con la tradición

cancionística brasileña, principalmente con sonoridades de bossa nova y otros estilos, tanto en los aspectos temáticos como en los lingüísticos.

Los materiales reunidos para esta investigación se complementan, ofreciendo elementos suficientes para adentrarse en la discusión sobre la relación entre el lenguaje verbal y el musical y sobre la traducción intersemiótica en el proceso creativo de la canción. Para ello, además de mis archivos personales, de los cuales tomé las partituras para piano que transcribí —disponibles más adelante— cuento con las palabras escritas por Marta Valdés en su blog personal y en su libro *La cuerda al aire*, publicado en 2018. Este material, de la mano de la autora, es de gran valor para el trabajo, pues además de compositora, su labor como escritora y su dominio de la palabra son también rasgos innegables de su gran sensibilidad artística y comunicativa.

Además de esto, al tratarse de un asunto sonoro, recomiendo la apreciación auditiva de las canciones, que se encuentran actualmente disponibles en las plataformas digitales. Para “En la imaginación” y “Llora”, indico escuchar las versiones en la voz de la propia autora, en el álbum *Doce Boleros Míos*⁴, junto al guitarrista Rey Ugarte. Para “Tú no sospechas”, recomiendo la versión de Bola de Nieve, a voz y piano, que circula en línea como parte de varios álbumes⁵, pero destaco que, para este estudio, dispuse del LP *Marta Valdés – Nuestros autores*, publicado por la EGREM bajo el sello Areito en La Habana, en 1981, que no se encuentra en internet. Con el fin de documentar esta fuente que usé en formato físico, incluyo en los Anexos las imágenes de la portada, contraportada, caras A y B del disco. Cabe destacar que existen diversas versiones de todas las canciones, interpretadas por una gran variedad de voces y estilos, muchas veces contrastantes, que vale la pena escuchar posteriormente⁶.

A grandes rasgos, este trabajo se justifica, entre otros factores, por la necesidad de ampliar estudios referentes a esta compositora y su obra, que merece más destaque por su importancia y aportes artísticos, y a pesar de esto, no hay muchas investigaciones académicas que la mencionen. Además, las mujeres compositoras son a menudo invisibilizadas y se atribuye su música a hombres, por lo que realizar una investigación sobre la obra de Marta Valdés contribuye con una sociedad más equitativa y equilibrada. La música creada por

⁴ Producido en La Habana, por el Sello Unicornio, Producciones Abdala S.A., en 2005. Álbum completo disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=hhAO3Z-07RI&list=OLAK5uy_kaENw3c3xoiMvr00j-ZCKfUMna1EYsIhs&index=2.

⁵ Este enlace que sugiero de “Tú no sospechas” forma parte del álbum *La música de Marta Valdés* (Soul Vibes, 2014), y corresponde a la misma versión analizada en LP: <https://www.youtube.com/watch?v=hVmKOcI5LtA>. Además de en este álbum, esta versión aparece en otros álbumes del propio Bola de Nieve.

⁶ Entre mis versiones preferidas de estas músicas se encuentran la de Silvia Pérez Cruz (versión en vivo de “En la imaginación”) y de Haydée Milanés (“Llora”). Sus maneras de interpretar ponen aún más en evidencia la correlación perfecta entre letra y música, como lo hace Bola de Nieve en “Tú no sospechas”.

mujeres, sus procesos y métodos, también deben analizarse a fondo, no solo interpretar sus piezas, muchas veces sin ni siquiera mencionar sus nombres. La obra de esta compositora, a pesar de haber sido reconocida en ciertos núcleos de la escena hispanohablante, no tiene mucho alcance en la escena brasileña, también por este motivo busco traer este diálogo intercultural, además de contribuir para los estudios de la canción como género, integrando la investigación de letra y música.

Para complementar el objetivo general, de manera más específica, busco identificar y detallar los elementos del texto musical que establezcan un paralelo con los significados contenidos en el texto verbal, así como investigar las estrategias de composición de canciones desde la perspectiva de la traducción intersemiótica, con el fin de comprender cómo inciden en el significado de las canciones analizadas. Asimismo, pretendo reunir informaciones relevantes para quienes se interesen en la composición musical vinculada a otros lenguajes artísticos, y quienes, desde otros lenguajes artísticos, tengan interés en crear música. Además, aspiro a estrechar los vínculos entre las áreas académicas de Letras y Música, aportar al enriquecimiento de los conocimientos sobre enfoques creativos e innovadores y ampliar la apreciación de la música cubana, sin pretender agotar todas las posibilidades de desarrollo del tema, pero aspirando a contribuir al estudio continuo de los saberes científicos y culturales.

2 MARTA VALDÉS: SENTIMIENTO, PALABRA Y MÚSICA

En este capítulo, en primer lugar, presento un breve panorama de la vida y obra de la compositora, subrayando los momentos, influencias y aprendizajes que forjaron su sensibilidad artística (2.1). Luego, me detengo en *La cuerda al aire* (2.2), libro que abre una ventana íntima hacia su forma de crear canciones, su relación con la guitarra, con sus maestras y maestros, y el tejido cultural de La Habana, en el que fue transitando durante décadas. A continuación, examino el filin como movimiento (2.3), situándolo en su contexto histórico y cultural, y destacando la posición singular que ocupa Marta Valdés dentro de esa tradición renovadora de la canción cubana. Más adelante, exploro la relación entre letra y música (2.4), entendida aquí como la traducción intersemiótica donde cada elemento reclama su función y se entrelaza en la producción de sentido. Finalmente, presento los conceptos musicales indispensables (2.5) que conforman los análisis posteriores, a fin de que la lectura pueda acompañar —con oído atento— el modo particular en que armonía, melodía y ritmo se articulan en las canciones estudiadas. Con este marco, el capítulo ofrece una aproximación

completa a las bases que permitirán el alcance del universo creativo de Marta Valdés, y deja el terreno listo para observar las canciones con sentido crítico (capítulo 3).

2.1 BREVE PANORAMA DE LA VIDA Y OBRA DE MARTA VALDÉS

Compositora, guitarrista e intérprete de sus propias canciones, es una de las figuras más sólidas y trascendentes de la cancionística cubana. Nació el 6 de julio de 1934 en La Habana, en el barrio Luyanó. Aunque tuvo una fuerte inclinación hacia la literatura, su mayor vocación fue la música, la creación de canciones, el canto y la guitarra, instrumento que comenzó a estudiar a los 11 años bajo la guía de Francisqueta Vallalta, y más tarde con maestras y maestros como Leopoldina Núñez y Vicente González Rubiera “Guyún”. Completó su formación musical en los cursos del Seminario de Música Popular, impartidos por figuras importantes de la cultura cubana como Alejo Carpentier, Odilio Urfé y Harold Gramatges. Se graduó de Bachiller en Letras y estudió durante algún tiempo la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana.

Su trayectoria condensa una vida entera dedicada al arte, donde la palabra y el sonido se encuentran en un mismo pulso creador. En 1955, comenzó su labor como compositora, con su primer bolero “Palabras”. Su creación no solo ha recorrido las temáticas del amor, sino que se ha extendido también a obras dedicadas a personalidades históricas y literarias, a paisajes y escenarios que fijan la memoria de la isla. Muchas de sus obras musicales acompañaron documentales y filmes emblemáticos del cine cubano, como *Lucía* y *Un hombre de éxito*, además de su labor para la música de teatro con la que ganó premios con la música incidental de *El becerro de oro* y *La zapatera prodigiosa*. Además de componer música para teatro, también lo hizo para radio y televisión, y ejerció la crítica musical con igual sensibilidad: sus reseñas sobre discos y recitales aparecieron en diversas publicaciones, entre ellas la columna “Nota Musical” de la revista *Cuba Internacional*, que mantuvo desde 1979 por más de 20 años.

En los años 80, la compositora entra en una larga pausa en la creación de canciones, tras cultivar con esmero y cuidado su cancionero, libre de ataduras generacionales y de estéticas de géneros específicos, como ella misma declaró, pues desde su concepto creativo siempre buscó la originalidad, la calidad en vez de la cantidad. Enfoca entonces sus energías en llevar al mundo todo lo que fue construyendo a lo largo de los años, “[...] dominada por el temor a la repetición o la rutina, e intensamente motivada por la necesidad de hacer entrega de todo el caudal de sueños almacenados en la memoria [...] (Valdés, 2018, p. 64)”.

Premiada en concursos nacionales y reconocida por la televisión cubana en programas dedicados a su obra, ha participado activamente en casi todos los encuentros sobre la canción realizados en Cuba, destacando su papel como conferencista habitual en el Coloquio Internacional Boleros de Oro. Como compositora e intérprete de sus canciones, se ha presentado en México, Colombia, Canadá, España y República Dominicana, entre otros países. Aunque en su catálogo aparecen sonos, pregones, guarachas y danzones, es en el ámbito de la canción cubana donde su obra alcanza mayor destaque. En esas piezas, las propuestas armónicas, tímbricas, melódicas y rítmicas revelan un sello autoral inconfundible, donde palabra y música se funden en un mismo gesto creativo.

Entre sus intérpretes figuran grandes nombres de la cancionística cubana, como Elena Burke, Miriam Ramos, Sara González, Haydée Milanés, Gema Corredera, Bola de Nieve y Pablo Milanés, entre muchos otros. También desarrolló una breve discografía en la cual plasmó las interpretaciones propias de su precioso cancionero, en compañía de otros músicos como Chano Domínguez y Rey Ugarte. Publicó los libros *El arreglo para guitarra y voz en la canción popular*, *Donde vive la música*, *Palabras* y *La cuerda al aire*. Entre las condecoraciones que ha recibido se encuentran la Distinción por la Cultura Nacional, la Medalla Alejo Carpentier, el Premio Anual de Reconocimiento a la Obra Creada otorgado por la UNEAC, el Gran Premio de la Feria Internacional Cubadisco 2001, entre muchos otros. Fallece el 3 de octubre de 2024, a la edad de 90 años, en La Habana.

2.2 ENTRE GUITARRAS Y RELATOS: EL LIBRO *LA CUERDA AL AIRE*

Tras un período de 20 años —entre 1998 y 2018—, que le tomó a Marta Valdés escribir su libro *La cuerda al aire*, se publica en 2018, gracias a la editora Ediciones Matanzas y su editor Alfredo Zaldívar. Con 148 páginas y capítulos que llevan los nombres de sus guitarras, maestras y maestros, y ciertas personalidades que la autora se va encontrando por el camino y que son relevantes para su relato, *La cuerda al aire* es, en primer lugar, una oda a la guitarra. Este instrumento que le abrió las puertas a la creación musical, al repertorio de canciones que la seducían y encantaban, a las armonías, a los acordes que, como “pequeños duendes llenos de intenciones precisas, capaces de desatar obsesiones feroces en defensa de su derecho a armarse en formación perfecta (p. 48)”, la conducían por los caminos de su destino. En segundo lugar, no menos importante, es una carta de respeto y gratitud, en forma de libro, a sus maestras y maestros, a los cuales valora y venera, con una actitud siempre humilde, aun siendo una compositora reconocida ya al momento en que escribe sus páginas.

Y no podrían faltar los relatos de noches de tertulias, peñas, y todo evento informal o formal que sucedía en la efervescente Habana de décadas pasadas. Relata las relaciones que estableció con diversas figuras importantísimas de la cultura cubana y cómo esto influyó directamente en su historia y su quehacer artístico.

Las guitarras que van pasando por su vida, desde la primera, con 11 años de edad, son la columna vertebral del libro en el que cuenta su trayectoria de vida. Su relación con estos instrumentos es enternecedora. Describe con tanto cariño y pasión cada guitarra, que son personajes principales en la trama, personificadas con personalidades diferentes —valga el pleonasma—, bautizadas, descritas y adjetivadas por olores, sonoridades, aspectos y sensaciones. Frases hermosas y poéticas dedicó a sus guitarras; escribió: “Mariposa ha sido, desde el instante mismo en que llegó a mi vida, la exploradora de tonos impensados, el horcón que me sostuvo en una larga travesía llena de incógnitas [...] (p. 79)”. Sobre la guitarra blanca, de marca Company, dijo: “por más de treinta años veló mi sueño y alimentó mi vigilia esta guitarra. Decenas de canciones abriendo trillos, eligiendo cada una las ramas, los gajos, los matojos para armar y defender su caja de resonancia [...] (p. 61)” o de aquel que fuera su primer instrumento: “enseguida tuve conmigo el codiciado objeto que fundaría toda una estirpe de sensaciones, urgencias, descubrimientos; era el primer capítulo de mi vida musical y lo recuerdo por infinidad de detalles (p. 19)”.

Es por esto que la armonía es tan importante en la obra de Marta Valdés —y queda evidente en los análisis más adelante—, porque es a partir de la relación con estos instrumentos y sus sonoridades, que surgen sus canciones. Es a partir de las necesidades técnicas de sus manos y cambios físicos en sus cuerdas vocales, a lo largo de las décadas, que la autora se ve obligada a hacer adaptaciones en la forma de tocar y de sentir la música, y por estos motivos, como no se le escapaba nada, brotan reflexiones y movimientos en sus creaciones. Las guitarras realizan acciones, dictan canciones, ellas son quienes las hacen: es la forma poética en que Marta describe sus procesos creativos.

Días y días, semanas enteras, hasta que percibí el momento justo en que la música, más que salir de mí, había comenzado a habitar aquella casa de maderas diversas, aquel amasijo de barras, clavijas de hueso o de metal, aquella lección de vida encerrada en el acto de dominar tensiones justas para que cada cuerda pudiera alinearse entre los sonidos del mundo y ponerse en estado de música —que es lo que llamamos afinar— y para que todas juntas consiguieran arribar al punto exacto en que el silencio viene a ser soporte al son de los dedos, alineados también como una fuerza dócil, obediente a las leyes naturales (Valdés, 2018, p. 20).

Además de los ricos detalles que ofrece sobre su entorno y sus instrumentos, el libro es un relato íntimo de los momentos sublimes en los que describe su forma de crear

canciones, siempre a partir de una guitarra: “toda la cuerda al aire posible, todas las supresiones de notas dejando al acorde en aquellas que son esenciales para que, al combinarse con la melodía, quede redondeado el sentido de cada uno de los instantes de una canción [...] (p. 22)”. Sus sensaciones y reflexiones sobre la vida, la música y la espiritualidad van hilvanando estas páginas en las que se siente poesía en el aire.

Su estrecha relación con la ciudad de Matanzas y su pueblo queda plasmada también en las páginas de este libro, en las que les agradece inmensamente haber mantenido prendida la llama de su obra en un momento en el que se sentía casi olvidada. Con cierto pesar, en algunas páginas se lee la frustración que vivió esta gran artista en algunos momentos de su vida, situaciones reales por las que pasan inclusive las grandes mentes y personalidades que atraviesan este mundo, en el que los intereses comerciales y la industria del entretenimiento pocas veces están alineados con el quehacer artístico:

Los medios de difusión de la música era manipulados por personas desafectas a mi obra y a mi persona; la gran mayoría de los intérpretes desistía de proponer títulos míos para grabar o ejecutar en televisión o radio, evitando ponerse a mal con ellos, de manera que todo aquel caudal expresivo que había creado con auténtico amor a la gente a quien iba dirigido, se vio privado de representar algo, en términos masivos, para sus contemporáneos. [...] Fueron los músicos y el público matanceros quienes aliviaron aquellos dolores salvándome de los peligros de la frustración y estimulando la necesidad de seguir creando (Valdés, 2018, p. 134).

La escrita de Marta Valdés es musical. No se completa la lectura de este hermoso libro hasta haber escuchado las canciones que ella menciona, o haber imaginado —usando el oído interno— el sonido de sus guitarras en los más íntimos momentos de inspiración, mientras ahondaba, desde su cuarto, en diversas sonoridades para descubrir nuevas formas de tocar acordes. Nos invita a conocer otros y otras artistas con su forma perfecta de encadenar frases —sean estas verbales o musicales. Marta Valdés es música y palabra en igual medida, siempre con aire poético, con una total sensibilidad, una búsqueda constante por lo bello, y un cuidado muy atento por los detalles. Su voz literaria es sensible y refinada. Su escrita recuerda La Habana de décadas pasadas, aquella ciudad que ostentaba elegancia y cuidado en el modo de vestir, andar, de hablar, sin un ápice de vulgaridad, como la imagen de mi abuela Mercedes en alguna fotografía sepia, respondiendo al teléfono: “diga”. Su forma de escribir recuerda, o más bien, reconfigura en el imaginario, lo que debería ser Cuba hoy, y no fue, y nunca será.

2.3 FILIN

El filin, tuvo sus inicios en un contexto en el cual Estados Unidos ejercía gran influencia sobre Cuba. El propio nombre lo delata, ya que *feeling* es un anglicismo, que luego se adapta fonética y gráficamente, según las necesidades de uso de los hablantes en Cuba. Hay quienes usan filin, y quienes usan *feeling* indistintamente, en ambos casos se refieren al mismo movimiento de la canción cubana, que se inicia en los años 1940. Los principales representantes del género, además de Marta Valdés, son Cesar Portillo de la Luz, con músicas reconocidas internacionalmente y grabadas por innumerables intérpretes, como “Contigo en la distancia” y José Antonio Méndez, con “La gloria eres tú”, entre otros.

Según Eli y Gómez (1989, p 109), al inicio, los cultivadores del filin se acompañaban de la guitarra, y esta relación guitarra-cantautor fue una constante a lo largo de las décadas siguientes, pero de igual manera, hay una búsqueda por renovar los medios sonoros, abriendo paso a cuartetos vocales, y acompañamiento de combos, conjuntos y hasta orquestas. Por otra parte, en cuestiones temáticas, el filin trata de asuntos de la realidad usando imágenes poéticas, aunque prevalecen los temas del amor, o los asuntos del alma, escritos en un estilo coloquial e intimista, que favorecen una interpretación más cercana al habla y a la declaración.

César Portillo de la Luz había figurado, junto a Ángel (Angelito) Díaz, Níco Rojas, José Antonio Méndez y el Niño Rivera en la lista de jóvenes que, unidos por una manera similar de sentir y manifestar la creación e interpretación que sintetizaban en expresiones como “tener *feeling*”, cantar (tocar o escuchar) “con *feeling*” no se han cansado de arrastrar seguidores en el transcurso del siglo que les vio entregar desinteresadamente, a nuestra música, lo mejor de sus vidas (Valdés, 2018, p. 121).

En cuestión estilística y de estética musical, el filin carga influencias de otros géneros y movimientos —como mencionado anteriormente— que incluyen el jazz y el impresionismo, y es posible corroborarlo en las palabras que dirigió Alejo Carpentier al público, durante una ponencia presentada al Forum sobre el Feeling, organizado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), en 1963: “Se dice que el feeling tiene la influencia de la manera de cantar de los cantantes franceses, que tiene influencia de la canción norteamericana, influencias y más influencias [...] (Carpentier, 2012, p. 417)”. De igual manera, Valdés menciona otras manifestaciones que bebieron del filin:

Ingrediente que exige una carga de concentración y un anhelo de espiritualidad que lo aproxima a lo sofisticado, el *feeling* ha provocado, desde esa convocatoria al silencio del receptor que es uno de sus condicionantes, la irritabilidad de quienes no han tenido a bien dedicarse a pensar un poco en una manifestación que abarcó, desde

el comienzo de la década de los cuarenta y en lo sucesivo, formas de nuestro cancionero como el bolero, la canción, la guaracha, el mambo y el cha cha chá, moviéndose entre lo vocal e instrumental y generando una bien definida estilística en ambos extremos, a partir del genio creador (Valdés, 2018, p. 122).

Radamés Giro, a su vez, aporta todo un contexto más específico musical, al detallar el quehacer armónico de los compositores de este estilo, que empiezan a usar acordes agrandados, o sea, le adicionan notas que ultrapasan el acorde básico que abarca no más que una octava. Los compositores del filin incluyen las novenas, oncenas y treceñas, muchas veces alteradas, y con esto imprimen sonoridades más amplias y novedosas, incluyendo disonancias, lo cual trae riqueza armónica a las canciones y un ambiente más propicio para una interpretación diferente de las melodías.

En cambio, el feeling constituye una renovación en la música cubana, que implica no sólo un estilo más o una nueva forma de hacer o de “decir”, sino un cambio de actitud hacia la creación y la interpretación musical, un llamado no sólo al “sentimiento”, sino también a la búsqueda e innovación en los distintos parámetros musicales y en los textos de las canciones, así como un rechazo al convencionalismo y la retórica (Giro, 2007, v. 4, p. 210).

La melodía es otro factor determinante en la canción filin, a la que Giro considera una armonía horizontal, por ocupar “en el discurso melódico las disonancias propias de los acordes agrandados, y al mismo tiempo alterados (2007, v. 4, p. 209)”. Esto quiere decir que encontramos muchas veces la línea melódica colmada de notas que forman parte de las extensiones de los acordes, cosa que no sucedía antes en los géneros más tradicionales de la canción cubana, en los que la melodía navegaba entre las notas básicas de los acordes —en general—, dentro de la octava y sin extensiones o disonancias.

A Marta Valdés se le considera, una de las figuras más importantes de una nueva generación del filin que se abre paso a partir de los 50, y que posteriormente evoluciona hacia otros caminos. A partir de esta época, los cultivadores del filin, tanto intérpretes como compositores y compositoras, adquieren una nueva forma de concebir la canción, desde el punto de vista del texto, la melodía y la armonía.

[...] Marta Valdés se caracteriza en sus composiciones por salirse del cuadro convencional armónico de los acordes tonales y extratonales agrandados, muy arraigados en los compositores del filin, y empieza a confeccionar en profusión giros melódicos que en apariencia no son modulantes, [...] pues la modulación significa cambio de tonalidad; [...] parece que va a modular, pero con audacia se mueve hacia otra aparente nueva tónica en la cual no se detiene. Ella, con una manifiesta inquietud tonal, coquetea con los diversos tonos, pero sin entregarse a ellos. A esto pudiéramos llamarlo tonalizaciones. Esa inquietud tonal presente en casi todas sus canciones es uno de los ingredientes más peculiares de ese nuevo estilo exclusivamente suyo. Su arte no cabe en ninguna de las escuelas conocidas (Giro, 2007, v. 4, p. 248).

De esta manera, el filin se nutre de la originalidad de esta compositora que, desde su genialidad, desarrolló un cancionero muy particular, que de cierta forma cierra con llave de oro este género de la canción cubana, para dar paso al siguiente e inspirar generaciones posteriores.

2.4 RELACIÓN LETRA – MÚSICA Y LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

La traducción intersemiótica presente en canciones y en la música en general está vigente en el día a día de la sociedad, pero por ser la canción un lenguaje tan popular y común al ser humano, no hay suficientes trabajos que se dediquen a estudiarla con esta perspectiva. Luiz Tatit plasma la carencia de una relación conceptual más estrecha entre la traducción intersemiótica y las canciones:

(...) las relaciones entre el pensamiento semiótico y el pensamiento musical pueden ser extremadamente provechosas para ambos campos. Todos los modelos de análisis musical se basan en las formas de identidad y desigualdad de la progresión musical, en las formas de contracción y expansión del material melódico, en las regularidades interválicas, armónicas o contrapuntísticas, etc., y, sin embargo, jamás se han propuesto investigar el lugar teórico de estos conceptos que, en última instancia, buscan describir el sentido. Del mismo modo, a la semiótica le falta una mirada atenta sobre el proceso musical, cuyas leyes de ordenación sintagmática constituyen una de las formas más antiguas de tratamiento del tiempo (Tatit, 1997, p. 22).

Teniendo esto en cuenta, es posible desarrollar una perspectiva que proporcione hipótesis sobre el proceso creativo de ciertas canciones que presentan características peculiares —como casi todas las canciones de Marta Valdés— donde letra y música se encuentran tan estrechamente relacionadas, que prácticamente no es posible el cambio de una u otra sin perder el sentido de la canción como un todo. Como prueba de que este proceso es, en general, consciente por parte de la autora, se puede contar con declaraciones que la misma imprime en su libro *La cuerda al aire*: “[...] el verdadero soporte musical de mis canciones está asentado en el diseño melódico; en esa frase a la que no se le puede cambiar una nota sin riesgo de crear un desbalance, una fisura, un desplome total (Valdés, 2018, p. 80)”.

A su vez, Pádúa contribuye con una perspectiva de la canción como obra completa, como un conjunto de elementos artísticos que posibilitan la creación de esta manifestación, así como los colores y las formas que configuran una obra pictórica, o los movimientos y el vestuario que definen una danza.

En la recepción de la canción como producto multimedia, los textos literario y musical se presentan de forma sincrónica, en una relación de complementariedad, en

una relación de yuxtaposición. Si percibimos la canción como un todo, como un texto único, esta es, en realidad, un entretejido de textos (Pádua, 2021, p. 98).

Al mismo tiempo, al colocar la canción como un entretejido de textos, Pádua abre margen para la posibilidad de que, para su construcción como obra, uno de los procesos posibles sea el de la traducción entre un texto y otro, por ejemplo partiendo del texto verbal —letra/poesía— hacia el texto musical, o viceversa, pensando en un material musical desde el cual se crean palabras. De esto se trata básicamente la traducción intersemiótica, de esta traducción entre lenguajes, siendo que estos lenguajes pueden ser verbales o no, y pueden coincidir en tiempo y espacio, o no. En el caso de la canción —o de ciertas canciones como las estudiadas en este trabajo— es un “sí”, una feliz coincidencia entre palabra y música, en busca de la producción del mismo sentido.

El tipo de canción que analizo en este trabajo es un producto generado a partir de la búsqueda por transmitir un mensaje de la forma más completa posible, mediante la construcción cuidadosa de cada uno de sus elementos, de forma que su conjunción sea la mezcla idónea para dicho fin. La búsqueda por una sonoridad similar y un efecto de sentido en que todo tenga cohesión y coherencia, desde el punto de vista melódico-armónico-rítmico y verbal. Así dice la autora:

Mi cancionero completo está regido por ese mecanismo donde prima la melodía determinando, en estrecha correlación con la letra, la sensación armónica que enreda, alegra, entristece o eriza, en pos de la percepción más afinada por parte del receptor (Valdés, 2018, p. 80).

La música no sólo está presente en la vida cotidiana de las personas, sino que también es protagonista de momentos importantes de la vida humana, además de estar asociada a otros lenguajes comunicativos, por ejemplo, en el cine, el teatro, la danza y otros lenguajes multimedia como las telenovelas, los anuncios publicitarios, los videojuegos, así como cuando se realizan actividades físicas o se cantan canciones de cuna. Desde este punto de vista, la música es concebida con características diferentes para cada situación, características directamente vinculadas a los significados de los lenguajes o manifestaciones que acompaña, por ejemplo, en el cine, es común apreciar la obra en su totalidad, sin darse cuenta de que la música está orgánicamente fusionada a la narrativa, porque fue concebida para “contar” el mismo mensaje representado en la imagen. Del mismo modo, este fenómeno también se da en innumerables canciones.

Hay composiciones, como la conocida *Garota de Ipanema*, que proponen un movimiento más acentuado y ágil para la primera parte en contraste con duraciones que desaceleran el movimiento en la segunda y, como si cumpliera las reglas de un

modelo ejemplar, reserva para la parte inicial una letra de plena interacción entre sujeto y objeto, dejando para la segunda las tensiones disyuntivas (Tatit, 1997, p. 24).

El comentario anterior resume la manera como, en esta famosa canción de Tom Jobim, la letra y la música de la primera parte están en función de la interacción entre sujeto y objeto, con movimientos melódico-rítmicos ágiles, mientras en la segunda parte los movimientos musicales son alargados, acompañando las reflexiones de la letra en las que el sujeto divaga sobre sus propios sentimientos internos como soledad y tristeza. De esta manera, el lingüista-músico-profesor Luiz Tatit afirma la estrecha relación entre letra y música presente en esta canción, que se puede observar no solo en la selección de este trabajo, sino en muchas otras.

2.5 ELEMENTOS MUSICALES PRESENTES EN LA CANCIÓN

Por ser este un trabajo realizado en el contexto de un curso de letras, es importante explicar —aunque sea superficialmente— los elementos musicales que serán tratados más adelante. La composición musical requiere la combinación de una serie de elementos y características que permiten reconocerla como obra, entre los que destacan la melodía u organización coherente de los sonidos y el ritmo, la armonía como contexto y soporte de la melodía y el estilo o movimiento en el que se enmarca la composición. En la canción, a estos elementos musicales se une la letra poética, directamente vinculada a la parte musical, en la que generalmente se observa coherencia y cohesión en relación con la música y consigo misma, configurando así la obra cancionística como un todo.

Aunque en el estudio sistemático de la música las definiciones y conceptos básicos no se atribuyan a un autor específico, es posible comprender los elementos musicales mencionados anteriormente desde la perspectiva de la física, empezando por la melodía.

La definición de melodía está asociada al fenómeno de la combinación de sonidos de manera sucesiva, sonidos con diferentes características que son emitidos en secuencia. La secuencia de sonidos de diferentes frecuencias, es decir, la secuencia de sonidos de diferentes alturas (donde altura representa la propiedad de los sonidos de ser más agudos o más graves), da lugar a una estructura que podemos llamar “dibujo melódico” o melodía (Dantas y Cruz, 2019, p. 6).

Del mismo modo, la armonía, según Dantas y Cruz (2019), es la combinación de sonidos emitidos simultáneamente, formando la estructura armónica llamada acorde, que es la combinación de al menos tres notas diferentes tocadas simultáneamente y que, por lo general,

se organizan para acompañar la melodía. Y, por último, cuestiones relacionadas con el ritmo, las figuras rítmicas y el tiempo, “en este sentido, la magnitud física tiempo surge cuantificada en la forma de figuras musicales, que representan patrones de duraciones tanto del sonido (las notas) como del silencio (los silencios) [...] (Dantas y Cruz, 2019, p. 2)”.

Además, es importante mencionar los semitonos, que representan la menor distancia entre dos notas musicales, o sea, un semitono es el menor intervalo que existe, según convenciones del sistema musical occidental —totalmente diferente en culturas orientales, donde se usan ampliamente las cromas, que son la novena parte de un tono. Según Bohumil Med en su *Teoria da música*, “el sistema temperado iguala los semitonos en partes perfectamente iguales, siendo cada una con cuatro cromas y media (Med, 1996, p. 31)”. Med menciona también el concepto del sistema temperado, que es el que usamos hasta los días de hoy para afinar los instrumentos, y que Johan Sebastián Bach consagró con su famosa obra *El clave bien temperado*, a inicios del siglo XVIII, al componer cuarenta y ocho preludios y fugas, usando los doce tonos mayores y los doce tonos menores. Estas nociones musicales sobre semitonos son importantes para entender los análisis que serán realizados a continuación, usando como base el método de Luiz Tatit, que se basa en la visualización de las palabras de la canción en un gráfico que representa un espacio para cada semitono.

Por último, es importante destacar que el término “tono”, puede referirse al intervalo antes mencionado, que es la suma de dos semitonos, pero también significa “tonalidad”.

El concepto armónico del modo en toda su extensión sólo puede ser comprendido en su relación con la idea de tonalidad; por ello ésta debe ser explicada antes que nada. La tonalidad es una posibilidad formal —brotada de la esencia misma de la materia sonora— de alcanzar una cierta totalización gracias a un cierto sentido unitario. Para alcanzar este objetivo es preciso —usando en el curso de cada pieza musical solamente determinados sonidos y determinadas sucesiones de sonidos, y ambas cosas en una cierta ordenación— que la dependencia de la fundamental de dicha tonalidad (la tónica) pueda ser advertida sin dificultad (Schoenberg, 1974, p. 26).

O sea, al hablar de tonos, se recomienda observar si se está hablando de la distancia interválica, o de aquello que determina si una música está en una tonalidad o modo mayor o menor. La tonalidad está estrechamente relacionada a las escalas, por ejemplo, cuando se dice que una música está en Do Mayor, la escala que se usa como base armónica es Do Mayor. Esto significa —simplificando inmensamente— que el campo armónico se forma al construir acordes a partir de cada nota de una escala y sus conexiones. Estos conceptos no son fáciles, ni pretendo su total entendimiento en este trabajo, pues conforman los saberes infinitos de la música. Mi intención es alcanzar cierto grado de explicación básica que posibilite una lectura de los análisis inclusiva para personas sin estudios musicales previos o formales.

3 ANÁLISIS DE LAS CANCIONES

Si se pudiera resumir en una frase corta la forma en que Marta Valdés percibe su propio quehacer creativo, esta sería, probablemente: “[...] la canción compuesta desde la guitarra (Valdés, 2018, p. 72)”. Al entrar en el universo de la compositora, existe una gran variedad de enfoques y matices. Aunque su obra se ha desarrollado mayormente sobre asuntos del amor, podemos encontrar momentos meditativos internos, no siempre con aquel sentido del amor romántico, sino más bien la pregunta, la duda, el cuestionamiento, la incertidumbre, aquello que nos hace pensar un poco más allá de lo obvio. Su obra es, sin duda, plena de posibilidades.

Considerando las informaciones históricas y teóricas descritas anteriormente, realizo en esta parte del estudio los análisis de las tres canciones, con el propósito de revelar tanto los elementos musicales como los verbales, sus posibles significados y los caminos abordados por la compositora en su proceso creativo. Asimismo busco comprender el papel de la traducción intersemiótica en la relación entre el texto musical y el texto verbal, con el apoyo de los enfoques teóricos y metodológicos desarrollados por Luiz Tatit para el análisis de canciones populares brasileñas, y que adapto para las canciones objeto de este estudio.

El criterio para la selección de las canciones —más allá de mi vínculo personal— fue, además de su relación letra-música, el contraste de sus contenidos poéticos: la temática del amor está presente en todas, aunque desde puntos de vista diferentes, así como las melodías y armonías de cada una, que auditivamente recrean ambientes sonoros acordes con los mensajes verbales. La obra de la compositora es amplia principalmente en su diversidad. Al escuchar un álbum de Marta Valdés, cada música tiene su propia historia, sonoridad, ambiente, formas de interpretar. Difícilmente se pueden comparar sus canciones y llegar a la conclusión de que son muy parecidas. Aunque su estilo sea característico, cada obra tiene su alma propia.

Me preguntaba cuál era la canción que me tocaba aportar al mundo; única e irrepetible, con al menos una palabra que yo no hubiese dicho antes, una verdad descubierta para ella, un ambiente sonoro sin el cual se haría irrespirable. Una canción libre de rutinas [...] (Valdés, 2018, p. 64).

“En la imaginación” es una canción sobre la incertidumbre y la desesperación causadas por la ilusión de haber encontrado el amor, pero con la constante desconfianza de su existencia; por otra parte, “Llora” es una especie de monólogo pronunciado con resentimiento hacia otra persona, en el cual el emisor —en este caso, la voz enunciativa, que canta— hace

gran uso del imperativo, con la intención de provocar en su supuesto interlocutor la necesidad de confesión y redención. Finalmente, “Tú no sospechas” es una canción de amor romántico y pasional, una declaración dirigida a la persona que aún no sabe que es amada, y que supuestamente lo sabrá a partir del último verso de la letra. Así como cada una de las tres canciones presenta temáticas diferentes en el texto poético, los elementos utilizados en el lenguaje musical también son distintos, y este será el eje principal del análisis que llevo a cabo, desde un enfoque cualitativo amparado en bibliografía.

Primeramente, realizo un análisis detallado de las canciones seleccionadas, tanto desde el punto de vista de la letra como de la música, atendiendo a la manera en que ambos elementos se interrelacionan. Cada una de las obras puede entenderse como una pieza autónoma, en la que la dimensión verbal y la musical se entrelazan en un mismo gesto poético y significativo. A partir de los estudios de traducción intersemiótica y de los estudios de la canción desarrollados por Luiz Tatit, basados en la canción popular brasileña, recurro tanto a su producción teórica como a la invención de su propio modelo analítico. Adaptado a las particularidades de la canción filin, dicho modelo resulta plenamente aplicable, a pesar de las diferencias culturales e idiomáticas.

Cabe destacar que el filin, por ser un género armónicamente elaborado, de gran densidad expresiva, e incorporar elementos jazzísticos y armonías que evocan el impresionismo —como dicho anteriormente— presenta semejanzas con muchas canciones brasileñas, que tienen influencias similares, lo que facilita un diálogo entre ambos universos musicales. En las canciones de Tom Jobim analizadas por Tatit, por ejemplo, en “*Garota de Ipanema*”, pueden observarse rasgos de este tipo, especialmente en la sección B, donde las frases melódicas guardan estrecha relación con pasajes del “*Clair de lune*” de Claude Debussy. En el caso de Valdés, muchos de los movimientos armónicos observados remiten a los usos modales empleados por compositores del impresionismo.

Considerando tales afinidades, resulta especialmente pertinente analizar la obra de esta compositora desde las bases teóricas del estudio de la canción brasileña desarrollado por Tatit, principalmente para entender la relación entre letra y melodía. En las composiciones de Marta Valdés, la canción trasciende su condición de género popular para convertirse en un espacio de pensamiento y experimentación estética multimodal, capaz de situar al oyente en uno o varios escenarios, en diversas situaciones y estados que moldean lo que ocurre a nivel musical y verbal. Todo está estructurado de manera coherente y cohesionada para producir un efecto determinado.

3.1 EN LA IMAGINACIÓN

De todas las canciones de Marta Valdés, esta fue la primera que me llamó la atención. No sabría la Claudia de 17 años que algún día —20 años después— estaría elaborando un trabajo final de grado, en una universidad de Brasil, en una carrera de Letras — y no de música— y así y todo estudiando la obra de esta gran mujer. Como diría la propia compositora en su blog, “Las canciones, ellas solas y sin la ayuda de nadie, se van abriendo paso hacia el entendimiento” (2014). Muy atinada, como todo lo que hacía, al saber que sus canciones se abrían paso, aunque no tuvieran letra, aunque no tuvieran melodía o armonía, faltando algunos de sus elementos, así y todo tocarían las sensibilidades ajenas.

Fue justamente esto lo que sucedió cuando Teresita Menéndez, mi profesora de piano complementario, me ofreció tres opciones de piezas para tocar en su asignatura. Después de leer las tres, al piano, escogí “En la imaginación”, y estuve estudiándola y memorizándola durante algunos meses, hasta presentarla en la prueba. En la figura 1 se encuentra el documento que conservo de esta prueba, con el repertorio presentado, formado por dos obras: “Preludio y Fuga XV”, de J. S. Bach y “En la imaginación”, de Marta Valdés. Fue la prueba final de lo que sería el 2º año de mis estudios en el conservatorio Amadeo Roldán, y el 7º año de mis estudios formales en instituciones de enseñanza de música en Cuba. Esta fue la única de las tres canciones que presenté en prueba de piano, pero no me impidió de aprenderme las otras dos y continuar estudiándolas de forma individual a lo largo de los años siguientes.

Figura 1 – Prueba de piano de 2005

ESCUELA PROVINCIAL DE MUSICA "AMADEO ROLDAN"

Nombre del Alumno: Claudia García Rivera

Nombre del Profesor: Teresita Menéndez

Especialización: Flauta Asignatura: P Compl.

Año: II Semestre: I P. Parcial: III P. Final: X

Fecha: 12-5-05

.. MATERIA EVALUAR

Preludio y Fuga XV Sal M II Tomo JSBACH

En la Imaginación Marta Valdés

Nota Final Obtenida: _____ Puntos: 100 Ptos

Dificultades obtenidas en la interpretación: _____

.. TRIBUNAL

Clara Vochon

Fuente: Archivo personal.

Ese vínculo entre las maestras y los maestros que pasan por la vida de los estudiantes es algo que merece destacarse, pues la influencia de estas personas sin duda alguna provoca momentos de cambios en las historias personales y siembran semillas esenciales. En su precioso libro *La cuerda al aire*, la autora hizo una hermosa declaración dedicada —*in memoriam*— al maestro Guyún, quien le impartió clases a comienzos de los años 60 y ejerció una gran influencia sobre su quehacer creativo. En sus palabras se puede notar parte de su pensamiento compositivo, el cual acredita en gran parte a su maestro, pues anteriormente componía de manera intuitiva.

Creo que, aunque siempre nos tratamos de "usted", nunca tendré palabras para agradecerle entre tanta nota común, tanto movimiento contrario, tanto uso bien administrado de las interdominantes o aprovechamiento de la enarmonía, tanta nota pedal, tanto crear la sensación de sorpresa con un acorde perfecto en medio de una enmarañada armonía envuelta en cromatismos, la alegría de albergar para siempre, a la manera de un amuleto, esas sentencias firmes como rejas coloniales de piso a techo que, más de una vez, nos hicieron sonreír con un aire de sano triunfalismo, y que no me canso de repetir a la manera de un abracadabra: La melodía es siempre la que manda. Lo que suena bien, está bien (Valdés, 2018, p. 72–73).

Este impacto causado por profesores se puede notar en este trabajo a partir de la decisión de mi maestra Teresita Menéndez de incluir el repertorio de Marta Valdés en sus planes de clases. En aquellos tiempos de mis estudios en Cuba era muy difícil el acceso a ciertos recursos tecnológicos, como las fotocopiadoras. Por ese motivo —y también porque disfrutaba mucho el ejercicio de la caligrafía musical— copié a mano, con bolígrafo, las versiones de las tres músicas. Durante este período de mi formación, el foco de estudio era primeramente la música clásica europea, pero como parte de los programas, deberían entrar piezas cubanas, solo que en su mayoría formaban parte del repertorio clásico cubano, lo cual se enfocaba en estudio de partituras y no de cifrados. Años más tarde, después de aprender a leer cifrados⁷, incluí los mismos a lápiz, para que fuera posible tener esta noción armónica y poder modificar las aberturas al piano, cambiar las posiciones de los acordes y hasta rearmonizar alguna parte, improvisar, o cambiar de tono en función de mi creciente necesidad de cantar canciones, en el momento en que volvía el canto a mi vida, para quedarse.

En las figuras 2 y 3 se encuentran las imágenes de los manuscritos de esta primera música y, a continuación, su respectiva letra. Incluyo este y los manuscritos siguientes a modo de registro —pues constituyen mi primer contacto con la obra de la compositora—, no con la intención de que sean la base de este análisis, sino como documentación complementaria.

⁷ Los cifrados presentes en mis manuscritos pueden contener errores, pues los hice algún tiempo después de las transcripciones y los incluí en este trabajo tal cual se encuentran, sin correcciones, a modo de documentar el proceso.

Figura 2 – Manuscrito de “En la Imaginación”, página 1 de 2

En la Imaginación 3

versión para piano Marta Valdés

Lento
(Introducción)

A

rit poco a poco

B Un poco más (t. lib)

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Figura 3 – Manuscrito de “En la Imaginación”, página 2 de 2

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Letra de “En la Imaginación”⁸

Hoy estoy pensando
 Que tal vez existas
 Está de fiesta
 La imaginación
 Desesperada sensación
 De ti
 ¿Quién serás?
 Que así me invitas a amar
 ¿Quién serás?
 Que me has podido dejar
 En mi locura
 Mientras se me escapa
 Tu posible visión
 Y sospecho
 Que tú eres nadie
 Que está de fiesta la imaginación.

⁸ Para complementar la lectura de los materiales de texto verbal y musical recomiendo, en esta ocasión, la versión en la voz de la propia autora, en su álbum *Doce boleros míos*, acompañada por Rey Ugarte en la guitarra. Enlace para el audio de “En la imaginación”: <https://youtu.be/x8-giER5jgM?si=9v06cw47-6GQLiKu>

También en *La cuerda al aire*, la autora cuenta, con lujo de detalles, sobre su relación con la música. Además de ser una oda a los instrumentos que la acompañaron durante sus años de vida, y a sus maestras y maestros, el libro contiene valiosos relatos de momentos íntimos y expresivos de su universo, en los que va contando sobre sus canciones y cómo las concebía. En el siguiente fragmento menciona la pieza motivo de esta sección:

Dos importantes nociones despertaba en sus alumnos esta inefable maestra: la "cuadratura" y el sentido "modal". Muy pronto, el juego favorito de mis ratos junto al radio consistió en descubrir qué pieza estaba en "menor" y cuál en "Mayor". Me daba cuenta de que el primero era algo melancólico pero prefería la emoción típica de las melodías que estaban en ese modo: me llegaban más adentro, y esa emoción desterraba todo peligro de entristecerme. Con el tiempo, recurriría frecuentemente al "menor" a la hora de componer. Algunas de mis obras más tempranas y significativas como *En la imaginación* o *Demasiado que pedir*, adoptaron esta estructura –primera parte en "menor", segunda en "Mayor"– típica de muchas variantes de la música tradicional cubana. Esta característica mía de asumir una estructura tan frecuente en nuestro cancionero tradicional (primera parte en "menor" - segunda en "Mayor") no fue intencional sino que fluyó espontáneamente, como si fuera esa la manera natural de armarse las canciones, a fuerza de tanto transitar por una misma zona del repertorio cubano en aquel taller infantil que Francisqueta Vallalta había instalado al lado de mi casa, y en el centro de mi vida (Valdés, 2018, p. 25).

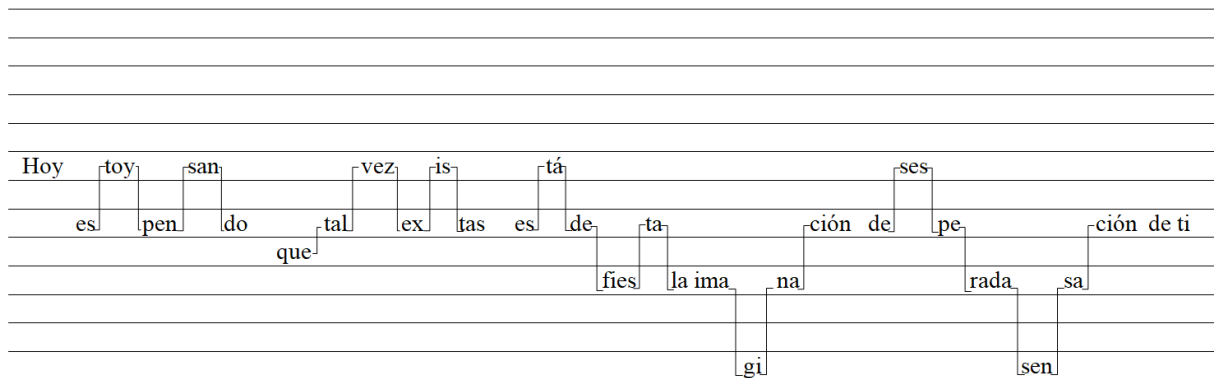
En primer lugar, antes de entrar en el análisis armónico de la música, es interesante observar los movimientos de intervalos que se producen en la melodía, simultáneamente a la letra. Para realizar esta observación y análisis, dispuse la letra en diagramas inspirados en el modelo de análisis de la canción de Luiz Tatit, en el cual cada espacio entre líneas equivale a un semitono, que es – en la música occidental – el menor intervalo, o la menor distancia entre dos notas. En estos diagramas el primer espacio y el último, de abajo hacia arriba, equivalen a la nota más grave y a la más aguda respectivamente y representan la extensión máxima, o tesitura de la melodía en cada canción. En el caso de “En la imaginación” —considerando el audio recomendado—, la extensión total⁹ de la melodía abarca una 8ª justa, pues la nota más grave es sol 2 y la más aguda es sol 3.

En la figura 4 se encuentran los primeros cuatro versos de la canción, en los cuales se puede notar un movimiento bastante próximo de las notas, que se comportan con movimientos de intervalos pequeños, de apenas un tono —que es lo mismo que dos semitonos, o sea, dos líneas— entre ellas. Esta primera parte de la canción, que en la disciplina de análisis musical se denomina “A”, no presenta grandes saltos melódicos, sino un movimiento pendular de notas cercanas que suben y bajan con regularidad. Esto genera una

⁹ Se adopta en este trabajo, para definir el rango de la voz que interpreta las canciones, la numeración tradicional latina de octavas, en la cual el do central del piano corresponde al do 3, y todas las notas comprendidas entre este do y el si inmediatamente superior, se enumeran con el mismo número. De la misma forma, el do inmediatamente inferior corresponde al do 2 y el inmediatamente superior al do 4, y así sucesivamente.

sensación de momento meditativo y confesional, como dando vueltas sobre un mismo pensamiento, divagando y reflexionando, sin grandes saltos emotivos y momentos de tensión vocal, mientras la letra dice “hoy estoy pensando que tal vez existas”, como quien piensa en algo con la mirada fija en el horizonte, fantaseando sobre algo.

Figura 4 – Diagrama de “En la imaginación”: Parte A



A nivel armónico, la música se presenta desde el primer momento en una tonalidad menor, que históricamente es muy usada para contextos melancólicos o tristes, como diría la misma autora —y como se puede observar por la tonalidad usada en la mayoría de las marchas fúnebres y réquiems más famosos, por citar algunos ejemplos. Desde el primer acorde se presenta la primera exposición de la tonalidad de la música —en el audio recomendado para este análisis es la tonalidad de Do menor—, que prácticamente carga con lo que será el carácter emotivo de la misma, y en este caso abre la canción con un acorde de do menor con 6ª y 9ª, y la melodía empieza, por su vez en la 9ª nota del acorde, o sea, empieza en la nota re.

Esto es algo significativo, porque, teniendo en cuenta los usos de la armonía popular, todo lo que excede la octava de los acordes, o sea, cuando se termina la escala de siete notas más la octava¹⁰ y comienzan a usarse las notas que ultrapasan la octava, se pasa a considerar estas otras notas como extensiones del acorde, o sea, algo que está más allá del acorde en su forma básica. En otras palabras, las notas como 9ª, 9ª bemol, 9ª sostenida, 11ª, 11ª aumentada, 13ª y 13ª bemol, son consideradas extensiones que no forman parte inicialmente de las formas básicas de los acordes, pero que se emplean para dar otras características sonoras menos tradicionales y más modernas a las armonías, ampliamente usadas en el filin, jazz, bossa nova

¹⁰ Que es la misma nota que la primera pero más aguda, por ejemplo: do[1ª]–re[2ª]–mi[3ª]–fa[4ª]–sol[5ª]–la[6ª]–si[7ª]–do[8ª]. La octava nota es la misma nota que la primera pero en otra región y tesitura más aguda, con el doble de frecuencias de ondas a nivel físico. Las octavas pueden ir de más grave para más agudo, o lo contrario, de más agudo para más grave. Se trata de una relación de intervalo o distancia entre notas.

y otros muchos géneros. Tatit expone sobre la tensión armónica, relacionándola a otros factores presentes en la canción, como la tensión emotiva y la tensión física de la emisión:

[...] la sensación de que la melodía está más tensa o menos tensa es un efecto físico que el oyente, antes de comprender, ya siente. No es difícil demostrar que las tensiones armónicas obedecen a una jerarquía de grados que regulan la trayectoria de la melodía y que cada vez que la tensión retrocede, el movimiento corresponde a la finalización. Y no es sólo la tonalidad la que asegura la tensión. Cada inflexión de la voz hacia la región aguda, añadiendo una prolongación de las duraciones, despierta tensión por el propio esfuerzo fisiológico de la emisión. Esta tensión física corresponde, casi siempre, a una tensión emotiva [...] (Tatit, 1997, p. 101).

Este tipo de comportamiento melódico, donde la 9ª se presenta como nota melódica más relevante, seguirá presente a lo largo de la canción, y es un factor fundamental que crea el ambiente sonoro de incertidumbre que se reafirma en la letra de la canción. En la figura 4 esta nota se encuentra en la palabra “hoy”, con la que inicia la canción. En el segundo acorde la melodía pasa por la 11ª aumentada, lo cual imprime un fuerte carácter de inestabilidad melódica y armónica, mientras la letra dice “estoy pensando que tal vez existas”, afirmando el mensaje de duda, fantasía, añoranza. En este segundo acorde también la melodía se mueve y pasa por la 9ª bemol —este bemol adiciona tensión a la melodía, pues los bemoles y sostenidos en acordes dominantes son considerados extensiones tensas— y regresa a la misma nota de la 9ª del acorde con que se inicia la música.

Luego hay un acorde suspendido (sus4), en el cual se suspende la 3ª nota, o sea, no se toca esta sino que se sustituye por la 4ª, lo cual también genera sensación de inestabilidad¹¹, siendo este un acorde inconcluso de cierta manera, con carácter de no resolución armónica. En este momento la letra avanza a descartar la idea inicial, diciendo “está de fiesta la imaginación”, mientras la melodía pasa por la 4ª de este acorde, intensificando la sensación de inestabilidad que tiene el acorde suspendido. Seguidamente, se dirige hacia un acorde mayor, con 7ª mayor, y la melodía se encuentra en la 6ª del acorde. Después, se va hacia otro acorde mayor con 7ª mayor, y la melodía está alrededor de la 11ª aumentada, lo cual sigue creando este ambiente nebuloso, pues al tener esta nota en la melodía, se vuelve un acorde perteneciente a los modos gregorianos, que no forman parte del sistema tonal sino del sistema modal¹².

¹¹ Normalmente la 3ª nota de los acordes es sumamente relevante para definir si un acorde es mayor o menor, por lo tanto, al no tener la 3ª, este acorde suspendido (sus4) es un acorde que sonoramente da una sensación de ser abierto e indefinido.

¹² Este tipo de inserción de acordes modales, modos gregorianos o eclesiásticos (confundidos por muchos con los modos griegos, que son otros), es una de las características más sobresalientes en las sonoridades del filin, así como del jazz, del impresionismo y otros géneros.

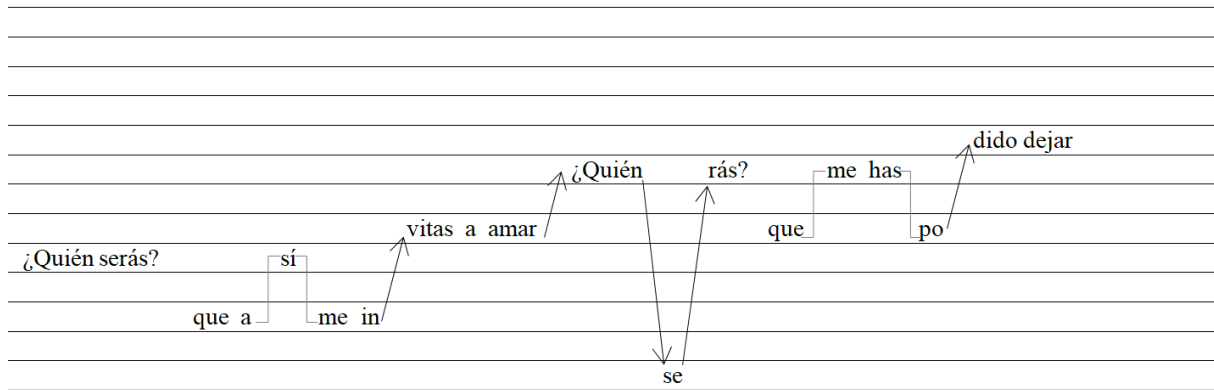
Había llegado el momento en que las melodías comportaban séptimas, novenas, intervalos disminuidos y aumentados. Se había filtrado así en la música cubana el impresionismo, a través de la gran canción norteamericana de los años cuarenta, que pasó a conformar el repertorio que los tríos mexicanos de moda, o cubanos [...] (Valdés, 2018, p. 29).

Todo este contexto armónico, aunque parezca exhaustivo, es importante en esta canción para comprender el comportamiento de la melodía, que se apoya constantemente en notas de las extensiones de los acordes, saliendo de la 8ª, lo que provoca una sonoridad muy fuera de lo tradicional. Todos estos movimientos generan este ambiente y sensación de inestabilidad armónica y melódica, lo cual influye directamente en el significado de la letra.

En la frase “desesperada sensación de ti” (figura 4) hay un movimiento armónico cromático descendente, acompañando las acentuaciones de las palabras y en cada una de ellas, va bajando medio tono el bajo de los acordes. Se genera una sensación de música siendo dilatada, porque la melodía se mantiene en la misma nota, pero que al cambiar los acordes, cambian sus relaciones, y aunque auditivamente la melodía sea la misma nota, pasa de ser la 6ª, a la 7ª menor, y por último a la 7ª mayor, mientras la nota más grave de los acordes va bajando medio tono hacia abajo. Al mantenerse la melodía en la punta superior de los acordes, y haber este movimiento descendente de las notas más bajas, se genera esa sensación casi visual de abertura o dilatación de este momento, en el cual la letra es de desesperación sobre una sensación de este “tú” que no se sabe si está o no presente.

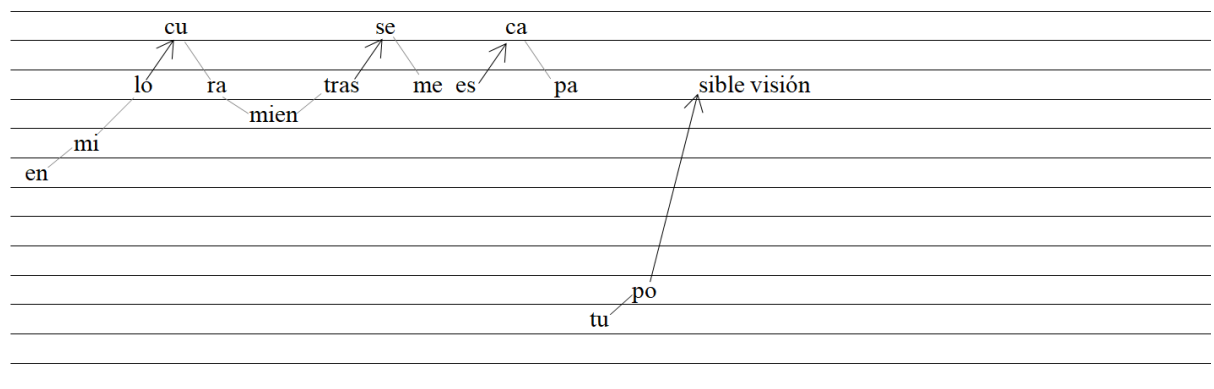
Dirigiéndose hacia la parte B, visible en la figura 5, hay un cambio drástico de carácter, ya que cambia la tonalidad, y empieza la sección con un acorde mayor. La música, que en la parte A estaba en tono menor, cargando sensación de melancolía, a partir de este momento cambia hacia una sensación alegre, abierta, de esperanza, característica común de tonalidades mayores. Por unos instantes parece que exista una posibilidad feliz en el ambiente y en la letra está la pregunta “¿quién serás?”, acompañada de este acorde mayor y un mensaje de ilusión en la letra “que así me invitas a amar”. Pero este no pasa de un momento efímero, pues vuelve la tensión en la secuencia con la segunda exposición de la pregunta “¿quién serás?”, pero de esta vez el acorde que era mayor, es menor, a lo que le sigue la letra “que me has podido dejar”, junto a la armonía tensa volviendo hacia una sensación de tristeza, de incertidumbre, de quebranto.

Figura 5 – Parte B



A partir de este punto la canción se dirige hacia el momento de clímax, tanto desde la letra, como desde la música, que es el momento de máxima incertidumbre y máxima desesperación y tensión. Como se puede apreciar en la figura 6, la melodía avanza cada vez más hacia la región aguda. En la frase “en mi locura”, la palabra locura llega al punto melódico más agudo de toda la canción, que es, consecuentemente la 9ª del acorde.

Figura 6 – Parte B: clímax

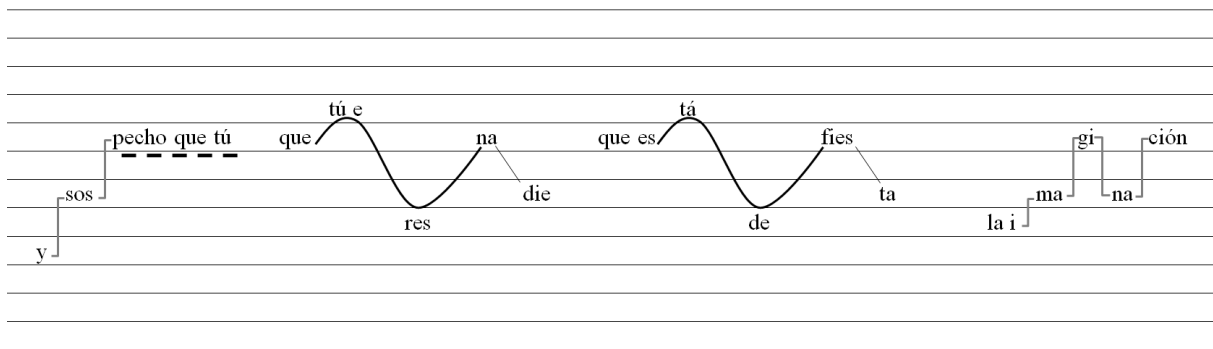


En las palabras “locura”, “se” y “escapa” se encuentran las notas más agudas de la melodía durante toda la canción, y es el momento de clímax dramático tanto melódico y armónico como en la letra. El acento de las palabras llanas “locura” y “escapa”, coincide con la nota más aguda. Después de este momento viene la siguiente frase “tu posible visión”, donde hay repetición de la misma nota en “sible” y “visión”, lo que da a la melodía este espacio para respirar luego del arrebato anterior.

Según Eli y Gómez “En lo melódico, el filin abandona la quietud del diatonismo para abordar la aventura cromática. Armónicamente, se amplía la ruta en el enlace de acordes tonales y se escuchan también acordes disonantes (1989, p. 109)”. Son justamente estas disonancias que le imprimen un carácter tenso y dramático a la canción, y que acompañan el sentido denso de las palabras.

En la secuencia, viene la parte final de la sección B, disponible en la figura 7, donde hay un movimiento reiterativo de sílabas en la misma nota en “-pecho que tú”, y un alargamiento dramático de “tú”, para, en la secuencia, repetir “que tú”, como insistiendo en un sentimiento de enigma e incógnita sobre quién realmente es este “tú”, del cual se sospecha pero no se tiene seguridad. La melodía¹³ vuelve a la 9ª del acorde en las sílabas “-pecho que tú” y armónicamente hay una caída: mientras que la melodía se queda suspensa en una misma nota, la armonía va pasando por una serie de acordes de sonoridades fuertes y tensas, con un acorde semidisminuido, después acorde dominante con 11ª sostenida y un acorde dominante alterado, que tiene la 9ª bemol o sostenida y la 13ª bemol.

Figura 7 – Parte B: final



Es quizás el momento armónico más denso, que se detiene en este acorde dominante alterado, dejando todo el ambiente sonoro inestable, junto a esta palabra que carga la melancolía máxima de la letra, y que pide con desesperación una resolución, tanto armónica como de significado verbal.

Los síntomas de tensión que aparecen, en el texto, vinculados al movimiento de disyunción y conjunción entre actantes, en la melodía, adoptan la forma de ascendencia o permanencia en el mismo tono en los finales de frase melódica (en los llamados “tonemas”). Esto se opone a la descendencia que, en los estudios entonativos, se considera distensión melódica: anatómicamente, las cuerdas vocales se distienden cuando nos dirigimos hacia los graves. De ahí la impresión de reposo y, en consecuencia, de finalización. Este rasgo favorece una cierta universalidad de interpretación cultural de la descendencia melódico-entonativa (Tatit, 1986, p. 33).

En la frase “que tú eres” hay una vuelta melódica alrededor de la resolución, como postergando aún más el final de la frase y la sensación de incógnita, para luego terminar y resolver en la palabra, una tanto inesperada: “nadie”. En esta palabra las notas para cada sílaba son la 9ª y luego la 1ª, siendo uno de los pocos momentos que la melodía se encuentra

¹³ Cabe mencionar que, en la repetición de la canción hacia el final de la grabación, Valdés se toma la libertad interpretativa de modificar la melodía en “y sospecho que tú, que tú eres nadie”; sin embargo, esta variación no será analizada en este momento, pues se trata de un recurso interpretativo destinado a evitar la monotonía.

en una de las notas del acorde (1ª), justamente en la palabra que define la incógnita, que responde la pregunta: “¿quién serás?”– “nadie”.

A partir de este momento hay una resolución armónica hacia el primer acorde de la música, y la letra reitera la idea inicial de incertidumbre con la frase que parece ser como un extra después del final, y se adiciona como para dar todavía más énfasis a la tristeza y la melancolía: “que está de fiesta la imaginación”. La melodía termina en una nota larga en la 9ª y el acorde menor con sexta, volviendo al mismo escenario del inicio, en todos los niveles: melódico, armónico y de significado en la letra, pues la incógnita no se resuelve. Así termina la canción, que parece llevar al espectador en un viaje hacia lo más íntimo de los cuestionamientos amorosos y la melancolía del amor romántico no realizado.

3.2 LLORA

Según la propia compositora, esta es la canción que más grabaron sus intérpretes hasta el momento en que escribió en su blog: “De todas las canciones de mi autoría registradas en discos entre 2000 y 2013, la más frecuentada fue —para mi asombro— *Llora*, compuesta en 1968, una pieza que a nadie se le ocurriría acuñar como ‘fácil’ o ‘pegajosa’ (Valdés, 2014)”. Y aunque fuera una sorpresa para ella que esta fuera su música más grabada, no es nada descabellado, porque es de las músicas que probablemente más presenta esta unión entre melodía y letra. Cuenta en su libro *La cuerda al aire*, que compuso esta canción en un momento muy prolífico de su vida, con la compañía de su primera guitarra de marca Company: “[...] mi guitarra blanca, por aquellos tiempos llena de vida todavía, luego de haber alumbrado 1968, el año más inspirado de mi historia, que había cerrado al compás de *Llora* (Valdés, 2018, p. 74)”.

Al navegar por el blog que contiene todo un universo de Marta Valdés, por sus propias palabras, tuve la suerte de encontrarme con la partitura que ella misma colocara en el sitio, y es prácticamente un archivo histórico, porque hay poquísimos de estos registros disponibles en internet. Recomiendo la apreciación de dichas páginas, pues el análisis musical de esta canción está basado principalmente en la grabación, pero la partitura, prácticamente autografiada por la compositora, constituye un excelente material de apoyo¹⁴.

¹⁴ Blog de Marta Valdés, 2014. <https://palabrasdemartavaldes.blogspot.com/2014/07/llora-cancion-letra-y-musica-marta.html>.

Siguiendo la misma lógica y organización del análisis anterior, presento a continuación la secuencia de la partitura manuscrita por mí, la letra de la canción y, enseguida, comienzo el análisis. En el caso de “Llora”, el análisis que hago se centra principalmente en la relación entre la melodía y el texto, aunque haya momentos de reflexiones armónicas. No se trata de que la armonía carezca de relevancia o deje de contribuir a la producción de sentido en la canción, sino más bien de complementar este trabajo con otras formas de lectura y de análisis de la obra de Marta Valdés.

Figura 8 – Manuscrito de “Llora”, página 1 de 2

Llora, Llora, Llora 5

Version para piano Música: Marta Valdés
(Introducción) Ad. lib. Frma7 Dma7 Frma7

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Figura 9 – Manuscrito de “Llora”, página 2 de 2

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Letra de “Llora”¹⁵

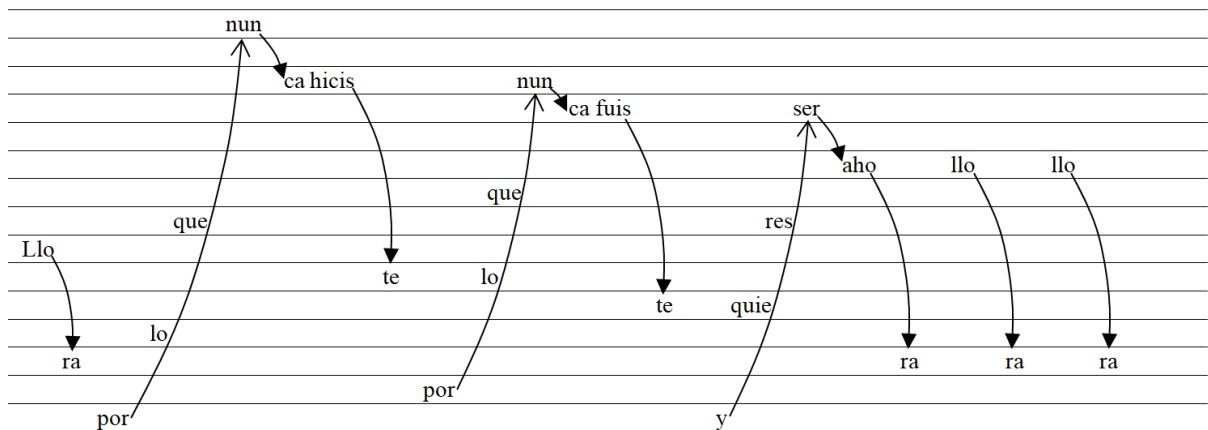
Llora
 Por lo que nunca hiciste
 Por lo que nunca fuiste
 Y quieres ser ahora
 Llora
 Llora
 Por el amor que vuelve
 Y por el amor
 Que jamás hallarás
 Llora
 Por los amores viejos
 Que se quedaron lejos
 Y que tal vez añoras
 Llora
 Por este amor que crece
 Y aunque después te pese
 Confiesa que me adoras.

¹⁵ Enlace para el audio de “Llora”: <https://youtu.be/gIZiM0rcj1A?si=UEyC-RcUiTD3bGnA>

Antes de iniciar el análisis, vale la pena destacar que la tonalidad del audio de referencia es si mayor, es decir, un tono y medio más grave que la de la partitura de la compositora y que la del manuscrito, cambio que probablemente ocurrió debido a las transformaciones de su voz a lo largo de los años, volviéndose más grave en el momento de la grabación de referencia. Tomando esta tonalidad como base, la nota más grave del diagrama es mi 2 y la más aguda es fa# 3, lo que configura una distancia de 9ª mayor.

Lo primero que salta a la vista y que vale la pena destacar en esta canción es el hecho de ser una música en la cual hay una marcada presencia de frases descendentes vinculadas a palabras que tienen contextos tristes. Además, los movimientos melódicos se desarrollan en su mayoría con grandes distancias de intervalos. Empezando por “Llora”, la palabra que da inicio a la pieza y se presenta en un movimiento melódico descendente de 3ª mayor, en un acorde mayor (Figura 12). La melodía se posiciona para cada sílaba respectivamente en la 7ª mayor y en la 5ª justa del acorde, o sea, el movimiento es una 3ª mayor descendente, lo que remite a una sensación de acorde menor, pues sonoramente se espera la continuidad a la fundamental de la tríada menor, considerando un análisis armónico ampliado.

Figura 10 – Diagrama de “Llora”: Parte A



Por otro lado, la palabra “llora”, utilizada en el modo imperativo, puede traer la imagen mental de una lágrima cayendo, una persona llorando, o imágenes relacionadas, acompañando el sentido del movimiento natural descendente de una gota. De este modo, la combinación melodía-armonía, unida a la palabra, completa la coherencia y cohesión del momento textual entendido como frase musical, y provoca en el oyente una sensación de contexto melancólico o triste, tanto por su significado verbal como por su movimiento melódico.

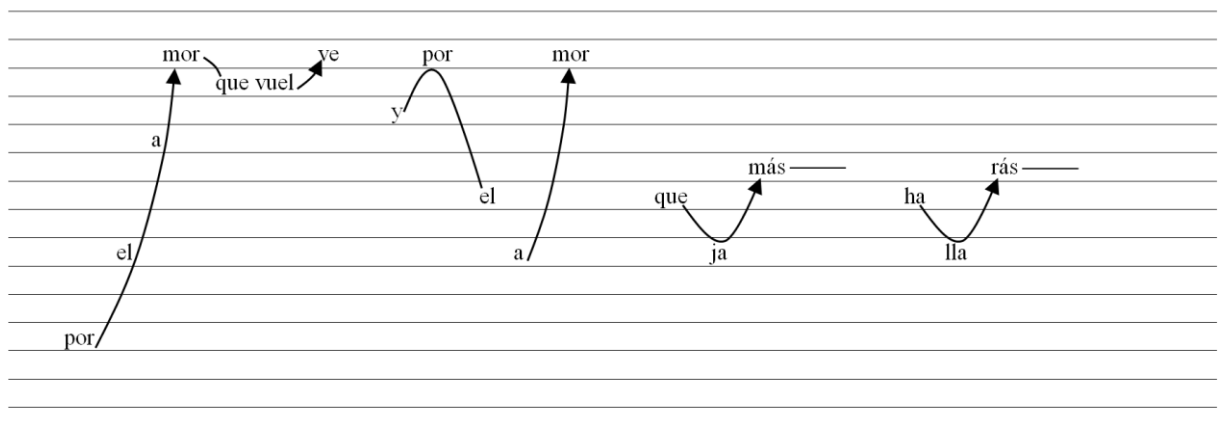
Podemos poner, por ejemplo, la catábasis, figura retórica que significaba, convencionalmente, caída, tristeza o muerte. Hoy en día, cuando nos encontramos

con una disposición descendente de notas en una composición musical, probablemente no la asociamos a la tristeza a partir de una convención, pero podemos continuar haciendo esta asociación por otros medios, porque esta convención engloba los otros niveles signícos. La disposición descendente de las notas tiene una cualidad icónica, porque podemos relacionarla, por similitud, con el sentimiento de tristeza. El dibujo melódico tiene una cualidad indicial, al indicar, físicamente, la caída (Pádua, 2021, p 86).

Después de decir – a modo imperativo – “llora”, la voz enunciativa continua con el por qué: “por lo que nunca hiciste, por lo que nunca fuiste y quieres ser ahora”. En estas frases la letra carga una voluntad de que el interlocutor se arrepienta de un pasado en el cual tuvo actitudes que “ahora” parece querer cambiar. Los movimientos melódicos en estas frases empiezan de forma ascendente y terminan descendentes en las rimas que remiten a situaciones tristes o de posible arrepentimiento, como “nunca hiciste” o “nunca fuiste”, siguiendo con la misma idea melódica descendente de “llora”.

En la siguiente parte (figura 13) hay una movimiento ascendente en la frase “por el amor”, lo cual es relevante porque es la primera vez que se hace mención a la palabra “amor”, que se repite cuatro veces, en total, a lo largo de la canción – la tercera vez en su forma plural “amores” – y que aparece siempre en movimientos ascendentes. Esto marca un contraste entre las palabras y frases tristes que bajan y el amor que se eleva. El movimiento del “amor” casi siempre aparece en intervalos expresivos y de grandes saltos ascendentes, o en frases largas que van desde la nota más grave hasta la más aguda y requieren mayor esfuerzo vocal.

Figura 11 – Parte B



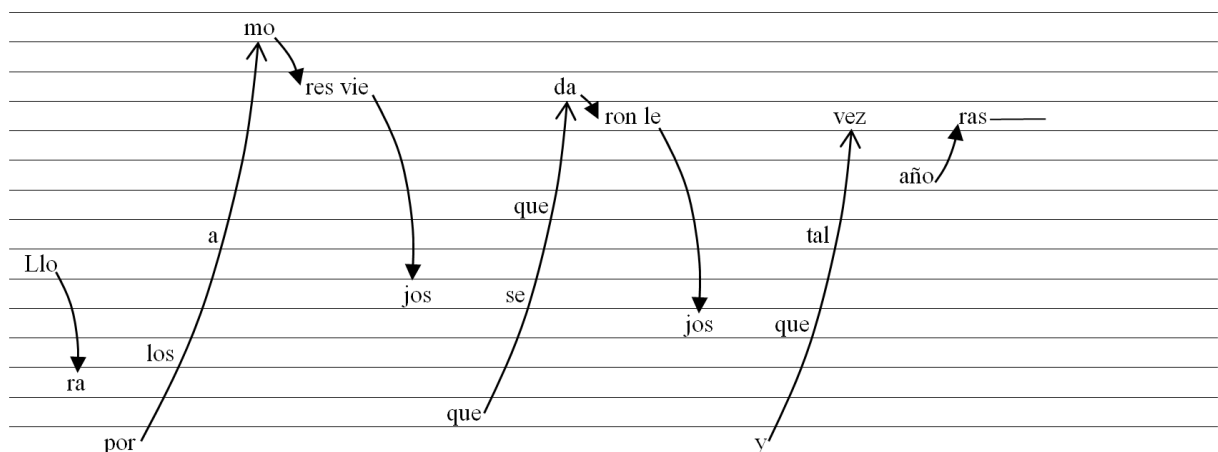
Regresando a la última frase de la parte B (figura 13), “que jamás hallarás”, los acentos de las palabras agudas “jamás” y “hallarás” coinciden con la nota más aguda de la melodía en cada pequeño conjunto. A esto se le suma que las notas de los acentos en “-más” y “-rás” son las primeras notas de sus respectivos compases, lo cual genera aún más fuerza rítmica y mucha similitud a la forma natural de la enunciación, así como el énfasis que

naturalmente se les da a estas palabras en el habla. Estas mismas sílabas, que se encuentran acentuadas desde el punto de vista silábico, por su movimiento melódico ascendente, y por el acento que implica el primer tiempo de cada compás, además se encuentran en un contexto rítmico de notas largas, lo que adiciona un carácter casi de sentencia del destino, de forma dramática y prolongada: ‘llora, pues hay un amor que jamás hallarás’. Tatit cataloga este uso de las vocales como pasionalización.

Vocales y consonantes, ingredientes mínimos e inevitables en la canción, ofrecen el campo sonoro para las inversiones tensivas del compositor. Además de cumplir un papel fundamental en la inteligibilidad del texto y en la creación de figuras enunciativas, las vocales y las consonantes también son trabajadas desde un punto de vista sonoro para poder representar la disposición interna del compositor. Así, al invertir en la continuidad melódica, en el prolongamiento de las vocales, el autor está modalizando todo el recorrido de la canción con el /ser/ y con los estados pasivos de la pasión (el pleonasma es necesario). Sus tensiones internas se transfieren a la emisión prolongada de las frecuencias y, a veces, a las amplias oscilaciones de tesitura. A este proceso lo llamo pasionalización (Tatit, 2002, p. 22).

En el caso de “amores” (figura 14), palabra que se encuentra dentro de la frase que parte de la nota más grave y camina hasta la nota más aguda de toda la canción, está presente el movimiento ascendente que se presenta en todas las apariciones de la palabra “amor”. El movimiento, de grandes intervalos, se extiende hasta las sílabas “amo-”, bajando solo en la última sílaba “-res”. Aunque baja en este punto, no se interrumpe el sentido ascendente relacionado a la palabra “amor”. Esta bajada en la última sílaba es interesante porque, si fuera lo contrario, se perdería el formato o motivo de 4 notas ascendentes, que se repite a lo largo de toda la música en las frases que comienzan con la palabra “por”, dando énfasis a los motivos que expone la voz enunciativa de por qué su interlocutor debe llorar.

Figura 12 – Reexposición de la parte A, con variaciones

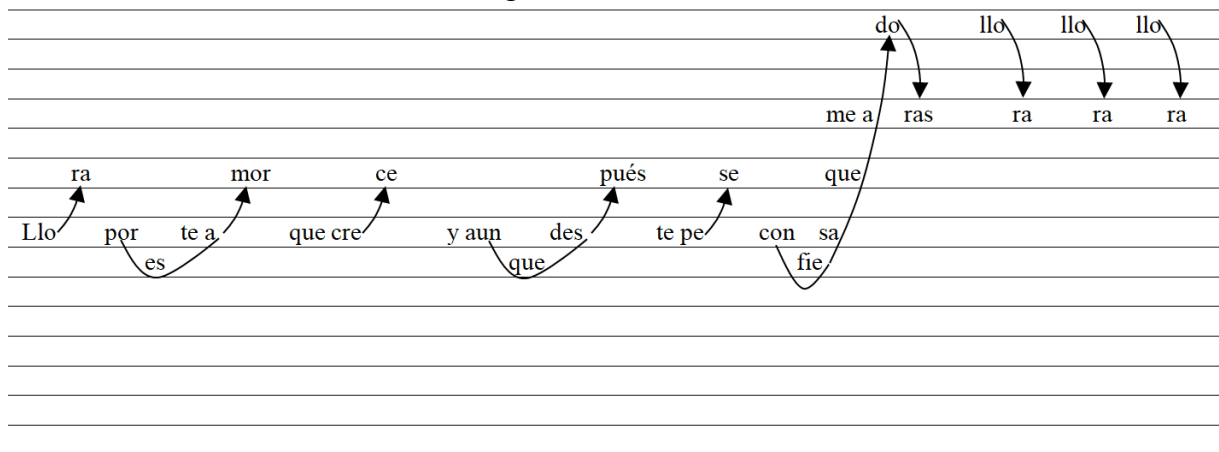


En la reexposición de la parte A (figura 14), hay algunos movimientos semejantes a la primera parte y otros diferentes, como suelen ser las reexposiciones de los temas. Aquí

ocurre el mismo fenómeno que sucede anteriormente, de frases que suben y después bajan en las rimas con contextos tristes, ahora en las frases “amores viejos” y “quedaron lejos”. Al final de este momento, en la palabra “añoras” hay un movimiento ascendente y un destaque para la última sílaba de la palabra que se encuentra en un ritmo de nota larga y dramática, que va preparando el discurso para la finalización posterior, presentando aquí la idea de la añoranza como una nueva posibilidad.

El único momento en el cual la melodía se comporta de manera ascendente en la palabra “llora” —y valga destacar que es un movimiento muy cercano, de apenas una 2ª mayor ascendente— es casi al final (figura 15), cuando la letra se dirige hacia una frase que se puede considerar positiva o más alegre, “por este amor que crece”, donde se repiten las mismas dos notas expuestas anteriormente en “llora”, pero ahora en la palabra “crece”. O sea, la única excepción en la que cambia la dirección melódica de la palabra “llora”, es cuando hay un carácter de esperanza, de algo bueno, de la afirmación de un amor que existe y que crece.

Figura 13 – Parte final



Es en este momento¹⁶ cuando empieza a revelarse el posible motivo oculto de los mensajes dados en la letra hasta aquí, y que se trata de un pedido de redención, de confesión, una provocación hacia el interlocutor. En esta parte queda en evidencia la motivación de los modos imperativos usados y repetidos tantas veces, “llora, llora”, y es que en realidad la voz enunciadora quiere que su interlocutor confiese que la adora. Como diría Tatit (1978) “la indignación es un tipo de insatisfacción que, en general, desencadena recorridos narrativos paralelos al objetivo central (el amor, la unión) momentáneamente anulado”. Entonces en esta

¹⁶ En la grabación, este pasaje se localiza a partir del minuto 3:05, pues en la primera exposición de la canción la frase “confiesa que me adoras” está interpretada con otro movimiento melódico más grave, no considerado en este análisis. Este tipo de recurso interpretativo es bastante común —como ocurre en “En la imaginación”— y tiene como objetivo evitar que la canción resulte repetitiva para quien la escucha.

frase “confiesa que me adoras”, se presenta un movimiento melódico de gran impulso ascendente, que acompaña el sentimiento de euforia presente en la letra.

La canción concluye con la reiteración de la palabra “llora”, ubicada en la región más aguda de la melodía, lo que revela un desarrollo progresivo: comienza con un predominio de movimientos descendentes y contextos verbales triste y se encamina gradualmente hacia movimientos ascendentes y contextos verbales esperanzadores. Aunque las últimas palabras presenten movimientos melódicos descendentes, su emisión en el registro más agudo refleja el momento clímax de la canción, resultado de la tensión vocal que corona todo el recorrido pasional de la pieza y que se expande en este momento que mezcla clímax con indignación, esperanza y conclusión de la canción.

3.3 TÚ NO SOSPECHAS

No podría faltar la última de las tres canciones que llegaron a mis manos en forma de versiones para piano y que me abrieron las puertas a este universo de musicalidad y significados. Canciones con un lenguaje diferente y especial con el que crea Marta Valdés, con un *je ne sais quoi* al que trato de encontrarle posibles explicaciones en este trabajo. Al analizar “Tú no sospechas” enfoco más en mostrar el contraste, lo que sucede en menor medida o lo que no sucede en las otras dos canciones y que ya fue señalado anteriormente.

Para el análisis de esta canción, la versión recomendada del audio es la grabada por Bola de Nieve. En ella, la propia autora realiza una intervención previa a la pista, incluida en el LP *Marta Valdés – Nuestros autores*, para anunciar especialmente esta interpretación, cuyas palabras transcribo aquí textualmente: “Permítanme interrumpir su audición. La grabación que van a escuchar en este momento es muy vieja, fue realizada hace muchos años y es el recuerdo más hermoso que yo conservo de Bola de Nieve (Valdés, 1981)”. El motivo por el cual opté por esta versión y no por la interpretación de la propia compositora, radica en su mayor cercanía con mi primera referencia de la música, presente en el manuscrito. La tonalidad se mantiene igual —do mayor— tanto en el audio como en el manuscrito, y se observan, además, evidentes semejanzas en la mayoría de las relaciones melódicas y armónicas de ambos materiales. En cuanto a la melodía, la nota más grave del diagrama es re 2 y la más aguda es mi 3, lo que configura un intervalo de 9ª mayor. A continuación, en las figuras 16 y 17 se encuentran las dos páginas del manuscrito y posteriormente la letra.

Figura 14 – Manuscrito de “Tú no sospechas”, página 1 de 2

Tú no sospechas.

1

Version para piano

(Ad. lib) *Marta Valdés*

The musical score is handwritten and consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 4/4 time. The score includes various chords and melodic lines. Handwritten annotations include 'Ad. lib', 'mp', 'cresc poco', and 'a poco'. Chord symbols are written above the notes, including Dm, Dm7, G7-9, C-9, C, E9, C7+, Fm, Fm7, G7, G7+5, C7+, E4, Ebm7, Ab9 (acido), Dm7, Eb7+, G7, G7+5, C7+, Am7, D7, G7+, Am7, D7, Dm7, G7+9, C7+9, and C6. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Figura 15 – Manuscrito de “Tú no sospechas”, página 2 de 2

Fuente: Archivo personal, transcripción manuscrita, realizada por mí, en 2005.

Letra de “Tú no sospechas”¹⁷

Tú no sospechas
 Cuando me estás mirando
 Las emociones
 Que se van desatando
 Te juro que a veces
 Me asusto de ver
 Que te has ido adueñando de mí
 Y que ya no puedo frenar
 El deseo de estar
 Junto a ti.
 Tú no sospechas
 Estas furias inmensas
 Que me dominan
 Cada vez que te acercas
 Y, aunque no ha habido intención en ti
 De provocar lo que siento
 Te vas a enterar de una vez
 De que ya te quiero.

¹⁷ Enlace para el audio de “Tú no sospechas”: <https://www.youtube.com/watch?v=hVmKOcI5LtA>

En sentido general, “Tú no sospechas” no es una canción de gran complejidad armónica, pero precisamente en su sencillez radica su eficacia expresiva. Su tono mayor, unido al tema de la posible confesión amorosa, otorga a la canción un carácter más luminoso y esperanzador. A diferencia de “Llora” y “En la imaginación”, cuyos discursos oscilan en gran medida entre la melancolía, la tristeza, la desesperanza y la desesperación, aquí predomina una emoción afirmativa: el reconocimiento del amor como revelación íntima y la esperanza de la realización romántica. Dice la autora en su libro, refiriéndose a momentos de composición junto a su guitarra blanca Company:

Creo que la primera canción que compuse en esa guitarra fue *Tú no sospechas*. Durante muchos años fue mi único y gran apoyo. A veces tuve la impresión de que era ella sola quien armaba las canciones; bastaba un poco de silencio, sentarme a buscar acordes y empezaba ella a soltarse, a mandarme señales para que disfrutara esos unísonos que se producen entre una cuerda pisada y otra al aire, esos acordes con la quinta duplicada que me han fascinado desde que los descubrí, esas aguas interiores que me atrapan en los sonidos centrales y me hacen reconocermé en su misteriosa, indescriptible naturaleza (Valdés, 2018, p. 60).

Desde el punto de vista armónico, la canción presenta varias veces la relación de V grado –dominante– y I grado –fundamental o tónica–, que es lo que se conoce en la disciplina de armonía como cadencia perfecta o cadencia auténtica. Arnold Schoenberg (1974, p. 148), en su Tratado de Armonía dice: “las maneras más sencillas de expresar la tonalidad y de concluir una frase musical son: emplear sólo el I grado [...] o emplear sólo los grados I y V [...] con ello se obtiene la primera y más sencilla de las cadencias”.

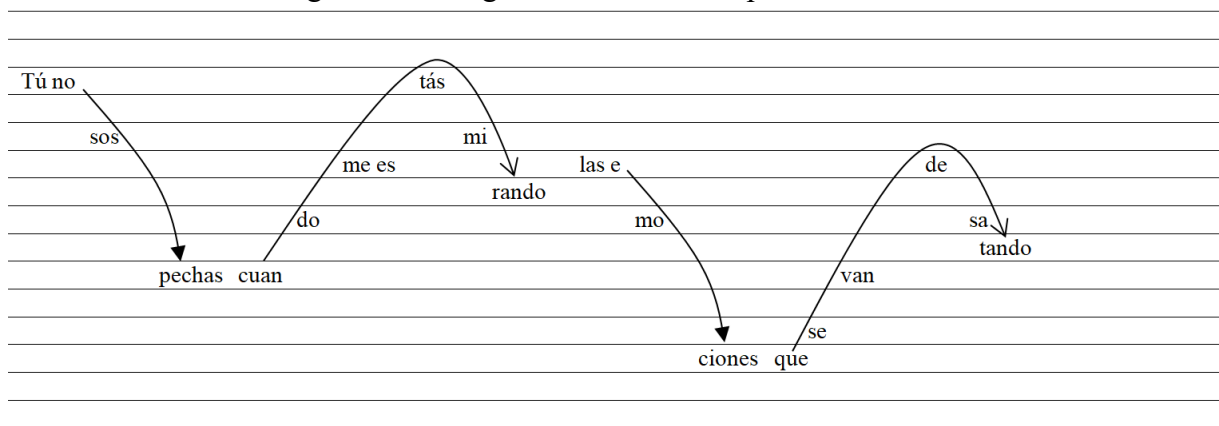
Esta cadencia perfecta se encuentra iniciando la canción en la frase “tú no sospechas”, y luego se repite en otros momentos: en “las emociones”, en “que me dominan”, en la repetición de “tú no sospechas” y en la frase final de la música “ya te quiero”. Dentro del tono mayor, este movimiento armónico otorga un carácter más optimista a la canción, y aunque la armonía transite por zonas más introspectivas en otros momentos, no llega a alcanzar un aire de tristeza, sino de emoción contenida, de recogimiento que coexiste con la declaración amorosa.

Lo primero que destaco a nivel melódico es la estrecha relación entre la melodía y la entonación natural del habla coloquial. La canción inicia con un movimiento melódico descendente (figura 18) que parece evocar un estado de introspección y reflexión, una leve melancolía que se corresponde con la frase inicial: “tú no sospechas”. En el habla cotidiana, esta expresión también se pronuncia con una caída melódica al final, lo que refuerza la naturalidad de la línea vocal y su conexión con el discurso hablado. La música, en este sentido, reproduce el gesto entonativo del discurso hablado, y el descenso melódico del inicio

funciona como un espejo de ese tono íntimo —es más bien una conversación interna, con pretensiones de confidencialidad— que abre la pieza.

Es inevitable. Quien escucha una canción, escucha a alguien diciendo algo de una cierta manera. [...] Y quien establece este vínculo cómplice es la melodía en el canto y la entonación en el habla. Por más que una canción reciba tratamientos rítmicos, armónicos e instrumentales, el oyente se encuentra, entre otras cosas, con una acción simulada (“simulacro”), donde alguien (intérprete vocal) dice (canta) algo (texto) de una cierta manera (melodía). Esa condición, por sí sola, ya le otorga a la canción un estatuto popular, pues todos pueden reconocer situaciones cotidianas de conversación. Esta constatación es mucho más amplia de lo que parece. [...] La cuestión central se resume en entrever, en todo y cualquier tipo de canción popular, las inflexiones entonativas y los síntomas generales del habla (Tatit, 1986, p. 6).

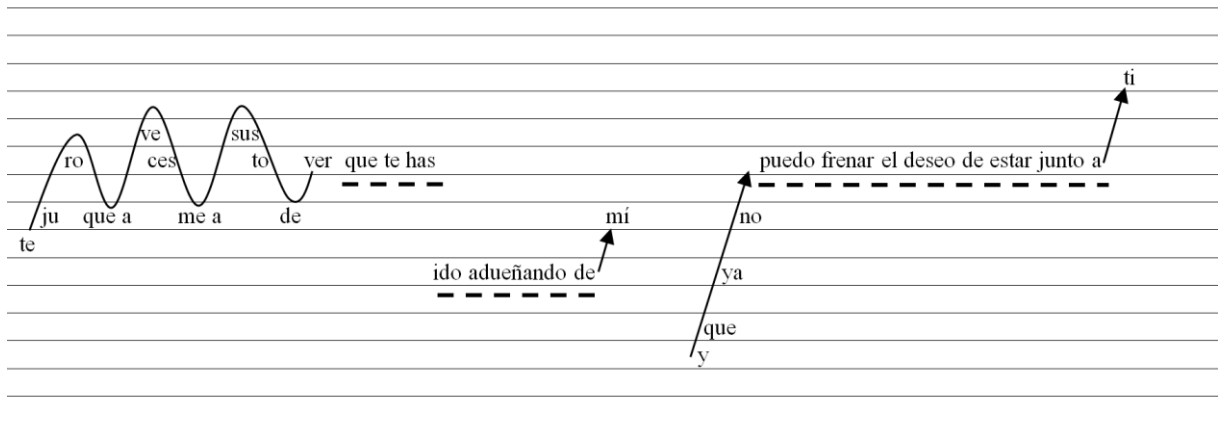
Figura 16 – Diagrama de “Tú no sospechas”: Parte A



La autora coloca el elemento de la sospecha —que en “En la imaginación” está relacionado a incertidumbre y pesar— en función del amor romántico: es el inicio de una declaración poética de amor, que es inicialmente interna, pero tan arrebatadora, que pronto saldrá a la luz. La melodía baja cuando las frases verbales tienen un carácter un tanto nostálgico, mientras los movimientos melódicos ascendentes aparecen en frases poéticas que imprimen un tono de exposición de los sentimientos dirigidos a la persona amada. No obstante, como se puede notar en los dibujos y curvas de los gráficos, la melodía tiene un carácter más de oscilación continua, que de caída o ascensión directa y dramática.

La melodía de la canción, de forma general, se desarrolla como una mezcla de movimientos descendentes y ascendentes, casi circulares, con cromatismos y aproximaciones, generando una sensación de vaivén (figura 19). En el pasaje “te juro que a veces me asusto de ver”, la línea melódica se aproxima notablemente al ritmo del habla. La sucesión de notas en intervalos cercanos y el contorno casi recitativo acentúan el carácter confesional del texto. Lo mismo ocurre en “que te has ido adueñando de”, donde la repetición de notas refuerza esa sensación de insistencia emocional, de un pensamiento que se repite interiormente.

Figura 17 – Parte B

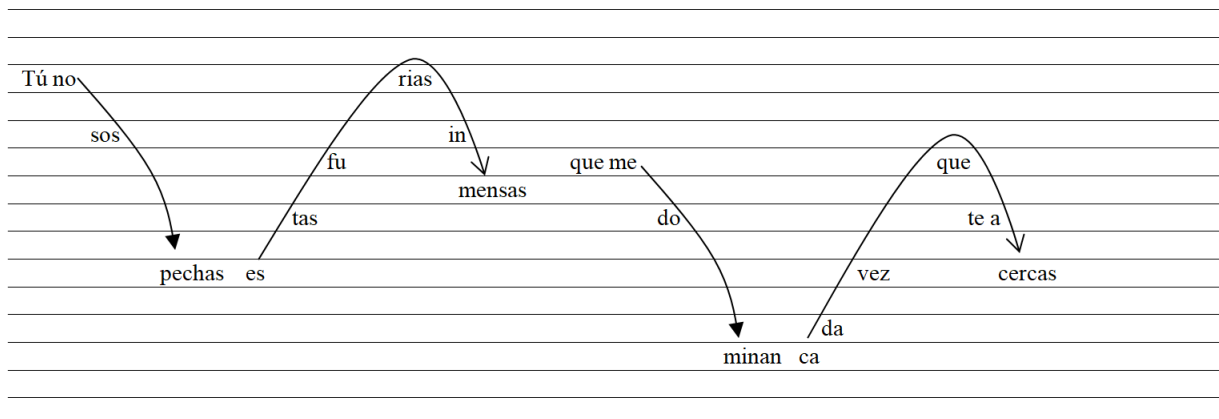


Esta frase termina con un movimiento de intervalo ascendente en “mí”, cuya intención se repite posteriormente en “ti”, pero en una región aún más elevada, representada por una nota aún más aguda, o sea, el “tú amoroso” presenta una motivación más elevada que el “yo”. Ambas frases tienen el mismo carácter, casi recitadas rítmicamente, sobre una misma nota con una culminación hacia un intervalo ascendente.

Si el texto no se piensa rítmicamente, en el sentido de establecer algunas regularidades métricas y, de hecho, el texto del discurso oral no las establece, la melodía entonativa que lo acompaña, ciertamente, presentará el mismo carácter inconstante e irregular desde el punto de vista sonoro (Tatit, 1986, p. 7).

El fragmento siguiente “y que ya no puedo” presenta un movimiento ascendente considerablemente radical, pues sucede en figuras rítmicas rápidas y en una secuencia de escala, que culmina y se detiene sobre una nota reiterada rítmicamente en “puedo frenar el deseo de estar”, generando una tensión sostenida en torno a aquello que no puede ser frenado. El punto más agudo está en “ti”, momento que concentra la mayor carga pasional de la sección, revelando el estado de movimiento hacia la confesión final hacia el “tú amoroso”.

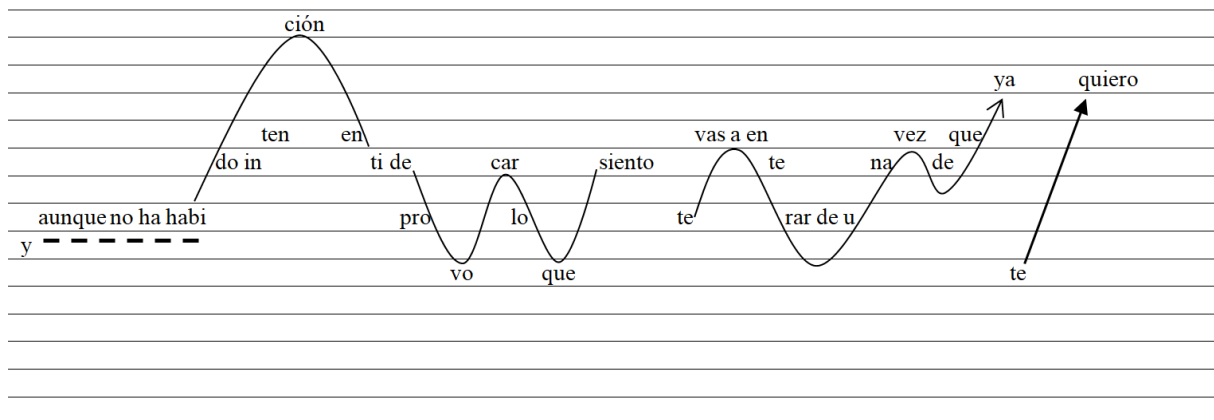
Figura 18 – Reexposición de la parte A, con variaciones en la letra



Después del primer momento confesional y casi recitado, vuelve a la reexposición de las primeras ideas (figura 20), con “tú no sospechas, estas furias inmensas, que me dominan, cada vez que te acercas”. En esta parte no hay nada novedoso a nivel rítmico, melódico y armónico, pues repite los mismos motivos de la primera parte. A nivel de la letra está enfatizando los sentimientos internos no declarados y no sospechados, estableciendo un paralelo con las ideas iniciales pues en ambos casos se expone un mismo tipo de emoción: la que provoca en el “yo lírico” la presencia del “tú amoroso”.

En la última parte de la música (figura 21), se potencia este movimiento de subidas y bajadas, casi circular, además en “y aunque no ha habido intención en ti”, la voz vuelve a acercarse al registro del habla, explorando la dimensión vocálica de la enunciación en una nota pedal y reforzando la naturalidad expresiva del habla en el discurso musical. En la última frase de la canción, finalmente ocurre la revelación: “Te vas a enterar de una vez, de que ya te quiero”. Y es precisamente esta frase la que destaca el elemento más contrastante al respecto de las otras dos canciones: un movimiento melódico ascendente en “te quiero”, combinado con la resolución armónica de cadencia perfecta, o sea, del V grado al I grado mayor.

Figura 19 – Parte final



Aquí la canción llega a su desenlace con la frase “tú no sospechas que ya te quiero” y se resuelve tanto la tensión armónica como la narrativa. Los dos acordes iniciales —o sea la cadencia perfecta— reaparecen cerrando el círculo, como una confirmación tanto musical como emocional. Si al inicio la frase “tú no sospechas” abría un espacio de duda, ahora esa duda se transforma en confesión. En conjunción con la cadencia perfecta y la melodía ascendente, también hay una resolución en la letra, que completa el enunciado que da nombre a la canción y que es su primera frase —“tú no sospechas”— con el desenlace de la última frase, en la que la sospecha se disipa totalmente, con la declaración de amor: “te quiero”. De este modo, la resolución es absoluta, tanto musical como verbalmente.

4 CONCLUSIONES

Al llegar a este cierre, después de analizar las tres canciones de Marta Valdés, conocer más sobre su vida y obra, sobre el movimiento del filin y entrar en el portal abierto por la autora en su libro *La cuerda al aire*, es posible afirmar que existe una rica relación entre el lenguaje verbal y el musical en su proceso creativo. Considerando la incidencia de la traducción intersemiótica en este proceso —cuyo concepto no es asumido por la compositora sino que se articula en el presente trabajo para comprender lo que sucede en sus composiciones—, a partir del análisis detallado de las tres canciones representativas de su repertorio, así como del diálogo teórico con autoras y autores que reflexionan sobre la canción como género híbrido, fue posible confirmar la hipótesis general: en la obra de Marta Valdés se configura una relación de horizontalidad entre palabra y música, donde los dos elementos se entrelazan para conformar el sentido de la canción. Ambos lenguajes se influyen mutuamente y construyen juntos un campo de significación expandido.

Los objetivos específicos también fueron alcanzados. En primer lugar, el análisis permitió detallar los elementos del texto musical —melodía, armonía, ritmo— que establecen paralelos expresivos con los significados contenidos en el texto verbal, proporcionando diversas herramientas para la composición de canciones. Además del aporte analítico, este estudio cumplió el objetivo de reunir informaciones relevantes para quienes se interesan en la composición musical vinculada a otros lenguajes artísticos. El estudio de la relación entre prosodia, contorno melódico y discurso narrativo reveló cómo la música, en Valdés, es capaz de ampliar y reconfigurar sentidos, intensificando emociones o introduciendo matices que la propia palabra no alcanza por sí sola.

Asimismo, este trabajo permitió comprobar la pertinencia de aplicar conceptos analíticos propuestos por Luiz Tatit, originalmente pensados para el contexto brasileño, al análisis de canciones cubanas del movimiento filin. Esta adaptación metodológica sugiere que los estudios sobre la canción pueden beneficiarse del intercambio entre diferentes tradiciones musicales latinoamericanas, siempre que ese diálogo se realice con el debido cuidado con las especificidades culturales de cada repertorio. Además, este estudio estrecha los vínculos entre distintos campos del conocimiento, entre las áreas académicas de Letras y Música, y contribuye con la ampliación de la percepción para que lectoras, lectores y oyentes disfruten del significado de las letras y de las músicas desde una perspectiva más expandida.

Entre las muchas manifestaciones presentes en las expresiones culturales de los pueblos, la música cantada es una de las más antiguas, no sólo perpetuando la historia de las

sociedades durante generaciones, sino como parte esencial de la expresión humana. Entender los procesos socioculturales de épocas anteriores es un paso necesario para comprender mejor el presente y nuestras posibilidades de construir un futuro sólido. “Crear en la tangente del habla es un riesgo constante que valoriza la perennidad de cada composición (Tatit, 1997, p. 98)”. Teniendo en cuenta esto, es importante comprender los posibles caminos en los procesos creativos para desarrollar canciones, facilitando así la comprensión de lo que, en la práctica artística y en la percepción de las obras, provoca determinadas emociones humanas.

Todo se vuelve más claro y más completo cuando vemos la interdependencia entre la melodía y la letra de una canción. Si la reiteración y las tensiones de altura sirven para estructurar la progresión melódica, estos mismos recursos pueden ser transferidos al contenido, de modo a construir una significación compatible (Tatit, 1997, p. 102).

A modo de desdoblamiento creativo del presente estudio, después de extraer varios de los recursos compositivos presentes en las canciones de la autora, desarrollé dos composiciones que presentan elementos estudiados durante el proceso de investigación. Creé de esta forma dos canciones —que, curiosamente, vinieron en portugués—, una con ritmo de vals y otra con ritmo de bolero. “Saudade das árvores”¹⁸ es un vals que presenta elementos en la melodía que acompañan el sentido de las palabras, por ejemplo, al inicio, con la palabra *saudade*, el movimiento melódico sigue la entonación natural de la palabra en el habla, formando un movimiento que genera prácticamente una sensación icónico-visual. Además, aparecen recursos como la prolongación de la melodía en palabras que configuran mensajes tensos en el contexto, como “*com raiva contida*” y “*com fúria contínua*”¹⁹, mientras suena un acorde de séptima con 11ª aumentada. De forma similar, en el bolero “Castelos de areia”, al final de la frase “*dilatando o presente*”²⁰, la melodía se sostiene en la palabra presente, como una manera de dilatar sonoramente el momento musical, perpetuando ese instante no solo en la letra, sino también en la línea melódica. Hago este breve relato para demostrar la aplicabilidad de los recursos recogidos en este trabajo²¹.

Debo aclarar que mis canciones y los análisis fueron producidos antes de leer las páginas de su libro —el cual fue muy difícil de encontrar—, en las que describe su propia visión sobre su obra, que dialoga y se encadena con total coherencia a los análisis. Esto corrobora lo que la misma autora tanto añoró con sus creaciones: “Una canción tiene que

¹⁸ “Añoranza de los árboles”

¹⁹ Con ira contenida, con furia continua.

²⁰ Dilatando el presente

²¹ Es posible encontrar las dos canciones de mi autoría con las letras y links en el enlace

<https://www.claudiarivera.art/singles> y también el documental del proceso creativo, que fue una propuesta seleccionada por el *Edita! Lei Paulo Gustavo LPG SC 2023* https://www.youtube.com/watch?v=b1_h10jGxrs

sonar, tiene que rebotar en alguien, hacerse memoria. Una canción que ha logrado salir a la vida, no tan ‘inspirada-desde’ como ‘motivada-por’, necesita entrar en diálogo (p. 65)”. En el plano personal —inseparable de este estudio— me identifico con el amor, la devoción, la sensación de compañía y la fascinación que expresa por sus instrumentos. Siento yo el mismo arrebatador amor por el piano, desde los 4 años, cuando lo escuché por la radio en manos de Ernesto Lecuona, tocando “La Malagueña” y nunca más quise desprenderme de su timbre, sus sonoridades, armonías, encantamientos. Las guitarras de Marta son mis pianos. Sin saberlo, mi trayectoria se comunica con la suya, pasando por la música, la creación de canciones, el estudio de las letras y la literatura, el interés por los detalles sensibles.

La dimensión personal, en este trabajo, enriquece el análisis académico. La experiencia de interpretar piezas de la compositora desde la adolescencia, antes incluso de conocer sus letras, me permitió vivir en primera persona el fenómeno de la traducción intersemiótica: aquello que más tarde descubrí en las palabras, ya estaba insinuado en las líneas melódicas, en la armonía y en el tratamiento del ritmo. Esa vivencia confirma, desde el punto de vista del cuerpo y del hacer musical, que los significados de una canción no se encuentran únicamente en el texto, sino en el entrelazamiento sensible de los varios lenguajes que la conforman. En este sentido, la práctica artística se convierte en método, no solo en objeto de estudio. Del mismo modo, las afinidades entre la trayectoria creativa de la autora y mi propio recorrido como pianista, compositora y estudiosa de la palabra permiten situar este trabajo dentro de una perspectiva amplia de pertenencia cultural. Estar fuera de Cuba y, aun así, estudiar, analizar y difundir la obra de una compositora cubana es también un gesto de responsabilidad intelectual, afectiva y de identidad. Es una manera de contribuir a la preservación de la memoria cultural de un país que atraviesa profundas transformaciones.

Incluyo aquí la última cita seleccionada de *La cuerda al aire*, en la que la autora expresa la gratitud hacia su maestra, que le permitió entrar en los campos inspiradores del estudio del repertorio de otros compositores del filin, que le abrieron el camino para este lenguaje sublime de la canción. La cercanía de la sonoridad e influencia de José Antonio Méndez, del cual dijera —al igual que de Bola de Nieve— que era la fuente del arte perfecto para hacer y decir canciones, o de Cesar Portillo de la Luz, gran referencia para su quehacer creativo, fueron factores decisivos para la formación de su estética propia. Además, expresa el orgullo de que sus músicas formaran parte del repertorio de estudio que alguna maestra pusiera en manos de su alumna, como lo hizo Leopoldina Núñez con ella:

Algunas de mis más venturosas experiencias, en el transcurso de una larga vida como creadora, tienen que ver con el alto honor, para algunas de mis canciones, de

haber arribado al repertorio que un maestro de guitarra seleccionó para adentrar a sus discípulos en el aprendizaje del instrumento. Sabia práctica de Leopoldina que me había permitido, en mi condición de discípula, andar a tientas, perderme y encontrarme por los caminos del indómito Portillo [...] (Valdés, 2018, p. 123).

Y yo, parafraseando el pasaje anterior, termino este trabajo agradeciendo que, aunque no haya sido en el aprendizaje de la guitarra sino del piano, la sabia práctica de mi profesora Teresita Menéndez me haya permitido andar a tientas, perderme y encontrarme por los caminos de la indómita Marta Valdés. Entonces su labor perdura y se reproduce, con la misma voluntad y sed de canciones con las cuales esta gran autora le regaló al mundo su arte.

Por todo lo anterior, este estudio no pretende cerrar las discusiones, sino abrir caminos para futuras investigaciones. Sería fecundo, por ejemplo, ampliar el análisis hacia otros compositores del filin y de los otros movimientos de la canción cubana, explorar cómo opera la traducción intersemiótica en géneros más recientes, o incluso examinar el impacto de estas estrategias compositivas en las prácticas contemporáneas de interpretación y arreglos musicales. La canción, como género multimodal, ofrece un campo inagotable de posibilidades para la crítica, la creación y la reflexión interdisciplinaria.

En suma, este trabajo demuestra que la obra de Marta Valdés es un ejemplo paradigmático de la potencia expresiva que emerge cuando texto y música actúan en diálogo estrecho y horizontal. Su creación evidencia que la canción no es solamente la suma de letra y melodía, sino un espacio de encuentro entre lenguajes, sensibilidades y modos de percepción. En un mundo donde las fronteras disciplinares se desdibujan cada vez más, comprender esta interacción se vuelve imprescindible para valorar la riqueza estética de nuestras tradiciones musicales latinoamericanas y para estimular nuevas formas de creación que integren, dialoguen y expandan los límites del arte.

REFERENCIAS

CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba / Temas de la lira y del bongó**. La Habana: Ediciones Museo de La Música, 2012. (ISBN 978-959-7184-25-6). Prólogo de Graziella Pogolotti, Selección de Radamés Giro.

DANTAS, J. D.; CRUZ, S. DA S.. “Um olhar físico sobre a teoria musical”, **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 41, n. 1, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2018-0099>. Consultado en: 01 nov. 2025.

GIRO, Radamés. **Diccionario enciclopédico de la música en cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007. 4 v. ISBN 978-959-10-1399-6.

GISPERT, Carlos (Org.). **El mundo de la música: grandes autores y grandes obras**. Barcelona: Oceano, 1999. 412 p.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 19. ed. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 2007. 109 p. Tradução de: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. (Obra original publicada em 1959). Disponible en: https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman_Jakobson_Linguistica_e_Comunicacao.pdf. Consultado en: 01 nov. 2025.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed Edições Musicais, 1996. (Série Musicologia - 17).

NOTICIERO CULTURAL. **Entrevista a Martha Valdés. Premio Nacional de Música. 2016**. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VPFSseydX2o&t=102s>. Consultado en: 01 nov. 2025.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. “Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara”. **Estudos Semióticos**, [S.L.], v. 17, n. 3, p. 83-103, 20 dic. 2021. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). Disponible en: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186440>. Consultado en: 01 nov. 2025.

RODRÍGUEZ, Victoria Eli; GARCÍA, Zoila Gómez. **... haciendo música cubana**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. **Tratado de armonía**. Madrid: Real Musical, 1974.

TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VALDÉS, Alicia. **Diccionario de mujeres notables en la música cubana**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.

VALDÉS, Marta. **Cronología**. 2014. Disponible en:
https://palabrasdemartavaldes.blogspot.com/2014/07/marta-valdes-el-6-de-julio-de1934-nace_5.html. Consultado en: 01 nov. 2025.

VALDÉS, Marta. En la imaginación. In: **Doce Boleros Míos**. La Habana: Unicornio, Producciones Abdala, S. A., 2005. Música en formato digital. Disponible en:
<https://youtu.be/x8-giER5jgM?si=9v06cw47-6GQLiKu>. Consultado en: 20 dic. 2025.

VALDÉS, Marta. **Doce Boleros Míos**. La Habana: Unicornio, Producciones Abdala, S. A., 2005. Música en formato digital. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=hhAO3Z-07RI&list=OLAK5uy_kAENw3c3xoiMVr00j-ZCKfUMna1EYslhs&index=2. Consultado en: 20 dic. 2025.

VALDÉS, Marta. Intervención hablada [comentario introductorio de la pista 4]. In: **Marta Valdés – Nuestros autores**. La Habana: EGREM, 1981. Cara B, 1 LP, 33^{1/3} rpm.

VALDÉS, Marta. **La cuerda al aire**. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2018.

VALDÉS, Marta. Lloro. In: **Doce Boleros Míos**. La Habana: Unicornio, Producciones Abdala, S. A., 2005. Música en formato digital. Disponible en:
<https://youtu.be/glZiM0rcj1A?si=UEyC-RcUiTD3bGnA>. Consultado en: 20 dic. 2025.

VALDÉS, Marta. Tú no sospechas. Intérprete: Bola de Nieve. In: **La música de Marta Valdés**. [s.l.]: Soul Vibes, 2014. Música en formato digital. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=hVmKOcI5LtA> . Consultado en: 20 dic. 2025.

VALDÉS, Marta. Tú no sospechas. Intérprete: Bola de Nieve. In: **Marta Valdés – Nuestros autores**. La Habana: EGREM, sello Areito, 1981. Cara B, pista 4, 1 LP, 33^{1/3} rpm.

ANEXO A – PORTADA DEL LP MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES



Fuente: Archivo personal.

ANEXO B – CONTRAPORTADA DEL LP MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES

MARTA VALDÉS

Marta Valdés es ya un nombre de obligada presencia en la historia de la canción cubana. Su música es la más importante de una segunda promoción de filinistas que se inicia en la huella de los fundadores de ese importante momento de nuestra canción. Si Marta no hubiera compuesto más que algunas piezas altamente representativas del filin ("Palabras", "En la imaginación", "Deja que siga sólo") ya este disco se justificara plenamente. Pero es a partir de entonces, justamente, cuando comienza su más alto momento creativo. Sobrepasando el propio ámbito sonoro del filin, renovando la poética de la canción, Marta Valdés representa (junto a Teresita Fernández) el clarísimo enlace con ese decisivo movimiento de nuestra música actual que es la Nueva Trova.

Este disco es la muestra antológica de una verdadera maestra de la canción cubana: es la muestra antológica de un trabajo de veinticinco años, riguroso y sostenido. No es casual que Bola, Cuni, Elena, Pablo, Miriam, Argelia, Alina, canten a Marta. Porque a Marta —permítasenos parodiar la ocurrencia de un personaje de García Márquez— no la cantan los que quieren, sino los que pueden.

¿Qué más? Recordarle al que va a escuchar que tiene en sus manos un álbum marcado por el signo inconfundible de la calidad, autoral e interpretativa. Uno de esos discos que quedan, porque para ello no precisan siquiera del valor musicológico que encierran. Uno de esos discos que renacen cada vez que se oyen.

Guillermo Rodríguez Rivera










CARA A

Y CON TUS PALABRAS 4:23
bolero (1955)

Voz: Marta Valdés
Solos: Gonzalito Rubalcaba (piano)
Lucía Huergo: (sax soprano)
Arreglo: Lucía Huergo

EN LA IMAGINACIÓN 1:32
canción (1955)

Voz: Elena Burke
Piano: Frank Emilio

NO TE EMPENES MÁS 3:19
bolero (1957)

Voz: Pablo Milanés
Solo: Emiliano Salvador (piano)
Arreglo: Emiliano Salvador

SIN IR MÁS LEJOS 4:19
canción (1968)

Voz: Elena Burke
Solo: Lucía Huergo (sax tenor)
Arreglo: Lucía Huergo

TÚ NO HAGAS CASO
bolero (1959)

Voz: Miguelito Cuni

DEJA QUE SIGA SOLO 5:38
bolero (1958)

Voces: Pablo Milanés
Miguelito Cuni
Solo: Emiliano Salvador (piano)
Arreglo: Emiliano Salvador

CARA B

LLORA, LLORA 4:12
canción (1968)

Voz: Miriam Ramos
Arreglo: Lucía Huergo

POR SI VUELVES 3:23
canción (1963)

Voz: Pablo Milanés
Solo: Emiliano Salvador (piano eléctrico)
Arreglo: Eduardo Ramos

JOSE JACINTO 2:42
canción (1974)

Voz: Alina Sánchez
Arreglo: Guillermo Fragoso

TÚ NO SOSPECHAS 2:13
canción (1958)

Bola de Nieve

CANCIÓN DEL AÑO NUEVO 4:52
canción (1981)

Voz: Argelia Fragoso
Solo: Manuel Valera (sax alto)
Arreglo: Guillermo Fragoso

Dedico este disco:

A la EGREM donde se concluyó e impulsó la idea de una serie dedicada a nuestros autores

A Jurek, que más allá de su trabajo tantas veces pensó por mí

A Frank Emilio y Elena, que en sólo minuto y medio supieron reflejar aquí nuestra afinidad musical de más de un cuarto de siglo

A Pablito, que rescató en 1980 mis viejos boleros

A Cuni, en cuya voz siempre quise escucharlos

A los cuatro jóvenes arreglistas Eduardo, Emiliano, Guillermo y Lucía, en quienes creo.

Una felicitación especial a Gonzalito, que a los 18 años, debuta brillantemente en discos con su participación en "Palabras".

Marta Valdés.

ORQUESTA EGREM BAJO LA DIRECCION DE ADOLFO PICHARDO, CON:

EMILIANO SALVADOR: teclados, (Cara A, 3-5) Cara B, 2)

JORGE ARAGÓN: piano eléctrico (Cara A, 1-4) Cara B, 1)
piano acústico (Cara B, 3)

GONZALITO RUBALCABA: piano acústico (Cara A, 1) (Cara B, 5)
clavicémbalo, lira (Cara B, 3)
platillo (Cara B, 5)

LUCIA HUERGO: sintetizadores (Cara A, 4) (Cara B, 4)
solina (Cara A, 4)

PABLO MENÉNDEZ: guitarra eléctrica (Cara B, 1)

GUILLERMO FRAGOSO: guitarras (Cara B, 3)

EDUARDO RAMOS: bajo (Cara A, 3-5) (Cara B, 2)

RAFAEL SANCHEZ: bajo (Cara A, 1-4) (Cara B, 1-3)

FRANK BEJERANO: percusión (Cara A, 1-3-4-5) (Cara B, 1-2-3)

Grabación: Jerzy Belc, Tony López (Cara A, 5)

Mezcla: Jerzy Belc. Grabado en los estudios EGREM

Producción: Marta Valdés.

Se terminó de grabar en La Habana, el 5 de septiembre de 1981

Fotos: Zoe Álvarez Diseño Gráfico: César Mazola



EGREM
EMPRESA DE GRABACIONES Y DISCOS FONOLÓGICOS
LA HABANA, CUBA

Fuente: Archivo personal.

ANEXO C – CARA A DEL LP MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES



Fuente: Archivo personal.

ANEXO D – CARA B DEL LP MARTA VALDÉS – NUESTROS AUTORES



Fuente: Archivo personal.