

Análisis músico-gráfico del *Móvil IV* de Harold Gramatges

Music-graphic Analysis of Mobile IV by Harold Gramatges

Rafael Guzmán Barrios

DOI 10.15517/es.v81i1.47282



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Análisis músico-gráfico del *Móvil IV* de Harold Gramatges

Music-graphic Analysis of Mobile IV by Harold Gramatges

Rafael Guzmán Barrios¹
Universidad de las Arte de Ecuador
Guayaquil, Ecuador

Recibido: 29 de junio de 2020 **Aprobado:** 2 de noviembre de 2020

Resumen

Los *Móviles* del compositor cubano Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918-La Habana, 2008) no han sido profundamente estudiados. Dentro de esta serie de obras, se encuentra el *Móvil IV* para guitarra, el cual fue escrito en 1980, pero responde a la visión estética de la vanguardia musical de la década de 1960. La presente investigación pretende responder a la pregunta: ¿cuáles fueron las técnicas y recursos compositivos utilizados por Gramatges en su *Móvil IV*? Para ello, se realiza un análisis general de la obra con auxilio de la partitura, el registro sonoro y algunos gráficos, especialmente diseñados para esta investigación, que muestran los recursos y procedimientos técnicos empleados por el compositor y que facilitaron la valoración holística de los múltiples elementos que conforman el discurso musical. También, se aplican conceptos y definiciones de Pierre Boulez que se adecúan a las obras pertenecientes a las vanguardias históricas.

Palabras claves: guitarra; musicología; Gramatges; gráficos; vanguardia; análisis; Móvil; Cuba

¹ Docente y Coordinador de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). ORCID: 0000-0002-1466-4209. Correo electrónico: rafael.guzman@uartes.edu.ec

Abstract:

The *Mobiles* of the Cuban composer Harold Gramatges (Santiago de Cuba, 1918-Havana, 2008) have not been deeply studied. Within this series of works, the *Mobile IV* for guitar was written in 1980, but it responds to the aesthetic vision of the musical avant-garde of the 60s. What were the compositional techniques and resources used by Gramatges in his *Mobile IV*? To answer this question, the present investigation carries out a general analysis of the work with the help of the score, the sound record and graphics specially designed for this investigation, which show the resources and technical procedures used by the composer, and facilitated the holistic assessment of the multiple elements that make up the musical discourse. Concepts and definitions of Pierre Boulez are also applied that are adapted to the works belonging to the historical avant-gardes.

Keywords: guitar; Gramatges; musicology; graphics; avant-garde; analysis; Mobile; Cuba

Introducción

La guitarra, desde los primeros años de colonización, forma parte de la cultura musical cubana. En el siglo XIX, se populariza en los sectores más humildes de la población al sonar en calles, iglesias y agrupaciones bailables; mientras que, en la música de concierto, se destaca el guitarrista y compositor habanero José Prudencio Mungol. Durante las primeras décadas del siglo XX, se introduce en la isla la escuela del español Francisco Tárrega, en un largo proceso que continuará hasta la síntesis y aportes en la obra del maestro Leo Brouwer. A lo largo de estos dos siglos, se han mezclado los mundos sonoros de la guitarra popular y la clásica. En ese camino están sembrados los aportes de Vicente González-Rubiera (Guyún), Clara Romero de Nicola (mentora de la *Sociedad Guitarrística de Cuba* y su órgano difusor la revista *Guitarra*), Isaac Nicola (eminente pedagogo y portador de las enseñanzas de Tárrega) y otros creadores no necesariamente guitarristas que han enriquecido el repertorio del instrumento.

Específicamente, Harold Gramatges fue el discípulo de Amadeo Roldán, quien era miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948) y presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959). Considerado como uno de los compositores más importantes de la historia musical cubana contemporánea y ganador del 1^{er} Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 1996, Gramatges ha cultivado la música sinfónica, de cámara, para piano, coral, guitarra, ballet, teatro, cine y canciones. La crítica especializada distingue tres etapas en su creación (Acosta, 2001): la primera etapa (1940-45) en la cual predominó el aspecto formal, en la segunda (1945-1968) comienza la inserción de elementos cubanos (sin dejar de atender la precisión y el rigor de la estructura) y la tercera (1968-hasta su muerte) caracterizada por la incorporación de técnicas de la vanguardia europea del momento, pero sin renunciar a los recursos heredados de la tradición.

Solo una pequeña parte de la obra de este compositor ha sido estudiada y analizada. En el caso de sus *Móviles*, estos solo han sido abordados de manera epidérmica en textos como el artículo “Móviles de Gramatges” de Mayra Martínez (1987) y el prólogo de Leonardo Acosta (2001) en la edición facsímil *Los Móviles de Harold Gramatges*. Por esta razón, surge la necesidad de analizar más profundamente esta serie de piezas; en particular, la presente investigación se enfocará en el estudio de la cuarta obra. Se propone un análisis técnico-musical, a partir de la pregunta: ¿qué técnicas y recursos compositivos utiliza el compositor cubano Harold Gramatges en su obra para guitarra *Móvil IV*?

Además, teniendo en cuenta que la obra, aunque fue escrita en 1980, está concebida estéticamente a partir de los conceptos de la vanguardia musical de 1960, se consideró necesario recurrir a un arsenal de conceptos y definiciones que se adecuaran a las nuevas propuestas, notaciones y sonoridades del discurso musical vanguardista de la segunda posguerra. En ese sentido, se seleccionaron las categorías sobre el tiempo musical y las intensidades definidas por Pierre Boulez (2009) y las de espacio intramusical y extramusical según el aparato categorial de Rubén López Cano (2001). En su texto *Pensar la música hoy* (2009), Boulez cataloga el tiempo musical en *liso* y *estriado*. En esta asociación con la física mecánica, el compositor encuentra una manera muy práctica para analizar los complejos tiempos de las vanguardias musicales:

Dispongamos por debajo de una línea de referencia una superficie *perfectamente* lisa y una superficie estriada, regular o irregularmente, poco importa; desplazemos esta superficie lisa *ideal*, no podremos reparar ni en la velocidad ni en el sentido del desplazamiento, al no encontrar el ojo ningún punto de apoyo sobre el que apoyarse; con la superficie estriada, por el contrario, el desplazamiento se presentará tanto en su velocidad como en su sentido. El tiempo amorfo es comparable a la superficie lisa, el tiempo pulsado a la superficie estriada; por esta razón, por analogía, denominaría las dos categorías así definidas con el nombre de *tiempo liso* y *tiempo estriado* (Boulez, 2009, pp. 132-133).

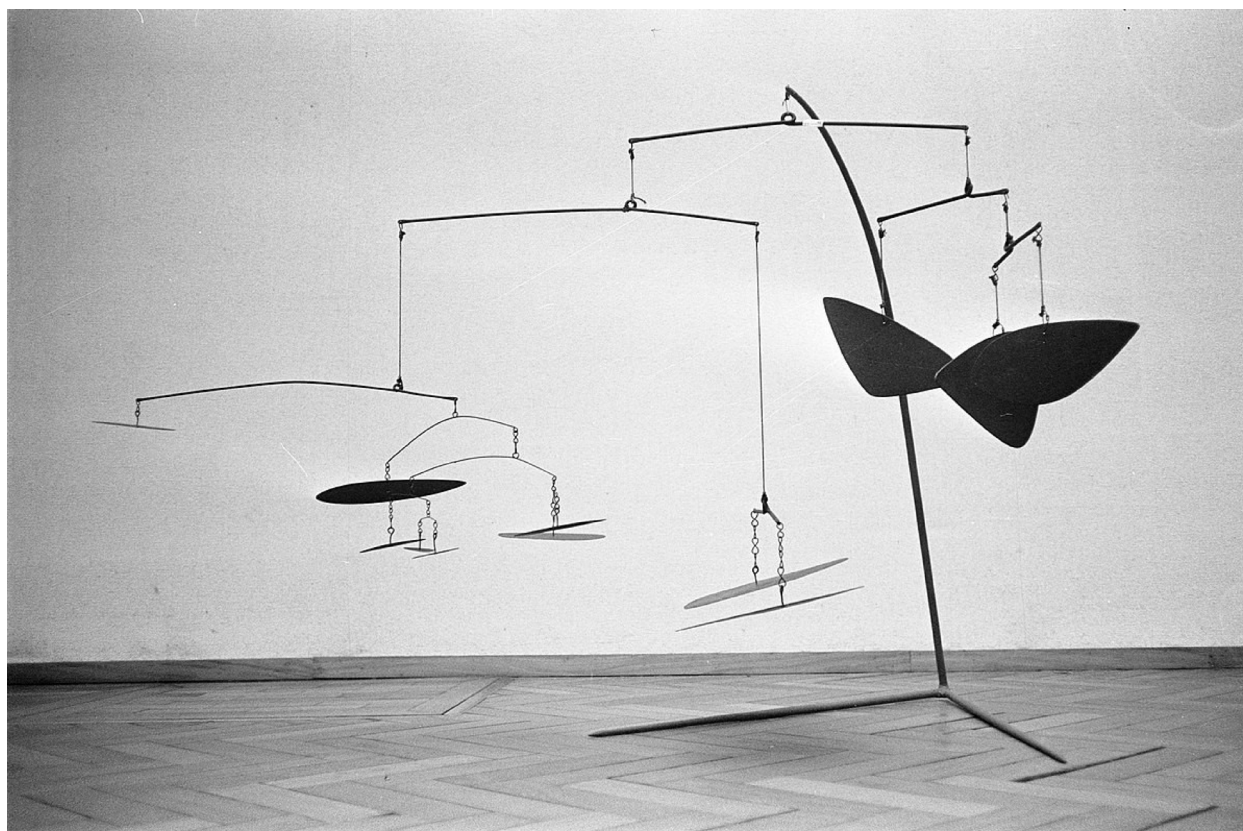
También resultan muy efectivos los conceptos que concibe Boulez en el área de la dinámica y las intensidades:

Por *dinámica-punto*, entendemos todo grado fijo de la dinámica; los encadenamientos se harán de punto a punto sobre la escala elegida, sin que haya, de uno a otro recorrido, gesto. Con la *dinámica-línea*, por el contrario, operaremos sobre los trayectos de una amplitud dada a una nueva amplitud: *crescendo-decrescendo*, y sus combinaciones. Esta segunda categoría, la definiría como si proviniera del *glissando dinámico*, comparable al *glissando* de las alturas, y en los tempi (acelerando, ritardando) (Boulez, 2009, p. 93).

Para el análisis del espacio musical se consideran dos conceptos definidos por Rubén López Cano (2001): *espacialidad intramusical* y *externomusical*. La *espacialidad intramusical* atiende los procesos de distribución sonora en la textura. Su materialización en una obra se origina en la fuente sonora o en las transformaciones de otras variables (medios expresivos). La *espacialidad externomusical* reconoce la organización de las fuentes sonoras en el espacio (Guzmán, 2019).

Para el proceso analítico, se utilizan gráficos y tablas que ayudaron a estudiar la totalidad y los detalles del corpus musical. Los gráficos proyectaron el discurso sonoro en representaciones visuales. Esta propuesta metodológica brinda una visión general de la obra y otra fragmentada de acuerdo con las variables que se analizan. De esta manera, se aplica una herramienta que permite valorar las relaciones internas del discurso musical (Vela, 2018). El tiempo, el espacio, la intensidad y la instrumentación serán reflejados visualmente en un proceso inverso al concebido por Gramatges, pues la serie *Móviles* está inspirada en las obras homónimas del escultor estadounidense Alexander Calder (Gramatges, 2001). En la imagen 1 se muestra uno de los móviles de este artista.

Imagen 1. Móvil estable de Alexander Calder en el Stedelijk Museum Amsterdam, 1969



Fuente: Koch (1969).

Para el análisis de la microestructura, se proponen dos términos: *estructuras* y *desplazamientos*. Se denomina *estructuras* a las diversas organizaciones que formen dos o más sonidos en la vertical del espacio musical. Se clasificaron de acuerdo con su distribución en el espacio intramusical en: cerradas (clústeres), semicerradas (semiclústeres), simétricas, asimétricas, abiertas (cuando existen distancias mayores a la octava entre los sonidos) e híbridas. Pueden además ser catalogadas de acuerdo a la organización de alturas en: cromáticas, diatónicas, tonos enteros, pentáfonas y mixtas. Por su parte, los *desplazamientos* son secuencias de dos o más sonidos intercalados o no por silencios.

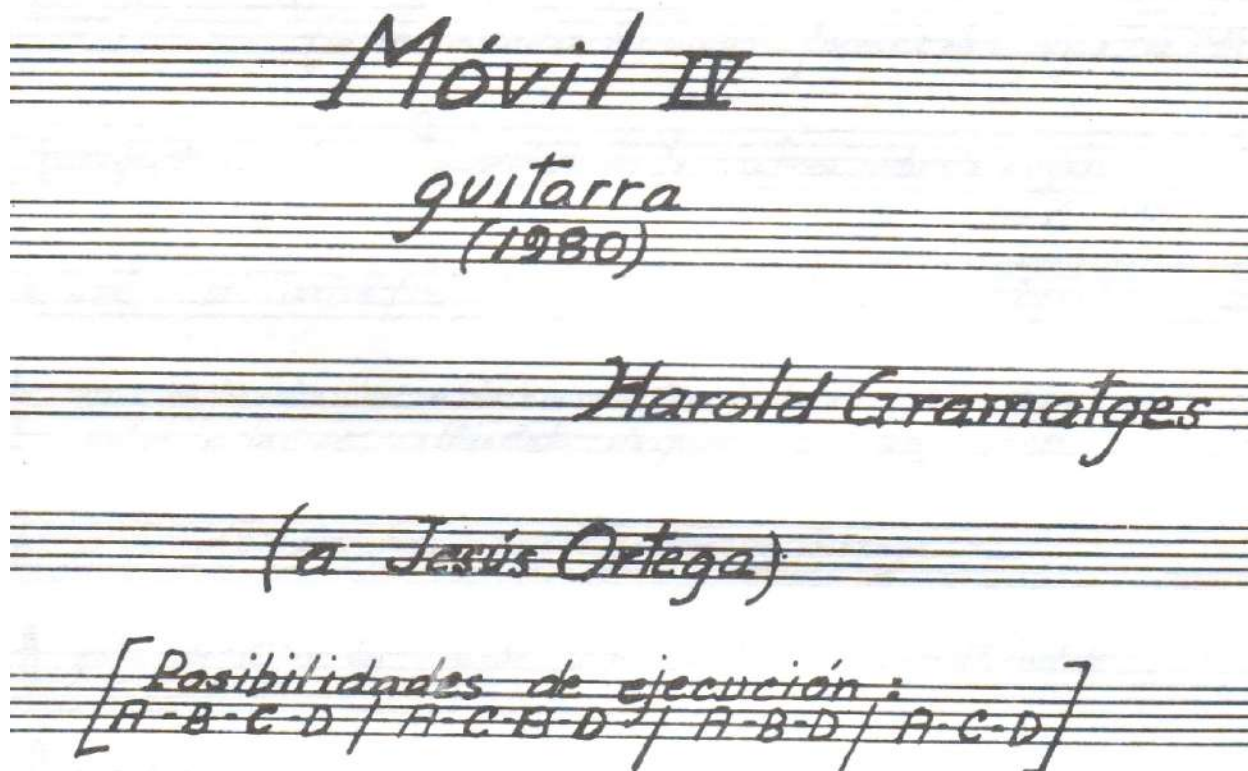
Asimismo, la intertextualidad en la obra se analizó utilizando la propuesta conceptual de Ilza Nogueira (2002) en su texto *El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso*. Finalmente, las entrevistas realizadas a Gramatges complementaron y nutrieron la investigación y sus hallazgos, ya que permitieron establecer preguntas y reflexiones en torno a los resultados obtenidos.

El Móvil IV

Gramatges calificó la guitarra como “ese mágico cofre que guarda en su entraña múltiples acentos definidores de la historia musical de nuestra América” (H. Gramatges, comunicación personal, 21 de septiembre de 2005). La producción musical del maestro dedicada a dicho instrumento abarca un amplio espectro de gestos compositivos y planteamientos estéticos; desde el *Concierto para guitarra (Para la Dama Duende)* hasta el *Móvil IV* corroboran esta multiplicidad de lenguajes y estilos.

Específicamente, el *Móvil IV* fue dedicado al guitarrista Jesús Ortega y estrenado el 10 de noviembre de 1980 durante la Jornada de Música Contemporánea, esta cuarta entrega de la serie tiene varios registros sonoros. Sin embargo, para la presente investigación se ha utilizado la grabación realizada por el mismo maestro Ortega en el disco *Mis versiones preferidas*² del año 2004. La obra tiene cuatro eventos para interpretarse en cuatro posibilidades diferentes (imagen 2). Los eventos A y D son obligatorios y determinan el comienzo y el final en las cuatro variantes. Los eventos B y C son intercambiables y el intérprete, además, puede optar por seleccionar uno de ellos para ser ejecutado. Refiriéndose a la forma de la obra, el compositor plantea: “las bisagras no existen, el intérprete las disimula. La movilidad la garantizan los elementos añadidos” (H. Gramatges, comunicación personal, 21 de septiembre de 2005).

² Disponible en <https://open.spotify.com/album/5R6K7I7mCgKsP3FG36uWRU>

Imagen 2. Móvil IV Portada

Fuente: Gramatges, 2001.

En el *Móvil IV* el intérprete debe ejecutar tres instrumentos de percusión: una pandero, un triángulo y unos cascabeles. Estos podrán ser tremolados o simplemente golpeados de acuerdo a lo indicado en la partitura, aunque en el evento D, el intérprete tiene la libertad de improvisar y escoger el tipo de efecto a realizar. El compositor, además, le extrae múltiples efectos y sonidos a la guitarra que incluyen: vibrados amplios (incursiones microtonales), pizzicatos, glissandos, golpes de las cuerdas sobre la tarraja y la tastiera, trémolos sobre la caja y armónicos (imagen 3).

Amplios desplazamientos, dilatadas estructuras y múltiples armónicos explorarán todo el espacio intramusical de la guitarra, que junto a la percusión de sonido determinado (rasgueados, pizzicatos Bartokeanos) y de sonido indeterminado (golpes sobre las diferentes partes del instrumento) convertirán a la guitarra en una pequeña orquesta, como puede apreciarse en la imagen 4.

Imagen 3. Móvil IV Leyenda

Indicaciones generales (Móvil IV)

El guitarrista utiliza tres instrumentos percutivos:

▲ triángulo pequeño / (▲ golpe) ○ cascabeles / (○ trémolo) ⊗ pandereta / (⊗ trémolo) ⊕ golpe

▲ detención breve del tiempo / (-) larga / (+) muy larga

⋮ grupo regular ⋮ grupo rápido ⋮ muy rápido

▲ accell. ▼ ritard. ▲ accell. - ritard.

□ alternan y se repiten las notas comprendidas (se recomiendan las diversas formas de arpeggio con P.M.)

⌘ arpeggiado normal ⌘ arpeggiado lento ⌘ vibrato amplia (1/4 de tono)

♯ para a la Bartók (restallando la cuerda sobre la tastera)

♯ gliss perpendicular a la cuerda, tomándola con las uñas de pulgar e índice, saltándola después sin brusquedad.

⌘ golpe de todas las cuerdas sobre la tastera.

⌘ golpe de todas las cuerdas sobre la tastera, percutiéndola

⌘ tambora

⌘ golpe sobre la caja ⌘ trémolo sobre la caja

○ nota sostenida y después gliss

♯ rasgueado redondo desplazando la mano derecha entre la tastera y el puente en un constante cambio de timbres tomando 3 o 4 cuerdas para variar también las unidades.

Nota: Las alteraciones afectan sólo al sonido que los porta y, en ocasiones, aquellos sonidos de repetición inmediata.

Fuente: Gramatges, 2001.

Imagen 4. Móvil IV Evento A.

Revisión y digitación
Jesús Ortega

(para Jesús Ortega)
Móvil IV
(guitarra sola) Harold Gramatges
(1980)

[Triángulo pequeño (A) / Pandero (B) / Caracoles (C)]
(♩ = 72 ca.)

The image shows a handwritten musical score for guitar solo, titled 'Móvil IV' by Harold Gramatges (1980). The score is written on ten staves. At the top, it says 'Revisión y digitación Jesús Ortega' and '(para Jesús Ortega) Móvil IV (guitarra sola) Harold Gramatges (1980)'. Below this, there are three bracketed options: '[Triángulo pequeño (A) / Pandero (B) / Caracoles (C)]' and a tempo marking '(♩ = 72 ca.)'. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf', 'f', 'pp', 'pizz (irregular)', 'mat. (irreg.)', 'calma, irregular', 'Lento (irreg.)', and 'Presto'. There are also various performance instructions like 'Calmo', 'Pianissimo', and 'Lento'. The score is annotated with circled numbers and arrows, indicating specific musical events or techniques.

Fuente: Gramatges, 2001.

Temporalidad-intensidad

De acuerdo con la clasificación de Pierre Boulez (2009), la intensidad en este *Móvil* siempre será simple porque nunca coexistirán en el tiempo más de una dinámica. En general, hay cierta alternancia entre los glissandos dinámicos a diferentes velocidades y las

intensidades de grado fijo, pero cuando realizamos un acercamiento podemos percibir que en el evento **A** abunda la dinámica de línea y que el evento **B** es más rico en intensidades de grado fijo. Cuando se realiza la cita del *Preludio # 4* de Heitor Villalobos, el compositor se auxilia de la dinámica por puntos (entre otros elementos) para marcar la frontera entre las partes. Un equilibrio aproximado entre estos tipos de intensidades puede apreciarse en las otras dos partes.

El tratamiento de la temporalidad está muy relacionado con la concepción de las intensidades. El evento **B** es el menos inestable rítmicamente y, como pudimos apreciar tanto en la gráfica como en la partitura, tiene un tratamiento en la dinámica un tanto diferente. El compositor asocia frecuentemente el tiempo y la intensidad; mientras que las citas traen casi siempre determinada estabilidad temporal. Esta relativa inmovilidad también se refleja en el tratamiento de la intensidad.

Existe también determinado predominio de la dinámica de grado fijo cuando comienza a alternar la *Pavana* de Gaspar Sanz y las correspondientes respuestas (improvisación con los doce sonidos, la percusión añadida en *f sempre* y luego los grupos de cromáticos e irregulares pizzicatos en *p*). Los extremos dinámicos (*ppp* y *sfz*) son escasamente indicados por el compositor: cuatro indicaciones *pp* en el evento **B**, siete indicaciones de *sfz* durante toda la obra, en raras ocasiones atraviesa la línea *fff*, así como los *cresc* y *decrec* casi nunca van más allá del *ff*. Estas valoraciones están siempre sujetas al grado de indeterminación que tiene la obra que, aunque la intensidad está generalmente precisada por el compositor, se reflejará inevitablemente en la dinámica del *Móvil IV*.

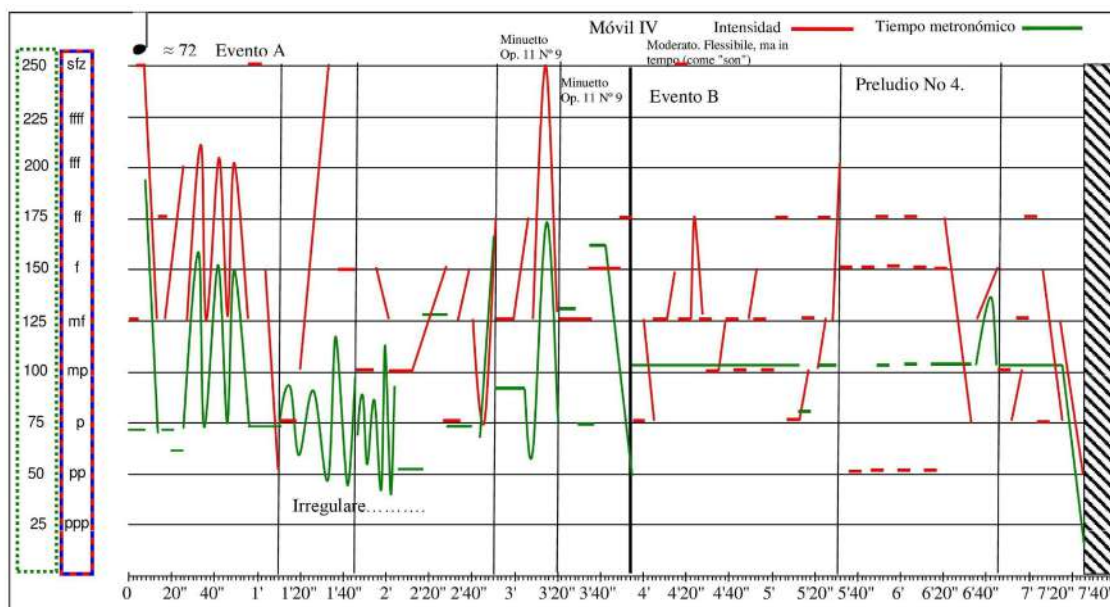
En los gráficos de las figuras 5 y 6 podemos valorar tres variables: tiempo cronométrico (eje X), intensidades (eje Y, trazos rojos) y tiempo metronómico (eje Y, trazos verdes), por lo que las relaciones y correspondencias entre esos parámetros nos revelan información relevante. Como valoración general se puede afirmar que el manejo que hace el compositor de las dinámicas e intensidades es bastante apegado a las formas tradicionales, como ha sido detallado anteriormente.

La obra tiene una exquisita y maleable concepción temporal. Excepto en el evento **B**, que pierde algo de flexibilidad, la temporalidad general cuando el compositor precisa *Moderato, Flessibile, ma in tempo (come "son")*, el resto de las partes del *Móvil IV* tiene un tempo muy inestable. Solo en las citas podemos sentir determinada estabilidad métrica; en el resto de la obra, Gramatges nos involucra en una dimensión temporal insegura, pues hay un forcejeo dialéctico entre continuidad-discontinuidad y direccionalidad-no direccionalidad. Estos pares de unidad y lucha de contrarios fueron un elemento común en la creación

musical y sonora de los compositores vanguardistas latinoamericanos del siglo XX (Herrera, 2005; Añez, 2011).

La presencia de la percusión añadida, los efectos que se le extraen a la guitarra, los frecuentes giros tímbricos y la dinámica cambiante son algunos elementos que contribuyen para que la temporalidad general en esta obra sea intangible y no mensurable. Las combinaciones cresc-acell y viceversa favorecen los vaivenes del tiempo musical. En general la obra plantea una concepción temporal homogénea activa o segmentada, aunque momentos como el rasgueado entre la tastiera y el puente en el evento D manifiestan transitoriamente planos pasivos. Estas relaciones y criterios también se evidencian de forma clara e integral en los gráficos de las imágenes 5 y 6.

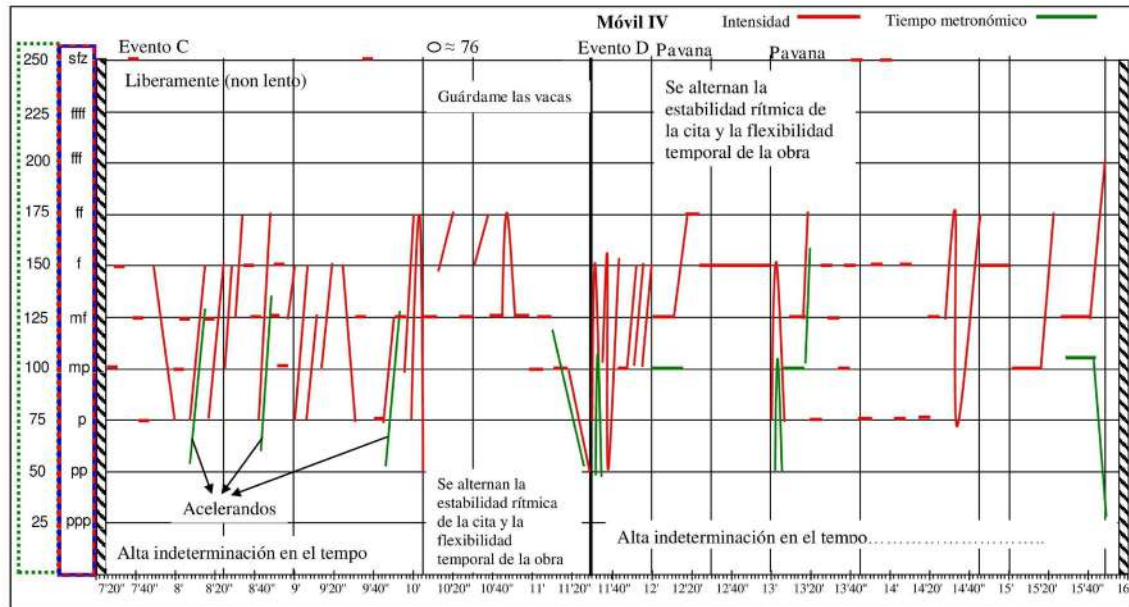
Imagen 5. Tempo e Intensidad, Eventos A y B, *Móvil IV*



Móvil IV Tempo e Intensidad. Eventos A y B.

Nota: la señal sinusoidal que representa a la intensidad en el gráfico solo expresa aproximadamente el rango y la frecuencia de cambio en la dinámica.

Fuente: Elaboración propia.

Imagen 6. Tempo e Intensidad, Eventos C y D, Móvil IV.**Móvil IV Tempo e Intensidad. Eventos C y D.**

Nota: la señal sinusoidal que representa a la intensidad en el gráfico solo expresa aproximadamente el rango y la frecuencia de cambio en la dinámica.

Fuente: Elaboración propia.

Intertextualidad-espacio intramusical

Uno de los elementos fundamentales en la obra es la intertextualidad, ya que el compositor realiza cuatro homenajes a la guitarra clásica. Esta parte de la serie nos permite viajar en el tiempo: desde la España de Luis de Narváez (siglo XVI), pasando por los siglos XVII, XVIII, XIX de Gaspar Sanz y Fernando Sor, hasta la vanguardia latinoamericana de Heitor Villalobos. Gramatges nos dice al respecto: “estas citas son como fantasmas y apariciones que dentro de este mundo nuevo y turbulento con nuevas sonoridades que no han pertenecido al instrumento, se asomaran” (H. Gramatges, comunicación personal, 21 de septiembre de 2005). De acuerdo a la propuesta conceptual de Ilza Nogueira, en la obra se aplica la técnica de *apropiación* que la autora define como:

...técnica de articulación de textos ajenos en un contexto diferente, como en un collage o montaje. Tratados como material, los textos apropiados son utilizados como símbolos. Al contrario de lo que sucede en los otros modelos de trabajo intertextual,

no hay inserción del apropiador en el objeto apropiado, sino un desplazamiento para una situación o contexto distinto del original, resultando en un cambio de significados y conceptos (Nogueira, 2002, p. 35).

Se puede apreciar que en las cuatro citas la técnica usada es la *apropiación* porque los textos insertados constituyen símbolos de las creaciones musicales hechas para el instrumento (imagen 7).

Imagen 7. Móviles, ed. Facsimilar, *Móvil IV*, Evento C, Intertexto de Luis de Narváez

The image displays a handwritten musical score for 'Móvil IV' by Harold Gramatges. It consists of six staves of music, each with various annotations and dynamic markings. The first staff includes markings such as *mf*, *pp*, *nat.*, *mp*, and *molto rit.*. The second staff is titled '(Guardame las raas, Luis de Narváez) (0=96 ca)'. The third staff is titled '(Pesante)' and includes *poco rit.*. The fourth staff is titled 'Como prima' and includes *mf* and *mf*. The fifth staff is titled 'Cantabile, molto espress.' and includes *mf* and *mf*. The sixth staff is titled 'Ritardandi' and includes *mf* and *pp*. The score is written in a complex, expressive style with many accidentals and dynamic markings.

Fuente: Gramatges, 2001.

La siguiente tabla muestra algunas características de la obra hasta ahora abordadas:

Tabla 1: Características generales Móvil IV

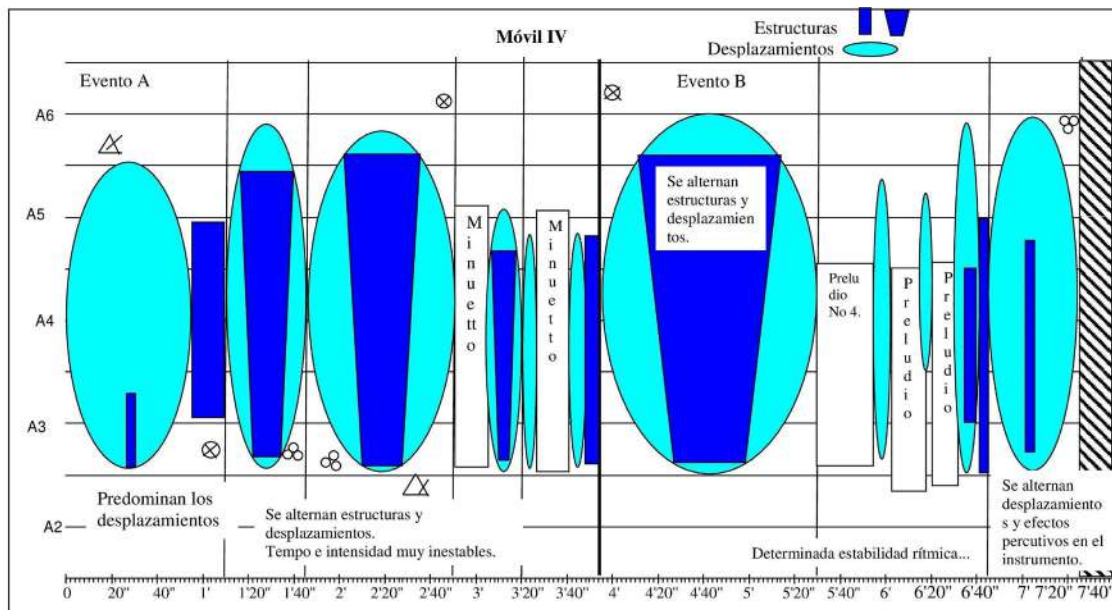
Eventos	A 3'55" ca.	B 3'30" ca.	C 4'05" ca.	D 5'00" ca.
Indeterminación	Temporalidad flexible	Temporalidad flexible	Improvisaciones con grupos de sonidos establecidos	Improvisaciones con series de 12 sonidos
Percusión añadida	6 intervenciones	2 intervenciones	6 intervenciones	6 intervenciones
Intertextualidad	<i>Minuetto</i> Op. 11 N° 9, Fernando Sor	<i>Preludio</i> N° 4, Heitor Villalobos	<i>Guárdame las vacas</i> , Luis de Narváez	<i>Pavana</i> , Gaspar Sanz
Temporalidad	Estriado	Menos inestable y Estriado	Estriado	Estriado

Fuente: Elaboración propia.

En la partitura podemos apreciar que son los intervalos de 9^{nas}, 2^{das}, 7^{mas} y tritonos fundamentalmente los que han garantizado un discurso atonal y libre de ataduras serialistas. En esta obra, el espacio intramusical se manifiesta fundamentalmente a través de la percusión (añadida o no), estructuras y desplazamientos. Los gráficos de espacialidad intramusical (imágenes 8 y 9) muestran un aprovechamiento prácticamente constante de todo el mundo sonoro de la guitarra. Al igual que en los gráficos anteriores, el eje X refleja el tiempo cronométrico, pero ahora el eje Y nos informa acerca del espacio intramusical, donde las estructuras están representadas por paralelogramos y los desplazamientos por elipses. Este espacio es ampliado y enriquecido por el empleo de la percusión añadida, la generada por el instrumento, los armónicos y glissandis indicados, los pizzicatos y otros sutiles efectos.

En un plano general, existe un invariable diálogo entre las estructuras, los desplazamientos y toda la percusión, aunque en el principio y el fin de la obra van a predominar los desplazamientos. Las improvisaciones nunca llegan a ser totalmente libres porque el compositor impone el espacio intramusical deseado, precisando los sonidos que desea recrear rítmicamente.

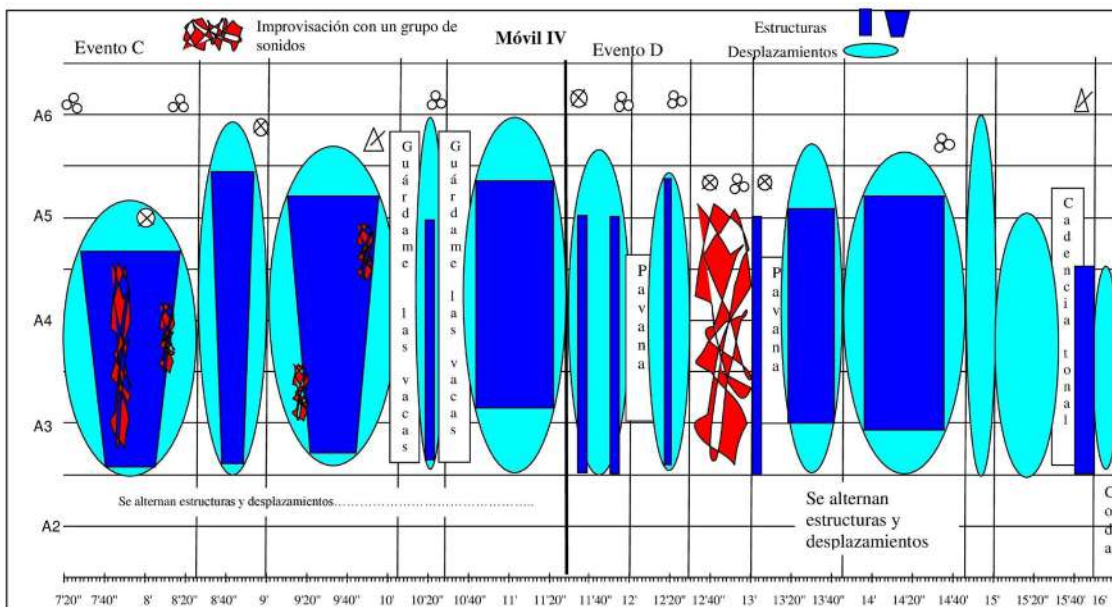
Imagen 8. Tempo e Intensidad, Eventos A y B, *Móvil IV*



Móvil IV Espacio Intramusical. Eventos A y B.

Fuente: Elaboración propia.

Imagen 9. Espacio Intramusical, Eventos C y D, *Móvil IV*



Móvil IV Espacio Intramusical. Eventos C y D.

Fuente: Elaboración propia.

En cualquiera de las variantes sugeridas por el compositor para ejecutar la obra, el evento **D** siempre estará presente, por lo que el momento donde convergen la improvisación controlada del intérprete y la cita de Gaspar Sanz será de obligatoria ejecución. Será precisamente en el entorno que rivalizan la *Pavana* y el aleatorismo controlado dodecafónico (serialismo-indeterminación) cuando se alcanza el punto climático (imagen 10). En ninguna de las citas anteriores se alterna con momentos improvisados.

El evento **B** es el único donde la cita se realiza en tres ocasiones, por lo que evidentemente los conflictos (tonalidad-atonalidad, estructuras-desplazamiento) aumentan. En **C** comienzan a aparecer fragmentos donde la balanza creativa se inclina hacia el intérprete, de manera que el nivel de indeterminación se incrementa en algunos segmentos del evento y esto se refleja en el par determinación-indeterminación. El desenlace final está matizado por la ausencia de estructuras atonales (merma el conflicto estructuras-desplazamientos), el predominio de desplazamientos y una coda tonal que evoca nuevamente al repertorio guitarrístico clásico.

Aunque existe determinado balance entre las estructuras y los desplazamientos, mediante diálogos y simultaneidades, a lo largo de toda la obra, es visible y audible que los segundos ocupan un lugar protagónico en la obra. Esto confirma que el pensamiento horizontal del compositor se impone sobre la concepción sonora vertical, lo cual era una característica de los compositores pertenecientes a las vanguardias históricas, específicamente las obras de Pierre Boulez concebidas en los finales de los cincuenta y la década de 1970.

La incursión en los cuartos de tonos en el evento **A** y la alternancia entre la cita (*Minuetto* Op. 11 N° 9 de Fernando Sor) y los desplazamientos y estructuras atonales, evidencian el constante diálogo que sostiene el compositor con sus pasados lejanos e inmediatos. La re-exposición variada en el evento **C** también responde a una forma binaria tradicional que Gramatges aplica para facilitar la unidad y la coherencia de la obra.

Para finalizar, la guitarra forma parte indiscutible de nuestra identidad cultural y los músicos cubanos que se han consagrado a ella han edificado un repertorio que nos representa e identifica. Lo cubano en el *Móvil IV* es tangible en la alusión rítmica de “son” que el compositor declara en el evento **B** (imagen 11).

Imagen 10. Móviles, ed. Facsimilar, *Móvil IV*, Evento D.

The image displays a handwritten musical score for 'Móvil IV' by Harold Gramatges, specifically the 'Evento D' section. The score is written on multiple staves and includes various musical notations and performance instructions. Key elements include:

- Staff 1:** Starts with a circled 'D' in a square. It features a series of notes with dynamic markings *f*, *p*, and *mf*. A box labeled 'B2' with an arrow points to a specific note.
- Staff 2:** Contains the instruction *simile* and *Calmo, espress.* followed by a dense sequence of notes.
- Staff 3:** Includes markings *BX* and *A* above notes, and *mf* below.
- Staff 4:** Features the instruction *(Pavana, Gaspard Sanz) (♩ = 100 ca.)* and a box labeled 'B3'.
- Staff 5:** Includes the instruction *(P'tercio tempo)* and a box labeled 'P122'.
- Staff 6:** Starts with *f sempre* and contains a series of notes with dynamic markings *f* and *mf*.
- Staff 7:** Includes the instruction *25"-30"* and *Pavana, como prima*.

The score concludes with the page number **-7-** at the bottom right.

Fuente: Gramatges, 2001.

Imagen 11. Móviles, ed. Facsimilar, Móvil IV, Evento B.



Fuente: Gramatges, 2001.

Conclusiones

Aunque en la obra analizada se incursiona dentro de los procedimientos técnicos de la vanguardia de los sesenta (fragmentos cuasi-aleatorios, notación gráfica, técnicas ampliadas en la guitarra, percusión añadida al intérprete y ausencia de líneas divisorias), estos no alcanzan el absolutismo de la indeterminación total al estilo del norteamericano John Cage, ni el serialismo integral extremo. A pesar del grado de indeterminación general que tiene el *Móvil IV*, es el compositor quien le proporciona la identidad a la inmensa mayoría de los acontecimientos musicales, sin caer en el control total de todos los parámetros musicales.

Gramatges quiebra los conceptos tradicionales de melodía, armonía y forma. Las estructuras, los desplazamientos, toda la percusión y las citas son los protagonistas en esta obra. Los conflictos determinación-indeterminación, vanguardia-tradición y estructuras-desplazamientos son los principales responsables de que la obra rompa la inercia y eche a andar. La predominante temporalidad flexible, el equilibrio general desplazamientos-estructuras (con ligera tendencia al pensamiento horizontal), la inestable aunque tradicional dinámica, la ocurrencia casi cíclica de las citas, la abundante percusión, los homenajes y diálogos sostenidos con el pasado mediante el collage y el aprovechamiento de todo el espacio intramusical son técnicas y recursos protagonistas en la obra. La percusión añadida funciona más bien como enlace, puente y color, mientras que la extraída de la guitarra tiene una función más rítmica. En sentido general, el nivel de indeterminación es poco, pues solo en el evento D tiene el intérprete libertad (limitada en altura, dinámica y percusión a utilizar) de improvisación.

En el *Móvil IV*, Harold Gramatges vinculó las artes visuales con la música, al traducir en diseños sonoros las múltiples lecturas espaciales de la obra escultórica de Calder. En la presente investigación se utilizaron gráficos para identificar las técnicas y recursos utilizados por el compositor para construir su obra, por lo que se propone un retorno a lo visual y también se sugiere una metodología práctica y efectiva para obras pertenecientes o no a las vanguardias musicales de los siglos XX y XXI.

Referencias

- Acosta, L. (2001). *Los Móviles de Harold Gramatges*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Añez, D. (2011). *Silence, Repetition and Staticity: Non-Discursive Elements in Selected Works for Piano by Graciela Paraskevaídís, Eduardo Bértola and Mariano Etkin* (Tesis doctoral). Universidad de Montreal, Canadá.
- Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Murcia: Editorial Colección de Arquitectura.
- Gramatges, H. (2001). *Móviles*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Guzmán, R. (2019). La muerte del guerrillero: Análisis músico-gráfico. *Index, Revista de Arte contemporáneo*, (07), 58-66. doi: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.175>
- Herrera, E. (2005). Austeridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la música de Coriún Aharonián. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 1(1). 23-65. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023445002>
- Koch, E. (1969). Tentoonstelling Kinetische Plastiek Am. beeldhouwer Alexander Calder in Stedelij [Móvil estable de Alexander Calder en el Stedelijk Museum Amsterdam] [Fotografía]. Recuperado de <http://proxy.handle.net/10648/ab7ba6fc-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>
- López Cano, R. (2001). Del Cronos al Topos. Espacio y tiempo en las músicas del siglo XX. En M. Vega Rodríguez & C. Villar Taborda (Coords), *El tiempo en las músicas del siglo XX* (pp. 101-122). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martínez, M. (1987). *Móviles de Gramatges*. *Revolución y Cultura*, 29, 2-7.
- Nogueira, I. (2002). El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso. *Boletín Música*, 8, 32-43.
- Vela, M. (2018). Análisis gráfico-sonoro como fuente de conocimiento de la obra musical en estudiantes de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). *REDU. Revista de docencia universitaria*, 16(2), 101-122. doi: <https://doi.org/10.4995/redu.2018.8837>