

LA MUERTE DEL GUERRILLERO: ANÁLISIS MÚSICO GRÁFICO

La Muerte del Guerrillero: a musical-graphical analysis.

Rafael Guzmán Barrios

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/09/18

Fecha de aceptación: 06/06/19

Resumen:

Este artículo se propone analizar el discurso sonoro mediante su conversión en representaciones gráficas. Parámetros fundamentales de la música como la dramaturgia, el tiempo, el espacio intramusical, la intensidad, la instrumentación, entre otros, serán homologados en imágenes. Para lograr el objetivo se estudia, a través de un análisis músico-gráfico, la obra *La muerte del guerrillero* (1968-1969) del compositor Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 –La Habana, 2008). Se sugiere así una metodología práctica y efectiva para la investigación de la música, ya que los gráficos resultantes facilitarán el camino para entender mejor los múltiples significados de la obra.

Palabras clave:

grafías sonoras, Harold Gramatges, musicología, artes visuales, análisis musical, sinestesia

Abstract:

This article analyzes the sound discourse through its conversion into graphic representations. Music's main parameters, such as dramaturgy, time, intramusical space, intensity, orchestration, among others, will be converted into images. To achieve these goals, the work *La muerte del guerrillero* (1968-1969) written by the composer Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918 - Havana, 2008) was studied through a music-graphic. This suggests a practical and effective methodological alternative for music research since the resulting graphics will help the way to understand multiple meanings of the music.

Key Words:

sound graphics, Harold Gramatges, musicology, visual arts, musical analysis, synesthesia

Biografía del autor:

Dr. Rafael Guzmán Barrios, Cuba, 1969. Doctor en Ciencias sobre Arte en la Universidad de las Artes, Cuba (2008). Licenciado en Música, mención Composición (2003) e Ingeniero en Máquinas Computadoras en el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, Cuba (1992). Actualmente es coordinador de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, y profesor de Teoría de la Música, Composición y Diseño de Banda Sonora, en la Universidad de las Artes de Ecuador.



Figura 1. *Móvil 1* para piano (1969). Fuente: Gramatges (2001)

Introducción

A lo largo de la historia se ha venido manifestando un diálogo ininterrumpido entre música y artes visuales, entre sonido e imagen. Artistas como Tiziano Vecellio (Pieve di Calore, 1477/1490-Venecia 1576) o Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571- Porto Ércole, 1610) representaban frecuentemente tanto los instrumentos musicales, como a sus intérpretes; la teoría de la música cromática parece tener su origen en el Renacimiento, sistematizada por el jesuita Athanasius Kircher (Hesse, 1601 / 1602 -Roma, 1680), según el cual cada sonido musical le corresponde un determinado color; mientras que compositores como Modest Músorgski (Karevo, Pskov, 1839 -San Petersburgo, 1881) o Paul Hindemith (Hanau, 1895 – Fráncfort del Meno, 1963), se inspiraban en las artes pictóricas para realizar sus obras. Otros, como el compositor ruso Alexander Scriabin (Moscú, 1872 - 1915) y el francés Olivier Messiaen (Aviñón, 1908 - Clichy, Île-de-France, 1992), declaraban que poseían la habilidad de escuchar los colores. De acuerdo a sus testimonios ellos asociaban tonalidades musicales con coloraciones determinadas y crearon modelos que aplicaban a sus composiciones.

Citando un ejemplo de sinestesia contemporánea, en su tesis doctoral *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Baird Layden (2004) ejemplifica este fenómeno con un cuadro, diseñado por él mismo e inspirado en una pieza de jazz de Charles Mingus (Arizona, 1922-Cuernavaca, México, 1979): *El santo negro y la dama pecadora*. La obra visual se titula *Sonidos santos y sonidos pecadores*, y el artista declara:

(...) a finales del 2002 y principios de 2003, estuve trabajando en una exploración de la música negra americana de mediados del siglo XX. A través de esta exploración descubrí una composición maravillosa creada por el compositor, bajista y pianista de jazz Charles Mingus. *Sonidos santos, sonidos pecadores* fue uno de mis experimentos con la pintura sinestésica más divertidos y hasta el momento más logrados. (Baird Layden, 2004, p.13).

Los novedosos lenguajes artísticos, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, y especialmente las vanguardias históricas, han favorecido todavía más el acercamiento entre las artes. Representaciones pictóricas

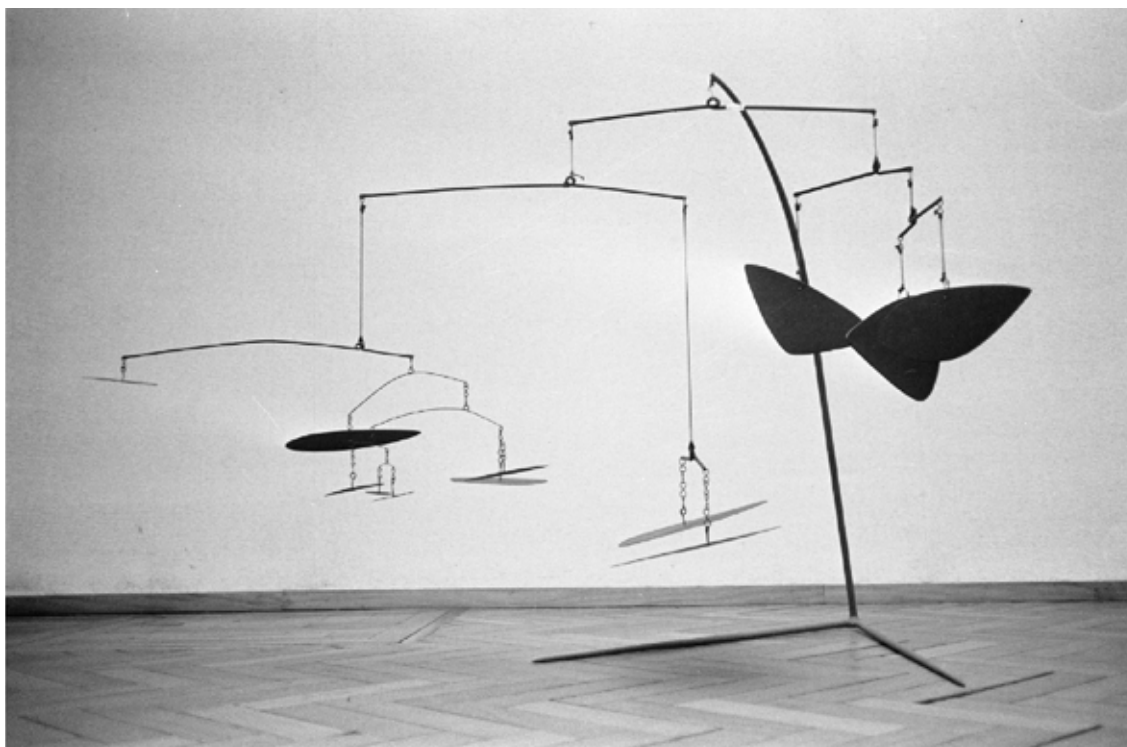


Figura 2. *Móvil estable* de Alexander Calder en el Stedelijk Museum Amsterdam, 1969. Fuente: By Eric Koch / Anefo - <http://proxy.handle.net/10648/ab7ba6fc-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>, CC0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=66872759>

transformadas en discursos sonoros, y textos musicales que se han convertido en excelentes obras artístico-gráficas, representan esa vertiente interdisciplinar y transdisciplinar, donde imagen y sonido se complementan maravillosamente y revelan la profunda naturaleza sinestésica del arte.

En un ensayo anterior, “Móviles de Harold Gramatges” (Guzmán Barrios, 2007, p. 71), habíamos reflexionado en la conexión entre las esculturas móviles de Alexander Calder (Pensilvania, 1898 -Nueva York, 1976) y la obra *Móviles* (1969-1980) del compositor cubano. Estas estructuras cinético-visuales de Calder (Fig. 2) fueron inspiración en lo técnico y lo estético para la construcción de las cuatro piezas de Harold Gramatges (Fig. 1).

El objetivo del presente texto es analizar el discurso sonoro de Gramatges mediante su conversión en representaciones gráficas¹ y de esta manera sugerir una metodología para el análisis musical. Parámetros fundamentales del arte sonoro como la dramaturgia, el tiempo, el espacio intramusical, la intensidad, la instrumentación, entre otros, serán convertidos o

representados en imágenes, con el objetivo de conseguir una mejor comprensión del lenguaje complejo, en ocasiones “hermético” de la obra musical. La espacialidad intramusical comprende aquellos procesos de acumulación-densificación de la textura musical. La corporalización de texturas en el interior de una obra musical se origina o bien por el número de fuentes sonoras que interactúan en un momento determinado o bien por los cambios registrados en otros parámetros musicales, como la intensidad o la organización de los sistemas de alturas (Vega Rodríguez y Villar Taboada, 2001, p. 101). Por otro lado, se define el Espacio Intramusical como el ancho (registro) de frecuencias que se utiliza en el espectro sonoro orquestal (Boulez, 1984). En el caso de nuestros gráficos lo expresamos en octavas del piano y tomamos como punto central de referencia la frecuencia 440 Hz.

Harold Gramatges fue discípulo de Amadeo Roldán (París, 1900–La Habana, 1939), miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948), presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959) y protagonizó trascendentales acontecimientos sociopolíticos de la vanguardia musical cubana en los años 60. Después de graduarse de Arquitectura en su ciudad

¹ Las gráficas han sido creadas por el autor del presente artículo, excepto las Figuras 1, 2 y 3.

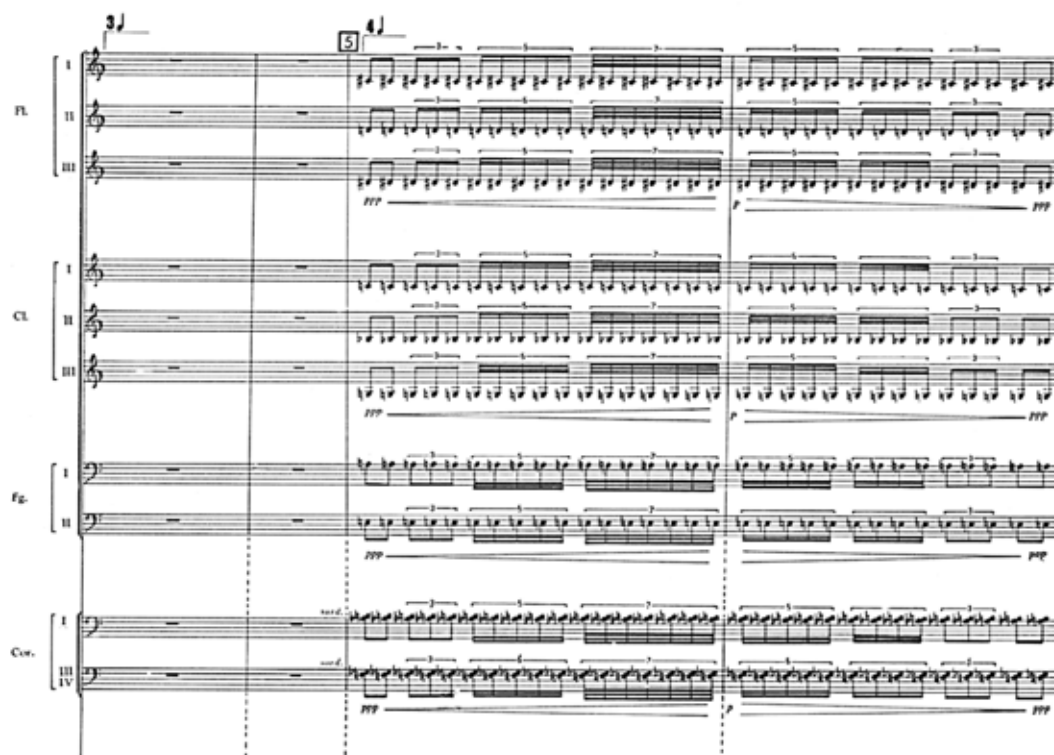


Figura 3. Fragmento partitura *La muerte del guerrillero* (segunda estrofa del poema). Fuente: Gramatges (1972: 5)

natal, cultivó la música sinfónica, de cámara, coral, para piano, guitarra, para teatro, ballet, cine y canciones, lo que le convirtió en uno de los compositores más destacados de la historia musical cubana contemporánea. Fue ganador del 1^{er} Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” en 1996.

Aunque el compositor siempre consideró su obra como una unidad monolítica, la crítica especializada distingue tres etapas en su creación (Acosta, 2001): en la primera (1940-45) predomina la preocupación de tipo formal²; en un segundo período (1945-1968) comienza la inserción consciente de elementos de la cultura y la música cubanas (sin descuidar la precisión y el rigor en la estructura), y la tercera etapa (1968-2008) se caracteriza por la incorporación de las técnicas novedosas de la vanguardia europea del momento, pero sin renunciar completamente a las formas de componer de la tradición tonal. La pieza *La muerte del guerrillero* (1968-1969) pertenece a su tercer período creativo, caracterizado por la madurez de Gramatges, como compositor, pensador y humanista.

2 Etapa en la que se incorpora al grupo de Renovación Musical que dirigía el maestro José Ardévol (Barcelona, 1911 — La Habana, 1981). Este grupo enarboló la estética neoclásica europea, que retomaba y priorizaba las tradicionales formas de componer (forma sonata, tema con variaciones, rondó, entre otras).

Gramatges inserta conservadoramente en su obra algunos de los recursos técnicos de la segunda vanguardia musical europea: el tratamiento libre de los doce sonidos, los anchos y tupidos *clusters*, aplicación de efectos percutidos a los instrumentos de cuerdas y la explotación de abundante y variada percusión. Conservadoramente, porque el compositor todavía no se libera de los moldes que imponen las líneas divisorias, aún no incursiona en la nueva gráfica, en la aleatoria, en las formas abiertas, en el gesto escénico preconcebido, entre otras futuras osadías que materializaría precisamente en sus *Móviles*.

La muerte del guerrillero: análisis músico-gráfico.

En *La muerte del guerrillero* (Fig. 3) analizamos el trabajo del compositor con la gran orquesta y la voz humana que declama texto del poema homónimo de Nicolás Guillén (Camagüey, 1902-La Habana, 1989). Esta obra constituye una de las pocas en el catálogo de Harold Gramatges escritas para formato instrumental, pues tiene solo dos en la década del 60. A través de los gráficos se convertirá el discurso sonoro en representaciones pictóricas. Parámetros fundamentales como el tiempo, el espacio intramusical, la intensidad, la instrumentación, entre otros, se verán plasmados en forma de imágenes. Los gráficos reflejarán la mayor cantidad de datos posibles con el objetivo de sintetizar e integrar mejor el proceso

analítico.

La orquesta sinfónica que ejecuta *La muerte del guerrillero* plantea el siguiente formato: 3 flautas (la tercera alterna con pícolo)³, 3 oboes (el tercero alterna con corno inglés), 3 clarinetes en si bemol (el tercero alterna con clarinete bajo), 3 fagotes, 1 contrafagot, 4 trompetas en do, 4 cornos en fa, 4 trombones, 1 tuba, 6 percusionistas que asumen 4 tímpanis, 3 *tom-toms* (grave, medio y agudo), 2 bongo, 1 claves, 1 tamburo, 1 gran caja, 2 platillos suspendidos (agudo y medio), 2 gongs suspendidos (agudo y medio) y un tam-tam (grave). Cuenta también con 2 arpas, 1 celesta, 1 xilófono, 1 vibráfono, cuerdas completas y un declamador. Realizando una mirada general a los recursos utilizados por el compositor para la instrumentación, podríamos deducir que utiliza abundante percusión, explora los efectos percutidos que generan los instrumentos de cuerdas, se emplean tupidos y amplios *clusters*⁴ en las cuerdas al estilo de la escuela polaca de la segunda vanguardia musical europea, e incursiona en los cuartos de tonos mediante la técnica de *glissando*⁵ en las cuerdas.

La obra está estructurada en siete partes claramente definidas: introducción, las cinco estrofas del poema y una coda. Utilizaremos como objeto de estudio solo la segunda estrofa con las gráficas correspondientes de espacio intramusical (Fig. 4), dinámica (Fig. 5) y tiempo (Fig. 6). Se reflejará la orquestación y podremos analizar de forma integral el comportamiento musical de minutos de discurso sonoro en unas pocas imágenes. Los gráficos se presentan en dos dimensiones: en el tradicionalmente llamado eje X se inscribe el tiempo en número de compases, y en el eje Y se registran tres variables de acuerdo con los parámetros que queremos analizar —el espacio intramusical, la intensidad o dinámica (fuerza de los sonidos) y los compases (el compositor realiza muchos cambios de compases para diseñar un tiempo flexible e intangible)—.

Para el análisis a nivel de microestructura utilizaremos dos conceptos fundamentales: estructuras

(rectángulos y trapecios) y desplazamientos (elipses) que se verán representados en el gráfico del espacio intramusical (fig.4). Llamaremos estructuras a las diferentes organizaciones y distribuciones que formen dos (simples) o más sonidos (compuestas) en la vertical del espacio musical audible (no incluimos la octava). Estas podrán ser, de acuerdo con su colocación en el espacio intramusical, cerradas (*clusters* no necesariamente cromáticos), semicerradas (*quasi-clusters* o *clusters* con pequeños espacios vacíos), abiertas (cuando existen grandes distancias entre los sonidos) e híbridas (por ejemplo, cuando hay pequeños *clusters* separados a grandes intervalos). También pueden ser, de acuerdo con su altura o escala de procedencia, cromáticas, por tonos enteros, pentáfonas, diatónicas o mixtas si están mezcladas (por ejemplo, un *cluster* cromático sobre otro de tonos enteros) y, por último, pueden ser simétricas⁶ o asimétricas. Denominamos desplazamientos a secuencias de dos o más sonidos intercaladas por una pausa o silencio. Un desplazamiento puede convertirse en estructura si sus sonidos se mantienen sonando, pero por razones organizativo-metodológicas lo llamaremos desplazamientos, teniendo en cuenta solo sus condiciones iniciales. Por otro lado, las figuras indefinidas (gráfico Espacio Intramusical) representarán las estructuras diagonales puntillistas, imposibles de clasificar dentro de las categorías de las dos anteriores.

Para una mejor comprensión de los gráficos es necesario conocer también que la orquestación se visualiza utilizando una leyenda de colores, que fue previamente consultada con artistas plásticos y profesores de la Universidad de las Artes de La Habana, y aprobada personalmente por Harold Gramatges, el 18 de julio de 2008, a las 10:00 a.m., en el Aula Magna de la misma institución⁷. Estableciendo procesos sinestésicos, los artistas-docentes consultados lograron un consenso asociando el color azul con las cuerdas, el amarillo con la percusión, los metales con el rojo, el arpa con el azul claro, los vientos maderas con el verde y el rosa con la percusión de sonidos determinados. Además, dentro del gráfico se escribe el texto del poema de acuerdo con el lugar (en compases) donde el declamador interviene.

3 Significa que uno de los flautistas ejecutará también el pícolo, y así ocurre con el grupo de los oboes (corno inglés) y los tres clarinetes (clarinete bajo).

4 En este caso un *cluster* es un racimo o conjunto de notas compuesto de semitonos cromáticos consecutivos y diferentes.

5 Es un efecto sonoro consiste en transitar de un sonido hasta otro, que logra se escuchen todos los sonidos intermedios.

6 Son las estructuras que cuando se traza una línea imaginaria a través de su punto central, contiene los mismos intervalos en ambas direcciones.

7 Ese día Gramatges aprobó todo el análisis realizado a su obra argumentando que su música era como un cuerpo al que le habían extraído todos sus órganos.

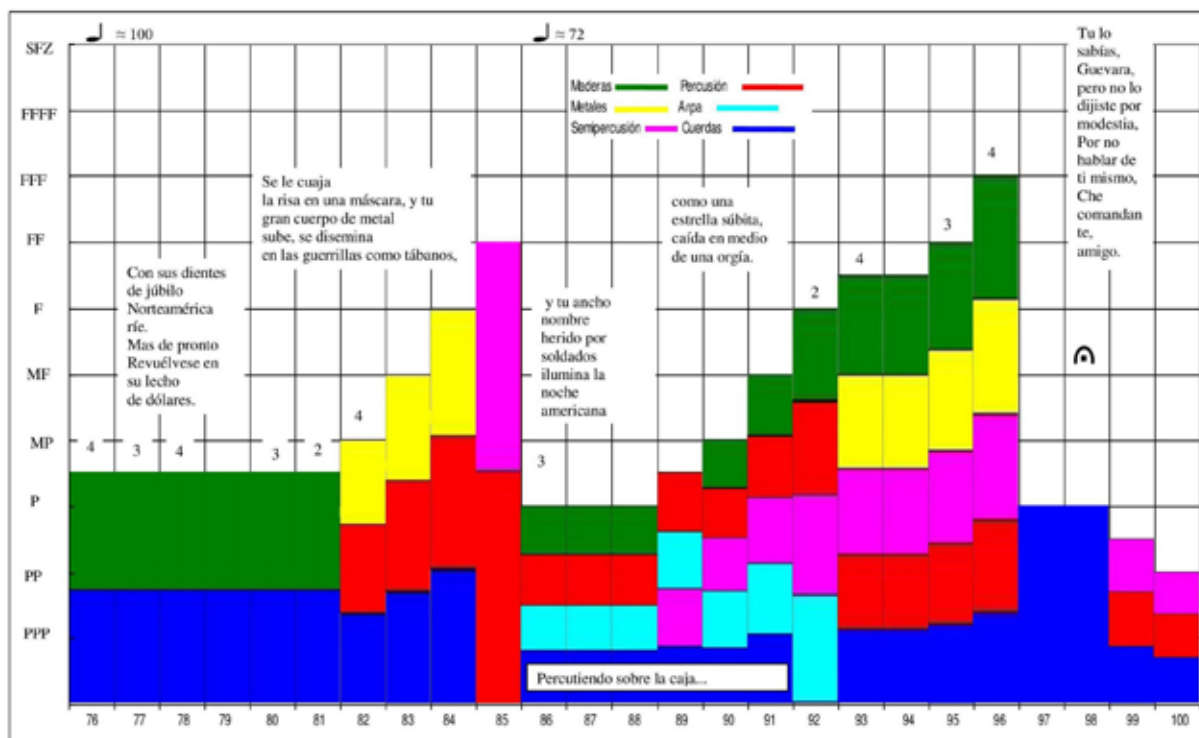


Figura 4 Gráfico Espaço Intramusical.

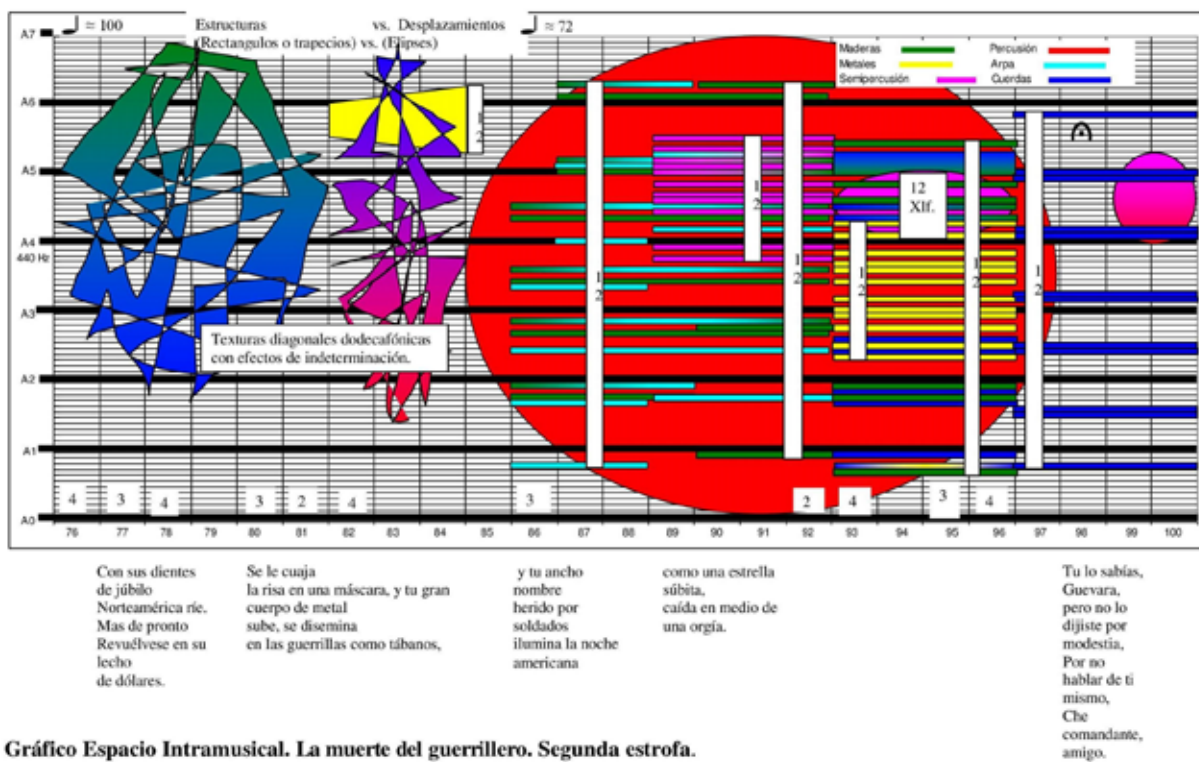


Gráfico Espaço Intramusical. La muerte del guerrillero. Segunda estrofa.

Figura 5 Gráfico Dinámica

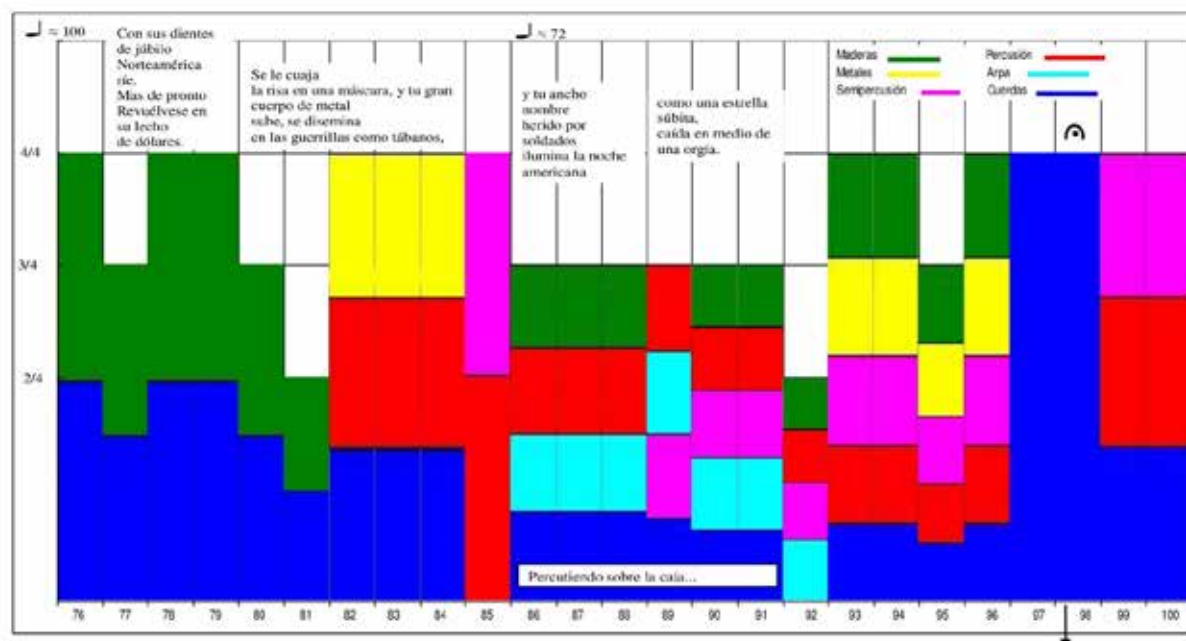


Gráfico Tiempo. La muerte del guerrillero. Segunda estrofa.

Figura 6 Gráfico Tiempo

Tu lo sabías, Guevara,
pero no lo dijiste por
modestia,
Por no hablar de ti
mismo.

Como la obra es fundamentalmente dodecafónica⁸, los números 12 representan la aplicación de esta técnica, y los números 2, 3 y 4 reflejan los cambios de compases en los gráficos de Espacio Intramusical (Fig. 4) y Dinámica (Fig. 5) basándonos en las concepciones de Wassily Kandinsky (1991) y Olivier Messiaen (1993, 1994).

En el gráfico Espacio Intramusical (Fig. 4) podemos determinar claramente que desde el compás 76 hasta el 84, el discurso está protagonizado por texturas diagonales puntillistas, donde las cuerdas y las maderas tienen más presencia en los primeros dos tercios, trabajando en un registro medio-agudo. Concluye este período con la irrupción de la percusión y los metales. En la segunda escena, que abarca desde el compás 85 hasta el 97, la percusión realiza constantes desplazamientos que abarcan todo el espacio intramusical, mientras que el resto de la orquesta ejecuta estructuras dodecafónicas. Ya en el tercer período (98, 99 y 100) desaparecen los desplazamientos en la percusión, y solo permanece una estructura en las cuerdas, y pequeños desplazamientos en la percusión de sonido determinado, localizados en el registro agudo.

En el gráfico Dinámica (Fig. 5) de la misma estrofa 2, puede apreciarse que en los primeros compases predominan las intensidades de los pianos y pianísimos (76

a 81) en las cuerdas y las maderas. Se van incorporando el resto de las familias de instrumentos para expresarse en dos *crecendos*, el primero, desde 82 hasta 85, y, el segundo, más relevante, desde 89 a 96. Podemos determinar claramente que el compositor apela a los medios expresivos para manejar la dramaturgia del poema. Los últimos versos se declaman de 97 a 100, donde Gramatges diseña un “piano súbito” y ratifica la textura (Fig. 4) para que el declamador quede solo y el texto sea escuchado con claridad.

El gráfico de Tiempo (Fig. 6) muestra las constantes alternancias entre tiempos binarios y ternarios que el compositor realiza con el fin de evitar un tiempo predecible y mensurable. Como el compositor apela a las tradicionales líneas divisorias, utiliza este recurso que le otorga plasticidad al discurso. Vemos también que, al finalizar la estrofa, Gramatges estabiliza el compás con el objetivo de priorizar los versos finales interpretados por el declamador.

Conclusiones

En el presente artículo se ha sugerido una metodología para analizar la música mediante imágenes. La conversión de timbres en colores, de melodías en curvas, de estructuras armónicas en columnas diversas, entre otras homologaciones, ayudan al lector-analista a descifrar más cómoda y rápidamente los discursos musicales.

⁸ Técnica creada por el compositor alemán Arnold Schönberg (1874-1951) donde los 12 sonidos tienen igual jerarquía.

Utilizando gráficos en dos dimensiones, y auxiliándonos de símbolos, textos y colores, esta metodología facilita la comprensión técnico-estética de la obra analizada. A las múltiples relaciones ya existentes entre artes visuales y sonoras, se propone esta otra vinculación que, además, nos ayudará a entender la música desde una perspectiva visual e integradora. La vida y obra del compositor cubano Harold Gramatges estuvo constantemente vinculada a las artes visuales, desde sus estudios de arquitectura hasta las traslaciones en su música (*Móviles*) de las obras escultóricas de Alexander Calder. La propuesta realizada en este ensayo complementa y propone, desde el análisis, un retorno a lo gráfico-visual en la obra de Harold, y sugiere una metodología válida, práctica y efectiva para otras obras pertenecientes o no a las vanguardias musicales de los siglos XX y XXI.

Referencias:

- Acosta, L. (2001). Los Móviles de Harold Gramatges en Gramatges, H. *Móviles*, La Habana: Ed. Letras Cubanas (libro de partituras).
- Baird Layden, T. (2004). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. (tesis doctoral). Departamento de Pintura Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, España.
- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Córdoba, M. y Riccò, D. (2014). *Sinestesia. Los fundamentos teóricos, artísticos y científicos*. Granada: Fundación Internacional Artecittà, (2.ª ed.).
- Galera, A. & Serrano, C. (2015). *Actas V Congreso Internacional de sinestesia: ciencia y arte*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- Gramatges, H. (1972). *La muerte del guerrillero*. La Habana: Ed. Musical de Cuba.
- Guzmán Barrios, R. (2007). Móviles de Harold Gramatges, *Clave*, Año 9, 1-2..
- Kandinsky, W. (1991). *De lo espiritual en el arte*. PAIDÓS esenciales, ISBN: 978-84-493-3422-1.
- Messiaen, O. (1994). *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Editions Musicales.
- Scholes, P. A. (1970) Colour and Music. En: *The Oxford Companion to Music*. London; New York: Oxford University Press, pp. 181–189.
- Tatarkiewicz, W. (1997): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Vega Rodríguez, M. y Villar-Taboada, C. (eds), (2001). *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid, España Glares Gestión Cultural.