

# Un acercamiento analítico al *Móvil III* de Harold Gramatges

## *An analytical approach to Harold Gramatges's Mobile III*

### Rafael Guzmán Barrios

Universidad de las Artes  
Guayaquil, Ecuador  
[rafael.guzman@uartes.edu.ec](mailto:rafael.guzman@uartes.edu.ec)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/kkrpc2u23>

### Resumen

El estudio de las obras pertenecientes a la vanguardia musical de los años sesenta es todavía una tarea pendiente de la Musicología. La presente investigación realiza el análisis musical del *Móvil III* para flauta y piano del compositor cubano Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918-La Habana, 2008), utilizando la partitura, el registro sonoro y los gráficos especialmente generados para este trabajo. Con el objetivo de develar y valorar los múltiples elementos que conforman el discurso musical, se diseñaron dos gráficos que ayudarán al lector a comprender integralmente la obra visualizando variables como la dinámica-intensidad, registros, tempo-métrica y timbre. Estos gráficos son el resultado de la interpretación del analista y no guardan relación con la visualidad de la partitura que se estudia o los comentarios del compositor durante las entrevistas realizadas. Las asociaciones de timbres en colores, de intensidades/tempos en líneas y de texturas determinadas/indeterminadas en figuras geométricas ayudaron al analista a decodificar el discurso sonoro del *Móvil III*.

### Palabras clave

Gráficos, Gramatges, Cuba, vanguardia, análisis, *Móvil III*.

**Abstract**

The study of the works belonging to the musical avant-garde of the 1960s is still a pending task for Musicology. This research carries out the musical analysis of *Mobile III* for flute and piano by the Cuban composer Harold Gramatges Leyte-Vidal (Santiago de Cuba, 1918-Havana, 2008), using the score, sound recording and graphics specially generated for this work. With the aim of revealing and assessing the multiple elements that make up the musical discourse, two graphs were designed to help the reader fully understand the work by visualizing variables such as dynamics-intensity, registers, tempometry and timbre. These graphs are the result of the analyst's interpretation, and are not related to the visuality of the score being studied or the composer's comments during the interviews. The associations of timbres in colors, of intensities/tempo in lines, and of determined/indeterminate textures in geometric figures, helped the analyst to decode the sound discourse of *Mobile III*.

**Key words**

Graphics, Gramatges, Cuba, avant-garde, analysis, *Mobile III*.

## Introducción

Harold Gramatges, quien fuera discípulo de Amadeo Roldán, presidente de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo (1954-1959) y miembro del Grupo de Renovación Musical (1943-1948), fue uno de los compositores más importantes de la historia musical cubana contemporánea. Mercedor del 1er Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria” 1996, posee un catálogo para múltiples formatos incluyendo audiovisuales. Su serie *Móviles* (1969-80) pertenece al período creativo en el que la madurez artística alcanza su punto más alto; y consta de cuatro obras para diferentes formatos instrumentales:

- *Móvil I* para piano (1969)
- *Móvil II* para orquesta de cámara (1968-70)
- *Móvil III* para flauta y piano (1977)
- *Móvil IV* para guitarra (1980)

Me doy cuenta que una partitura puede convertirse en un diseño, en un dibujo capaz de sonar. Me motiva la correspondencia entre lo que se pinta y lo que suena... La realización de esta serie de obras viene sugerida por los *Móviles* de Alexander Calder<sup>1</sup>, esculturas que no están hechas como talla sino como aditamentos. La idea de las esculturas giratorias la aplico a mis *Móviles* (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

En sus piezas Calder plantea un profundo estudio de masas, volúmenes y colores, sugiriendo nuevas definiciones de ideas que juegan con el espacio mediante sucesiones de planos multidimensionales; mientras que Gramatges realiza una transcripción de este fenómeno a sus *Móviles* mediante el juego de las dinámicas-intensidades, el balance de la instrumentación, el timbre, la flexibilidad en el ritmo y la equilibrada distribución que hace del espacio musical interior. Estos elementos conjugados generan infinita multiplicidad de tiempos-intensidades-colores en constante transformación.

---

<sup>1</sup> Alexander Calder (Pensilvania, 1898-Nueva York, 1976), escultor estadounidense conocido por ser el creador del móvil (esculturas cinéticas colgantes) y pionero de la escultura cinética.

## Metodología

Se abordó el análisis alternando acercamientos específicos y generales a través de una trama de vínculos complejos que manifestaron los medios expresivos (Padilla, 1999, p. 11); y para develar su engranaje se aplicaron, a modo de préstamos con fines específicos y puntuales, determinadas categorías y conceptos. Estos no son producto del estudio poético de las obras, sino herramientas que auxilian al analista, y se relacionan a continuación:

- Tiempo musical *liso* (*pasivo*) o *estriado* (*activo*): el tiempo amorfo es comparable a la superficie lisa (fondo pasivo), el tiempo pulsado a la superficie estriada (plano activo); por esta razón, por analogía, se denominan las dos categorías así definidas con el nombre de tiempo *liso* o fondo *pasivo* y tiempo *estriado* o plano *activo* (Boulez, 2009, pp. 132-133).

- En la misma dirección se define la *temporalidad* como un nivel donde se organizan los acontecimientos temáticos en el tiempo, así como los elementos métricos y rítmicos (Tarasti, 1994).

- También se apela a Boulez (2009) para utilizar su definición de *dinámica de punto o línea*:

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) (p. 93).

- La noción de *espacialidad intramusical* para caracterizar los procesos de distribución sonora en el registro de trabajo del instrumento (López Cano, 2001, pp. 101-122).

- Para el análisis de las microestructuras se manejan dos términos: *desplazamientos* y *estructuras*. El primero refiere a secuencias de al menos dos sonidos y el segundo a las organizaciones que forman los sonidos verticalmente. (Guzmán, 2020, p. 84).

- Considerando que la dramaturgia se desarrolla inevitablemente en el encuentro impredecible de los factores que estructuran la escena (Sánchez, 2010), se propone su análisis observando los pares opuestos que conforman la puesta en marcha del discurso sonoro. En su ensayo *Dramaturgia en el campo expandido*, Sánchez (2010) declara: "...la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica" (p. 20). En el presente análisis se aborda una obra sin texto, pero se propone el estudio de la dramaturgia a través de los pares opuestos protagonistas: determinación-azar, teclado-cordaje, estructuras-desplazamientos, cromatismo-hexatonismo y microtonalismo-diatonismo, sonidos determinados-indeterminados y tradición-vanguardia.

- Para el análisis de las dos citas que realiza Gramatges en la obra se referencia el estudio de Zavala (1999) cuando declara que: "el concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación, a la cual llamamos intertexto" (p. 26). En ese sentido también deja claro que la intertextualidad no depende exclusivamente del texto o de su creador, sino de quien observa, analiza y percibe, y descubre allí relaciones que le otorgan significados al texto (p. 27). En el ámbito musical, se parte también de la definición de intertextualidad dada por Guerrero (2019) como una de las formas de aplicar esta técnica:

...más que cerrar y restringir el concepto a una condición evaluativa de reconocimiento de músicas anteriores (fundamentalmente elementos del lenguaje musical tales como melodías, armonías, ritmos y estilos), he intentado mostrar cómo otros elementos del evento musical (gestos, corporalidad, instrumentación, letras, títulos y nombres de géneros, tímbricas, etcétera) pueden dar cuenta de la compleja trama en la que se encuentra tejida una obra musical. El reconocimiento y la identificación de esas relaciones no son solamente los correspondientes a citas o alusiones, sino que apela, en definitiva, al reservorio que posee la audiencia de su propia cultura (pp. 91-92).

Por otro lado, el artículo “El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso” de Nogueira (2002), en el que la autora clasifica los tipos intertextuales en: *apropiación*, *parodia*, *estilización* y *paráfrasis* (pp. 32-43)<sup>2</sup> ayudó a caracterizar estas citas en los *Móviles*.

- La obra está estructurada en eventos y cada uno es dividido en escenas. Esta división en escenas no la propone el compositor, sino el analista, y se justifica por múltiples razones: cambios en la textura, en la espacialidad interna y en la temporalidad, diseño de lo aleatorio y lo indeterminado o bruscos giros tímbricos. Frecuentemente coincide la subdivisión temporal (tiempo físico-real) dada por el compositor con la organización de las escenas que propone el analista, pero esta coincidencia no siempre ocurre, puesto que se persigue un entendimiento de las estructuras del corpus (partitura) y sus relaciones, mientras que la organización de Gramatges propone una mejor comunicación partitura-intérprete.

- De manera muy puntual y operativa, para el presente análisis se denominará *gesto escénico* a los movimientos corporales –indicados o no por el compositor– que realiza el intérprete en el proceso de ejecución de la obra.

- Bajo la misma estrategia analítica, se denomina y aplica el *aislamiento temporal* a los fragmentos musicales, con una precisa indicación métrico-temporal, que están insertados dentro de otra imperante temporalidad contrastante.

<sup>2</sup> "La «apropiación» es una 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. La «parodia» pretende invertir el sentido del objeto parodiado, generalmente realizando la crítica, la contestación. El desvío de sentido entre el texto original y el texto paródico es, por lo tanto, completo, resultando un producto consecuentemente ambiguo con la memoria de dos. La parodia establece una lectura nueva y diferente del objeto apropiado. Podemos definirla, por lo tanto, como la Intertextualidad de las diferencias. La «estilización» anda en la misma dirección del objeto estilizado, pues se mantiene fiel al paradigma inicial, sin traicionar la organización ideológica del sistema, como sucedería en la parodia. Innovando sin subvertir, pervertir o invertir el sentido, posibilita la introducción de un tratamiento personal en el discurso, de una reforma, sin modificación esencial de la estructura. Incorpora, por lo tanto, una actitud creativa. La «paráfrasis» es la reafirmación, en términos diferentes, del mismo sentido de una obra; se trata de un segundo texto sobre un primero aumentado de diferencias superficiales. Ocultándose detrás de un lenguaje establecido, de un paradigma, se puede decir que la paráfrasis es el recalque del lenguaje propio, un discurso sin voz, pues quien está hablando está diciendo lo que el otro ya dijo, revalidando un discurso oficial. Se define, por lo tanto, como la Intertextualidad de las semejanzas." (Nogueira, 2002, pp. 32-43)

- La complejidad será articulada fundamentalmente con la textura y las intensidades, teniendo en cuenta la imposibilidad de ser reducida a términos lógicos mensurables, y considerada como el efecto de interacciones múltiples en diversas variables de los medios expresivos (Mandolini, 2016, pp. 42-43), donde, como casi siempre, el todo será una lectura diferente a la suma de las partes.

Para allanar el camino del proceso analítico se diseñaron dos gráficos que auxiliaron el análisis musical del corpus. En los gráficos se convirtieron los fenómenos musicales en trazos visuales que ayudaron a obtener tanto una visión general de la obra como visiones fragmentadas. El tiempo, el espacio, las intensidades o dinámicas y la instrumentación fueron representados visualmente, con el objetivo de proponer una vía alternativa para la comprensión de la obra. Se desglosan algunas de sus características para facilitar la interpretación:

- El eje horizontal será común para ambos y representa el tiempo cronométrico.
- Para el gráfico de Tempo-Intensidades (imagen 2) el eje vertical representará dos variables: las dinámicas o intensidades, y los cambios en el tempo.
- En el segundo gráfico (imagen 6) se adicionan figuras geométricas definidas (elipses) e indefinidas (irregularidades), para diferenciar las estructuras y los desplazamientos precisados por el compositor, y las zonas de indeterminación que definen los intérpretes. El eje vertical nos informa sobre el manejo por parte del compositor de la tesitura, el registro o el espacio intramusical.
- En la parte superior de ambos hay una leyenda que asocia colores y timbres, así como el tipo de línea (continua o discontinua) para representar el tiempo y las intensidades.

Como parte de la metodología se utilizó la entrevista como recurso inestimable de la investigación, pues era una gran oportunidad aprovechar la presencia física del Maestro Harold Gramatges.

## 1. El Móvil III<sup>3</sup>

El *Móvil III* (flauta y piano) fue compuesto en el periodo de mayor riqueza creativa (en cuanto a diversidad de formatos y cantidad de obras) de la producción cameral de Gramatges. Este repertorio es cualitativamente rico y comprende desde dúos hasta octetos instrumentales, incluyendo además la voz solista y peculiares formaciones instrumentales. Dentro de los dúos, además de la obra que se analiza, escribió: *Preludio e Invención I* (1940) para clarinete y fagot, el *Dúo en La bemol* (1943) para flauta y piano y *Diálogo* (1981) para violín y piano.

El teclado, el cordaje y la caja acústica del piano serán los medios generadores de sonidos, ruidos y atmósferas. Por otro lado, la flauta utilizará todo su arsenal tímbrico (tesituras extremas, vibratos, microtonos, sonidos guturales, efectos con las llaves, entre otros) para dialogar con su compañero. La obra, además, tiene incorporada una maraca que se disputan los intérpretes durante el *performance* a manera de tercer elemento que exige protagonismo a lo largo del discurso.

---

<sup>3</sup> Se toma en consideración el libro de partituras *Los Móviles de Harold Gramatges* de Acosta (2001). <https://open.spotify.com/artist/3Z8vnInmmutuL9lnjGsga>.

**Móvil III**  
para flauta y piano (1977) Harold Gramatges

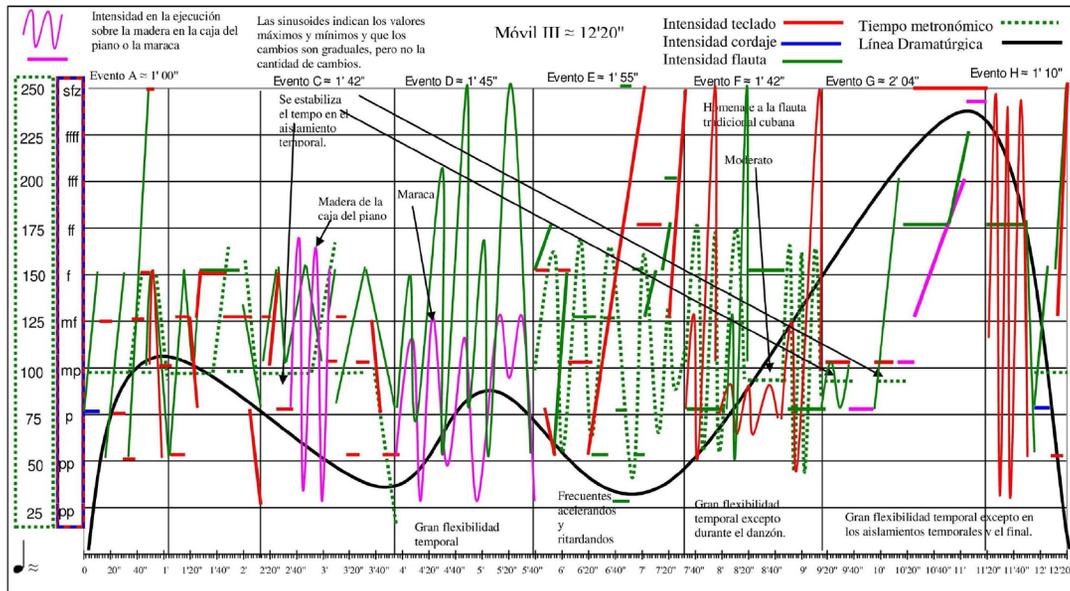
Imagen 1: Gramatges, H. (2001). Móviles. Evento A. [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

## 1.1 Tempo-Intensidades

Como se puede observar en el primer gráfico (imagen 2), se manejan dinámicas de punto y de línea (Boulez, 2009). En el evento A (imagen 1) la flauta utiliza la dinámica de línea y el piano la de grado fijo fundamentalmente. Esto está muy relacionado con la factura de lo escrito para cada instrumento; al comienzo existe determinado grado de complejidad porque mientras el cordaje está en *p*, la flauta realiza *glissandos* en su intensidad de *p* a *mp* y luego de *mp* a *f*.

En el evento B la dinámica es simple y ahora el piano utiliza más los *crescendos* y *decrescendos*. Algunos momentos con determinado grado de complejidad textural presenta el evento C como en el final de la tercera escena, donde conviven el *cresc* de la flauta y el *mp* mantenido en el piano; por lo demás, se siguen utilizando las intensidades de línea y grado fijo en la flauta y el piano respectivamente.

El singular evento D también tiene momentos complejos (comenzando el evento el amplio vibrado en *f* de la flauta y la maraca anunciando discretamente su presencia), aunque la dinámica de línea simple es la que más se utiliza. La primera parte del evento E se destaca también por la diversidad en el manejo de las intensidades (el piano va ejecutando estructuras en un lento *cresc*, mientras la flauta realiza amplios saltos dinámicos: de *mf* a *p*, *sfz* a *pp*). Ya en estos dos últimos eventos se extendió el rango de la dinámica utilizada (en A, B y C entre *pp* y *f*, ya D y E se extienden frecuentemente hasta *ppp* y *sfz*).



**Móvil III Tempo, Intensidad y Dramaturgia.**

Imagen 2: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Gráfico Tempo, Intensidad y Dramaturgia. Elaboración propia.

Los eventos F, G y H presentan un alto grado de indeterminación en la escritura. El intérprete determina alguno de los parámetros musicales por lo que la dinámica también estará sujeta al azar. F comienza planteando complejidad en la intensidad cuando la flauta tiene un *p* (*sempre*) y el pianista diseña una improvisación en un rango dinámico que abarca desde el *pp* hasta el *sfz*. Después se intercambian los roles y ahora el piano fluctúa la dinámica entre *pp* y *mf* aproximadamente. Finalmente, el pianista mantiene su oscilación dinámica y la flauta realiza la segunda cita en *f*, para concluir el evento. El alto grado de indeterminación en el evento F genera cierta complejidad en el manejo de las intensidades.

La dinámica es simple en la primera parte de G (diálogos de los *mp* del piano y los crescendos y decrescendos de la flauta); en cambio la segunda parte se vuelve indeterminada para el flautista (*f sempre*) que, junto a los *sfz* en los clústers del piano que alternan con la maraca en *f*, convertirán en compleja la dinámica de este evento. El evento final nos depara una mayor y total complejidad en el manejo de las intensidades cuando se produce la simultaneidad entre los desplazamientos *f sempre* en la flauta y la indeterminación casi total en el piano. Incluso en la coda, el *mp* de la flauta contra el *p* del cordaje, y el *f* de la flauta frente al crescendo del piano, mantendrán la riqueza dinámica que genera esta obra.

## 1.2 Temporalidad

En esta obra el compositor acude a dos citas para homenajear géneros y compositores cubanos que utilizaron la flauta en la música tradicional y la vanguardia musical de los años sesenta. Acerca del origen de esta idea nos dice Harold Gramatges:

En el proceso de creación se me ocurre hacer citas de elementos cubanos, entonces inserto para la flauta un fragmento del danzón *La Mora* de Eliseo Grenet homenajearo a la flauta tradicional. El piano no acompaña a la flauta de manera tonal, sino que realiza otros efectos sonoros de forma libre (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

Dentro de toda la flexibilidad e indeterminación temporal que tiene el *Móvil III* debido a la ausencia de líneas divisorias, imprecisas indicaciones y otros elementos ya señalados, la intertextualidad, mediante la cita, será una técnica más para manipular la temporalidad de la obra. La primera cita la realiza comenzando el evento D cuando la flauta plantea un dibujo que

pertenece a la obra *Per suonare a tre* de Leo Brouwer (1975) (imagen 3). En este caso, la melodía insertada no está alejada del ambiente atonal y el mundo sonoro del *Móvil III*; se mantienen los grandes saltos interválicos, las frecuentes variaciones de intensidad, la temporalidad flexible, el uso del vibrato, el microtonalismo y los sonidos guturales, entre otros recursos, por lo que la técnica intertextual empleada es la *paráfrasis*, según la cual la cita reafirma el mismo sentido de la obra, de acuerdo a la clasificación de Nogueira (2002).



Imagen 3: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Evento D, cita *Per suonare a tre* de Leo Brouwer. En *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

Luego en el evento F la flauta recrea un fragmento del danzón *La Mora* de Eliseo Grenet en el ya mencionado homenaje a la flauta tradicional cubana. Ahora la flauta se aísla temporalmente del piano cuando este último acompaña la línea tonal y rítmica del danzón (flauta), con desplazamientos atonales que consisten en las cinco notas negras en la mano derecha (pentafonismo) y cinco sonidos del teclado blanco (diatonismo) en la mano izquierda (C, D, E, F, G), de los cuales resulta un cromatismo elevado y rítmicamente irregular. En esta segunda cita el compositor aplica la técnica de la *apropiación* porque se inserta un contexto dentro de otro diametralmente opuesto, articulándose textos ajenos que determinan cambios de significado (Nogueira, 2002).

Handwritten musical score for "Homaje a la flauta cubana: La Mora, danzón de Eliseo Grenet". The score is written on three systems of staves. The top system shows a flute part with a "Moderato" tempo marking and a circled "5''" indicating a measure. The middle system shows piano accompaniment with a circled "7''" and a "Segue!" marking. The bottom system shows further flute and piano parts with circled "5''" and "7''" markings, and a box containing "p-56", "f-pp", and "mf".

Imagen 4: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Evento F, cita danzón La Mora de Eliseo Grenet. En *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

El evento A comienza con una concepción heterogénea del tiempo cuando conviven la flauta en un plano activo y el piano (cordaje) en un fondo pasivo. Luego se impone el tiempo homogéneo segmentado hasta que en el evento C vuelven a coexistir opuestas temporalidades: el microtonalismo en la flauta (plano liso) y el trémolo en la caja del piano (plano activo).

Generalmente en los eventos que tienen fragmentos de concepción temporal heterogénea, la flauta plantea el plano activo o segmentado y el piano o la maraca ejecutan el plano pasivo. Esto sucede en los eventos D, F, G y H como se puede apreciar en la tabla 2. La pasividad del piano se manifestará a través del cordaje y, en el evento F, mediante clústers arpegiados y ligados que generarán una atmósfera no mensurable en el tiempo.

Heterogéneos	A	C	D	F	G	H
Pasivo o liso	Piano (cordaje)	Faulta (microtonos)	Maraca	Piano (escenas 2 y 3)	Trémolo maraca (escena 2)	Piano (cordaje) escena 2
Activo o segmentado	Flauta	Percusión en la caja del piano.	Flauta	Flauta (escenas 2 y 3)	Flauta	Flauta

Tabla 1: Tiempos heterogéneos. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.



Imagen 5: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Fragmento evento F. Tiempo heterogéneo, flauta en plano activo y piano en función pasiva. En a[Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

### 1.3 Espacio musical

Acercas del espacio intramusical podemos percatarnos en la imagen 6 que tanto el piano como la flauta utilizan y explotan totalmente, durante la mayor parte de la obra, su espacio musical o registro sonoro correspondiente. Con la excepción del evento D, en el que no participa el piano, en los eventos restantes, ya sea mediante el empleo de procedimientos aleatorios o no, los protagonistas viajan a lo largo de sus tesituras respectivas. El empleo en la flauta de microtonos, explotación en los extremos de la tesitura, saltos que abarcan desde la segunda menor hasta más de dos octavas, efectos percutidos, entre otros, enriquece el ya dominado espacio frecuencial y tímbrico del piano.

Por primera y única vez en este ciclo de obras el compositor realiza en el texto musical una indicación o llamado a la gestualidad de los intérpretes. Harold Gramatges nos comenta acerca de este importante elemento:

De pronto se me ocurre una acción escénica; hay un momento en que el pianista está haciendo unos clústers y está sonando la maraca, y el flautista está haciendo una improvisación de locura, están en éxtasis, en estado de furia. El pianista provoca al flautista con el sonido de la maraca que realiza con su mano derecha, lo amenaza. De repente el flautista le quita la maraca al pianista y realiza la misma amenaza sobre él. Este momento va poco a poco a un estado de conciliación entre los intérpretes (H. Gramatges, comunicación personal, 6 de marzo de 2006).

La relación compositor-intérprete, en relación a la contribución de cada uno con la identidad de la obra, incidirá sobre otro de los conflictos latentes durante todo el ciclo de obras: determinación-indeterminación. Estos pares estrechamente relacionados son decisivos en la conformación de la curva dramática de la obra (curva de color negro, imágenes 2 y 6).

Los tres primeros eventos de la obra se mantienen bastantes uniformes en cuanto al bajo grado de indeterminación que plantea el compositor, a excepción de la temporalidad. Conflictos en un nivel microestructural como teclado-cordaje, estructuras-desplazamientos, cromatismo-hexatonismo y microtonalismo-diatonismo dan inicio al movimiento dramático de la obra.

Escena 1 ≈ 16 “	Escena 2 ≈ 18 “	Escena 3 ≈ 11 “	Escena 4 ≈ 15 “
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Exposición del motivo interno (desplazamiento interno)</li> <li>- Irrumpe el cordaje</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se replantea uno de los motivos externos (tres sonidos adyacentes)</li> <li>- Incursiona el piano en los tonos enteros</li> <li>- La flauta trabaja los cuartos de tonos (Conflicto cromatismo-hexatonismo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Efecto cresc-acell en la flauta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Se manifiesta el conflicto cromatismo-diatonismo</li> <li>- Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)</li> </ul>

Tabla 2: Acontecimientos sonoros Evento A. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

Escena 1 ≈ 15 “	Escena 2 ≈ 15 “	Escena 3 ≈ 40 “
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Prevalece el cromatismo</li> <li>- La flauta recrea el motivo externo de tres sonidos (desplazamiento)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incursiona el piano en la atmósfera de los tonos enteros (cromatismo-hexatonismo) (estructura)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)</li> </ul>

Tabla 3: Acontecimientos sonoros Evento B. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

En el evento A hay un diálogo entre los protagonistas donde se impone el cromatismo.

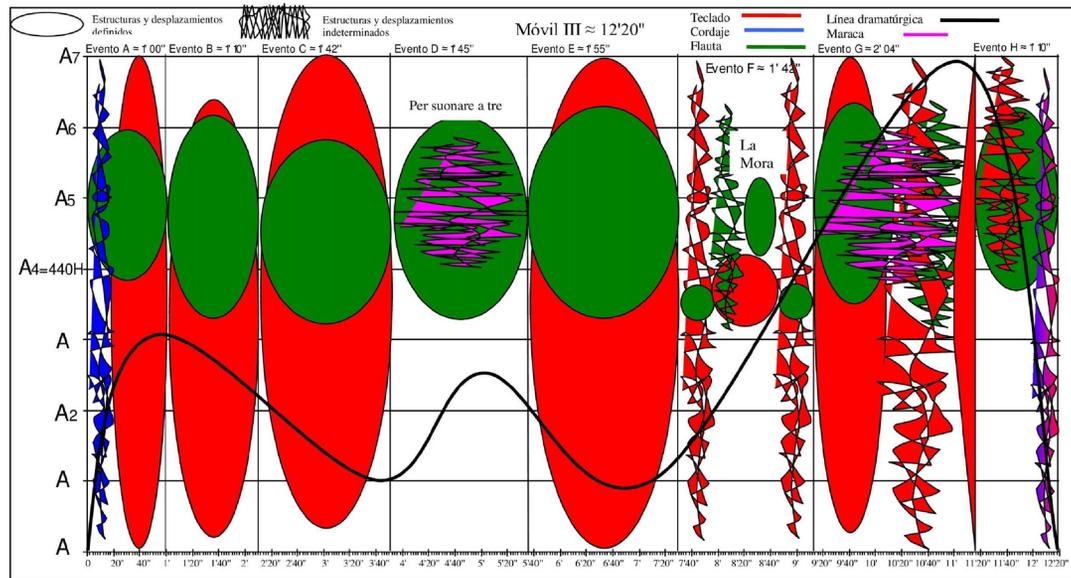
En el evento B se impone el cromatismo matizado con las estructuras por tonos enteros que generan, por momentos, el conflicto cromatismo y hexatonismo. Los desplazamientos de la flauta se siguen organizando y en las escenas 2 y 3 dialogan los protagonistas.

En el evento C se mantiene el cromatismo en forma de diálogo y aparecen efectos percutidos tanto en la flauta como en el piano. La presencia del aislamiento temporal acentúa el conflicto determinación-indeterminación temporal. Reaparece el microtonalismo en la flauta.

En el evento D irrumpen la maraca (en libertad métrica), la intertextualidad, la emisión de sonidos guturales del flautista y el primero de los homenajes que le rinde el compositor a la flauta cubana, citando la obra *Per suonare a tre* de Leo Brouwer (1975). Esta cita no está custodiada por el piano, sino que el pianista durante todo este evento, acompaña a la flauta con una

Escena 1 ≈ 12 "	Escena 2 ≈ 30 "	Escena 3 ≈ 30 "	Escena 4 ≈ 30 "
- Introducción diseñada con desplazamientos	- Aislamiento temporal en el piano - Empleo del efecto cresc-acell -Microtonalidad en la flauta - Percusión en la caja del piano	- En el piano desarrolla el motivo de tres sonidos (desplazamiento)	- Efecto percutido con las llaves de la flauta

Tabla 4: Acontecimientos sonoros Evento C. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.



Móvil III Espacio Intramusical y Dramaturgia.

Imagen 6: Gramatges, H. (2001). Móvil III. Gráfico Tempo, Intensidad y Dramaturgia. Elaboración propia.

maraca que golpea y sacude de diferentes maneras. El peculiar dúo ocurre fundamentalmente mediante diálogos y la flauta ejecuta desde aproximados diseños rítmicos tremolados y grandes saltos hasta efectos microtonales. Aparecen también, por primera vez, los sonidos guturales del flautista, por lo que en este evento surgen nuevos interlocutores en el conflicto dramático: maraca, sonidos guturales e intertextualidad se añaden al cordaje, teclado, caja del piano, llaves de la flauta y su sonido tradicional con sus múltiples variantes tímbricas.

Luego en E se produce un claro retorno a los viejos conflictos de los primeros eventos, lo que justifica la caída de la curva dramática (determinado equilibrio entre los elementos opuestos).

En el evento E se retorna el piano; se exploran los tonos enteros y el pentafonismo, pero se enfatiza el cromatismo; y se reanuda el conflicto estructuras-desplazamientos.

Los eventos F, G y H inclinan la balanza del compositor al intérprete, de la determinación a la indeterminación; se producen paralelismos temporales debido a la intertextualidad (vanguardia-tradición), definiciones temporales del compositor, reaparición de la percusión de

Escena 1 ≈30 “	Escena 2 ≈ 20 “	Escena 3 ≈ 1’05“
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incursiona el piano en los tonos enteros y el pentafonismo (estructura)</li> <li>- La flauta replantea el motivo de tres sonidos</li> <li>- Se utilizan nuevamente los sonidos guturales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Solo desplazamientos</li> <li>- Empleo del efecto acell-cresc</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Grandes clústeres en los extremos del espacio intramusical del piano (final)</li> <li>- Empleo del efecto acell-cresc</li> </ul>

Tabla 5: Acontecimientos sonoros Evento E. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

sonido indeterminado (la maraca) y otros acontecimientos de menor de menor envergadura como el regreso del cordaje. El evento G se destaca por la única indicación escrita de gesto escénico que tiene esta serie de obras; si añadimos el alto grado de indeterminación, la percusión, el cromatismo, entre otros elementos, ubican a este evento en la cima de la curva narrativa de la obra. Finalmente, el evento H tiene una coda que nos plantea una clara reexposición de los elementos internos presentados en A, para canalizar de esta manera el destino final y la caída de la línea dramática.

En el evento F hay un alto grado de indeterminación y aleatorismo. Se emplea nuevamente la cita o intertextualidad. En la escena 3, sobre la indefinida atmósfera que traía el piano, la flauta ejecuta la segunda y última cita de este *Móvil*: el danzón *La Mora* de Eliseo Grenet. Sobre el tempo irregular y la imprecisión tonal del piano, se destaca un claro y preciso danzón que plantea una bifurcación temporal. Tonalidad-atonalidad, temporalidad-atemporalidad y vanguardia-tradición son algunos de los conflictos que se manifiestan en esta escena.

Escena 1 ≈ 30 "	Escena 2 ≈ 25 "	Escena 3 ≈ 24 "	Escena 4 ≈ 23 "
- Alto grado de indeterminación en el piano - Secuencia de intensidades en el piano	- Alto grado de indeterminación en la flauta - Secuencia de intensidades en la flauta	- Uso de la intertextualidad	- Reexposición de la escena 1 - Secuencia de intensidades en el piano

Tabla 6: Acontecimientos sonoros Evento F. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

El evento G cuenta con un alto grado de indeterminación en la flauta (escena 3); ambos intérpretes ejecutan la maraca; y hay gestualidad escénica indicada por el compositor. La flauta plantea una furiosa improvisación en *f*, mientras el pianista comienza a alternar diseños rítmicos de la maraca (mano derecha), con clústers aislados o en duetos realizados con la mano izquierda en lo más profundo y grave de la tesitura. Luego, en un instante climático, el flautista abandona su instrumento para arrebatarle la maraca al pianista por indicaciones precisas del compositor. La maraca, ahora poseída por el flautista, es fuertemente agitada. El pianista, en un proceso aditivo de sonidos, construye un clúster con las doce notas en el registro central; para finalizar juntos, piano (nuevamente clústers en los extremos del instrumento) y maraca, en un golpe en *sfz* que le da término a este crucial evento.

En el Evento H se reexponen elementos de A. Hay un alto grado de indeterminación en la escritura para el piano y un replanteamiento del conflicto determinación (flauta)-indeterminación (piano). En la escena 1 el piano realiza un diseño en el registro agudo del teclado, donde solo están indicados por el compositor algunos parámetros musicales como la

Escena 1 ≈30 "	Escena 2 ≈ 30 "	Escena 3 ≈ 1'04"
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aislamiento temporal en el piano</li> <li>- Se recrea el motivo externo de tres sonidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aislamiento temporal en el piano</li> <li>- Se recrea el motivo externo de tres sonidos</li> <li>- Reaparece la maraca</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gestualidad indicada</li> <li>- Grandes clústeres en los extremos del espacio intramusical del piano (final) (estructura)</li> <li>- Movimiento escalístico y cromático en el piano (desplazamiento)</li> </ul>

Tabla 7: Acontecimientos sonoros Evento G. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia.

dinámica y los efectos a realizar (*glissandos* y *clústers* fundamentalmente). Las intensidades, al igual que en las escenas indeterminadas del evento F, están escritas en un rectángulo con varias posibilidades, que deben ser ejecutadas en el orden indicado. La flauta mantiene el cromatismo por sucesiones de sonidos que conforman intervalos de séptimas, novenas, segundas y tritonos fundamentalmente.

(a) La maraca es arrebatada por el flautista, quien la sacude con violencia, provocando al pianista.

(b) Golpe violento contra la mano izquierda junto con el cluster del piano

Imagen 7: Gramatges, H. (2001). *Móvil III*. Gesto escénico corporal, Evento G. En: *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.

Escena 1 ≈40 "	Escena 2 (Coda) ≈ 30 "
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Alto grado de indeterminación en el piano</li> <li>- Secuencia de intensidades en el piano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reexposición del motivo (intervalos de novena menos en la flauta)</li> <li>- Retorna el cordaje</li> <li>- Grandes clústeres en los extremos del espacio intramusical del piano (estructuras)</li> </ul>

Tabla 8: Acontecimientos sonoros Evento H. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia

La coda consta de cuatro pequeñas partes: el triple trino cromático de los protagonistas en las altas frecuencias, la reexposición del motivo que da inicio a la obra (el juego de la flauta con los intervalos de novenas menores y segunda menor acompañado del cordaje en el piano), el movimiento ascendente y cromático en el piano para formar el clúster en el registro central y el desplazamiento ascendente de clústeres que recorren toda la tesitura del piano y finalizan en las dos grandes estructuras cromáticas en los extremos del instrumento.

## 1.4 Análisis integral

Los aislamientos temporales le dan determinada estabilidad y/o fluidez a la intensidad de la obra y eso está relacionado con lo que ellos significan en cuanto a un retorno en el tiempo a las formas tradicionales de componer donde métrica, dinámica y timbre eran actores secundarios del discurso.

Los cambios de intensidad y tiempo metronómico no siempre son directamente proporcionales y esto se manifiesta con más claridad en la escena 2 del evento E cuando entre flauta y piano elaboran desplazamientos que se aceleran en el tiempo y, sin embargo, el compositor indica una disminución en la intensidad (mf > mp).

La maraca es un elemento que genera conflicto e indeterminación general, pues cuando interviene la línea dramática genera crestas debido a que los intérpretes utilizan un instrumento externo, hay una presencia de un sonido percutido indeterminado y se produce el gesto escénico en el evento G.

Las citas, fundamentalmente la de la obra de Eliseo Grenet, provocan un efecto de desplazamiento temporal en el analista-perceptor.

Conviven los diálogos (eventos A, B, C, D y E), las superposiciones de planos sonoros determinadas por el compositor (evento F) y el caos que crean en conjunto creador e intérpretes (eventos F, G y H). Determinación-indeterminación es el conflicto fundamental que rigió este *Móvil*, aunque existen otros como estructuras-desplazamientos, vanguardia-tradición, tonos enteros-diatonismo-cromatismo, tonalidad-atonalidad, entre otros, que van a influir de manera decisiva en la puesta en marcha de la obra.

## Conclusiones

Luego del análisis realizado al *Móvil III* utilizando la partitura, el registro sonoro y dos gráficos especialmente generados para este trabajo, se concluye:

- El compositor emplea libremente los doce sonidos, pero este atonalismo libre, no acude al serialismo rígido de los compositores vanguardistas de la segunda posguerra.
- El azar y lo aleatorio son herramientas que el compositor utiliza controladamente; en la pareja de contrarios (determinación-indeterminación) radica la esencia del pensamiento estético-musical de Harold Gramatges aplicado al *Móvil III*.
- El espacio y tiempo musicales son indiscutibles protagonistas. Los tradicionales elementos (armonía, melodía, contrapunto) colaboran (a veces se subordinan) con los nuevos planteamientos estéticos (estructuras, intensidades, condensaciones, rarefacciones) de la vanguardia musical europea de los años sesenta. La temporalidad flexible y subjetiva junto con el tratamiento de la espacialidad son protagonistas en la obra. Las frecuentes apariciones de indeterminados *accelerandos* y *ritardandos*, la ausencia de líneas divisorias e indicaciones de valores aproximados en el tempo son algunos elementos que garantizan un mundo temporal rico y susceptible de infinitas lecturas. Las aventuras microtonales, el empleo de clústers, el

Eventos	A	B	C	D	E	F	G	H
Duración	1'00"	1'10"	1'42"	1'45"	1'55"	1'42"	2'04"	1'10"
# de escenas	4	3	4	1	3	4	3	2
Inter-textualidad	no	no	no	Per suonare a tre de Leo Brouwer	no	La Mora de Eliseo Grenet	no	no
Indeterminación	Temporalidad flexible. Libertad de altura en el cordaje	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Temporalidad flexible.	Tempo Dinámica Alturas Duración	Tempo Alturas Duración	Todos los parámetros
Dinámica	Simple: de grado fijo y de línea con determinado grado de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea	Simple: de grado fijo y de línea. Momentos de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea. Momentos de complejidad	Simple: de grado fijo y de línea. Compleja	Compleja	Simple: de grado fijo y de línea. Compleja	Compleja
Percusión añadida	no	no	no	Maraca	no	no	Maraca	no
Temporalidad	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Homogéneo segmentado	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Homogéneo segmentado	Heterogénea	Heterogéneo y homogéneo segmentado	Indeterminada

Tabla 9: Panorámica integral de la obra. Análisis del *Móvil III* (Gramatges, 2001). Elaboración propia

uso de bloques y masas sonoras como conglomerados geométricos en continuo movimiento a lo largo y ancho del espectro audible, así como la constante alternancia de condensaciones y rarefacciones de masas sonoras hacen del *Móvil III* una obra donde se manifiesta en todos sus frentes el espacio intramusical.

- La gestualidad de los intérpretes tiene un rol fundamental cuando el compositor vincula el gesto escénico al minucioso diseño de la instrumentación. La necesidad de la maraca y su inserción en la dramaturgia crean las condiciones para que el gesto escénico se convierta en coprotagonista de la obra.

- Se utiliza la cita, como forma intertextual, con el objetivo de rendir dos homenajes: a Leo Brouwer y a Eliseo Grenet.
- A pesar del grado de indeterminación general que tiene la serie, es el compositor quien proporciona la identidad a la inmensa mayoría de los acontecimientos musicales, sin caer en el extremo del control total de todos los parámetros musicales.

Harold Gramatges ha utilizado la flauta para contarnos parte de su historia en la música cubana mediante las citas realizadas. Por otro lado, el piano comparte protagonismo y no se lanza a las aventuras tímbricas del cordaje. La singularidad la logran ambos, junto a la percusión añadida.

## Bibliografía

- Acosta, L. (2001). *Los Móviles de Harold Gramatges* [libro de partituras]. Ed. Letras Cubanas .
- Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Colección de Arquitectura 52.
- Gramatges, H. (2001). *Móviles* [Edición facsímil]. Editorial Letras Cubanas.
- Guerrero, J. (2019). La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, enero-diciembre, 32, pp. 73-93.
- Guzmán, R. (2020). Harold Gramatges, análisis musicográfico del *Móvil II*. *Cuadernos de Investigación Musical*, enero-junio, 12, pp. 79-101. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2280>.
- López Cano, R. (2001). *Del Cronos al Topos. Espacio y tiempo en las músicas del siglo XX*. En M. Vega Rodríguez y C. Villar Taboada (Coords.), *El tiempo en las músicas del siglo XX* (pp. 101-122). Ed. Glares Gestión Cultural.

- Mandolini, R. (2016). Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad. *Panambí*, 2, pp. 27-46.
- Nogueira, I. (2002). El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso. *Boletín música*, 8, pp. 32-43.
- Padilla, A. (1999). *El Análisis musical dialéctico*. Ed. Helsinki.
- Sánchez, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. *Repensar la dramaturgia, errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga. Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo.
- Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. Indiana University Press.

---

**Cómo citar este artículo:**

Guzmán Barrios, R. (2023). Un acercamiento analítico al Móvil III de Harold Gramatges. *AVANCES*, (32), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41724>.