

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA MÚSICA... A TRAVÉS DE LA OBRA *BODY SYMPHONY* (EN PROCESO) DE HUMBERTO DÍAZ & SUNLAY ALMEIDA

Gretchen Jiménez Alonso
Universidad de la Artes, ISA, La Habana (Cuba)

Resumen

Body Symphony está integrada por cinco partituras–dibujos, creadas por el artista visual Humberto Díaz, re-compuestas/interpretadas por la pianista y compositora Sunlay Almeida. La apertura creativa y configuración como realidad acústica que entraña *Body Symphony* constituye el centro de atención del artículo que, desde los emplazamientos que ofrecen las proyecciones contemporáneas, reflexiona acerca de su concepción de lo sonoro y musical.

Palabras clave: Música, sonido, *transdisciplinariedad*, partituras–dibujos

Abstract

Body Symphony consists of five score–drawings, created by visual artist Humberto Díaz, re-composed/performed by pianist and composer Sunlay Almeida. The creative opening and configuration of *Body Symphony* as an acoustic reality is the focus of attention the article that, from the position offered by contemporary projections, reflects on its conception of the sound and musical aspects.

Keywords: Perform, communicate, recreate, transcend, intermediary

Recepción: 25-06-2021

Aceptación: 11-10-2021

Lo que es hoy la obra, a donde ha llegado, ha sido también una especie de sorpresa, de descubrimiento [...] han sido evoluciones del propio proceso de interacción con Sunlay y de los diálogos. [...] con toda esta experiencia se abrió un universo que siento que estoy empezando a recorrer; es otro camino de posibilidades de trabajo... de desarrollar obras que no existían antes de *Body Symphony* (Díaz, 2021)²⁵¹.

Body Symphony surgió durante la residencia artística del artista visual Humberto Díaz en Suiza, 2013. La estancia radicaba en la ciudad de Winterthur, específicamente, en la Villa Sträuli, la antigua casa de Doris Sträuli – Keller, quien fuera educadora musical, mecenas de las artes, así como fundadora en 1999 de la Fundación Sulzberg, y el proyecto de residencia artística como espacio para pensar e intercambiar, en voz alta sobre el arte²⁵². La Villa Sträuli conservaba dos pianos, atriles, partituras, incluso ofrecía conciertos los fines de semana. Ese ambiente cultural y, concretamente, musical fue esencial para la inspiración y configuración poética de la obra. De ese modo, Humberto Díaz crearía una serie de partituras-dibujos, cuya perspectiva se sustenta sobre un lugar común de encuentro para las artes visuales y musicales, desde una concepción transdisciplinar, haciendo referencia «al sonido imaginario de los cuerpos, la sensualidad que pueden tener las indicaciones expresivas de la música, el dibujo de los cuerpos, el erotismo...» (Díaz, 2021).

El grueso de mi obra tiene que ver con la instalación, un tipo de obra más escultural... y tengo otras obras que se relacionan con lo erótico. Cuando llegué a Suiza, podía sentir en las personas la diferencia para relacionarse allí con el «carácter latino» [...]. Muchas de las obras que yo hago son en respuesta al entorno..., sin lugar a dudas esa sensación del inicio marcó mi interacción con el contexto y comencé a buscar el erotismo en todo lo que veía. Me dediqué a sentarme en lo que supongo que era el estudio de Doris Sträuli – Keller, donde había unos estantes llenos de partituras... me puse a ojearlas porque me eran atractivas desde el punto de vista visual. Así que empecé a descubrir que había palabras de los títulos o terminologías que podían significar algún tipo de provocación o tener una connotación erótica; y, traté de conectar aquellas alusiones con determinadas historias y personajes (Díaz, 2021).

La obra *Body Symphony* se configura, por tanto, desde una amplia dimensión resonante donde, con una mirada metafórica, relaciona el sonido de los cuerpos en el espacio local, universal, incluso perpetuo y, al mismo tiempo, íntimo. Está compuesta por cinco partituras sobre dibujos, también posibles de ser denominadas piezas o movimientos. Como especifica Díaz, el orden de las piezas no es estricto, lo que en ese sentido posibilita articularlas de forma libre. No obstante, recomienda un

²⁵¹ Todas las citas con esta indicación se refieren a las entrevistas realizadas al artista visual Humberto Díaz con motivo del presente artículo (enero/febrero, 2021).

²⁵² www.transartists.org

ordenamiento, según el eje temático, que se inicia con *Preludio* y continúa a través de *Petite Suite (á quatre maine) - Molto tranquilo e sempre ben sostenuto - Tres expressif et tres soutenu*, en busca de la tensión dramática hacia la pieza *Double Courante*, la cual entraña el momento de clímax y de mayor fuerza.

Y me puse a buscar... y de pronto era más por los títulos y la referencia a lo erótico... hubo varias partituras que fui separando... de autores diferentes, de obras diferentes... que pasaron a formar parte de mi obra y en ese sentido pues son como de mi autoría... en la historia que yo estoy contando [...]. Para mí yo no estaba haciendo música... yo estaba haciendo dibujo, con referencia a lo visual-musical... había suprimido toda la melódica de la partitura y había creado toda una nueva melódica visual. Es por eso que mantuve la separación partitura-dibujo... y en su combinación creaba entonces una nueva sonoridad (Díaz, 2021).

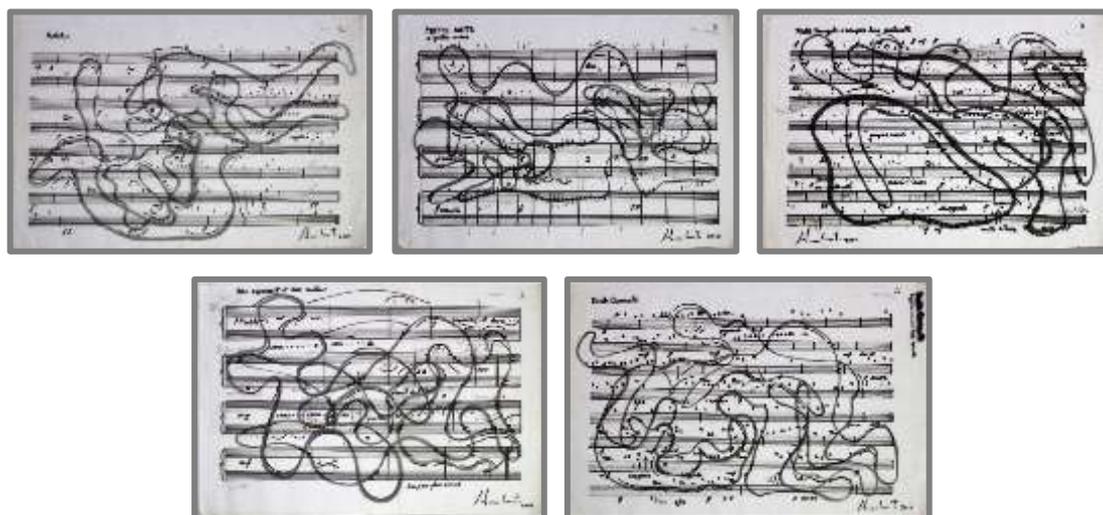


Imagen 1. *Body Symphony* – 2013 (partituras-dibujos) Humberto Díaz.
Las imágenes cuentan con la amable autorización del artista (mayo, 2021)

En relación con las cuestiones técnicas de las partituras-dibujos, cada pieza está integrada por dos capas. En el papel de fondo se dibujan las figuras humanas en un solo trazo, de manera abstracta, haciendo referencia a la temática erótica y, esencialmente, a las dimensiones sensibles de los cuerpos. La capa de relieve, es un papel alba que se distingue por su transparencia y donde se dibujan fragmentos de las partituras seleccionadas, de las que se suprimen las notaciones y se conservan los signos y términos de la expresión musical²⁵³, como son: la dinámica, la articulación, el carácter,

²⁵³ Los signos y términos de expresión en la música se refieren a aquellos símbolos, indicaciones gráficas, palabras o vocablos, como elementos que tributan a la manera de ejecutar las piezas.

la agógica, manteniendo, incluso, algunos números que en la partitura original indicaban la digitación y también las líneas divisorias.

La superposición de estos dos dibujos es lo que compone cada una de las piezas y la culminación está dada a partir de la relación que establecen *las figuras humanas dibujadas* con la *partitura*. En el proceso de creación tanto los signos como los términos musicales (expresión, dinámica, articulación, carácter, agógica) se tornaron coordenadas para la representación sensual de las figuras y, derivado de las evocaciones de estas, se retornó a la partitura para agregar notaciones, no con una intención musical sino, más bien, para enfatizar –en la superposición del papel traslúcido– determinados elementos del dibujo o las texturas de las líneas.

Ahora bien, aun cuando las cinco partituras-dibujos referencian lo musical desde la esencia del sonido de los cuerpos o los elementos que se utilizan, como las partituras y algunas anotaciones, cabe señalar que la intencionalidad primera de estas alusiones era, más bien, desde el silencio, convocando así la intervención imaginativa sonora del que percibe. Fue a partir del intercambio de Humberto Díaz con la pianista y compositora Sunlay Almeida, durante la exposición en la Villa Sträuli, que la idea inicial se tornó en una propuesta que hoy incluye lo musical en su dimensión acústica.

[...] estando la exposición llega Sunlay, que estaba en Zúrich haciendo la maestría en transdisciplinariedad... y nosotros somos amigos desde el ISA [...] cuando ella vio los dibujos me dijo: ¡Wow..., si esto suena..., fantástico..., eso es una partitura..., eso yo lo puedo leer! Y tomamos unos de los dibujos... fuimos hacia un piano y ella empezó a leerlo. Ahí surgió la idea de volver hacer el proceso inverso, tratando de que esas partituras-dibujos se convirtieran en sonido (Díaz, 2021).

Partiendo, entonces, del año 2013 como la primera vez que se exhibió la obra al público, *Body Symphony* cuenta con cuatro presentaciones (Suiza, 2013; La Habana, 2014; Alemania, 2017; La Habana, 2018)²⁵⁴, cuya distinción principal apunta hacia la diversidad de cada una de estas, que incluye: la instalación y, en la puesta en escena, la interpretación al piano, la performance y la presencia medial, con la incorporación de una gama de indicaciones, códigos y leyendas que le agregan a las piezas un valor de continuidad. De esta manera, la obra remite a una concepción en proceso, cuyas

²⁵⁴ Villa Sträuli; Suiza, Winterthur, 2013. San Felipe Neri, Cuba, Habana, 2014. Festival Kontakte, Berlín, Alemania, 2017. Teatro Bellas Artes, Habana, 2018.

dimensiones visuales y sonoras se entremezclan, conformando un entramado complejo, donde confluyen criterios como: «dibujo en el espacio, cuerpo en el espacio, dibujo–partitura, cuerpo–partitura, dibujo sonoro, cuerpo–instrumento» (Almeida, 2017)²⁵⁵.

Como perspectiva estética, *Body Symphony* se construye sobre contextos de experiencias e instintos que se sintetizan en su proyección conceptual:

[...] se apropia de estructuras que permiten exponer otros temas, lo que de alguna manera impacta la percepción [...]. Son dibujos, pero hacen referencia a la sonoridad al incorporar la partitura; el dibujo y la partitura son usados para hablar de la sonoridad, de la musicalidad de los cuerpos... es dibujo, pero también es partitura y es sonido... ahí es donde se amplía la pieza conceptualmente (Díaz, 2021).

Estas aperturas creativas despliegan, desde un sustrato epistemológico, enfoques y entendimientos acerca de la música, *lo musical*, la obra, el lenguaje, el intérprete, la interpretación, la percepción, como principales directrices de experimentación e innovación contemporánea. El análisis en torno a la música o *lo musical* se ve despojado, por fuerza, de los enclaves tradicionales y, desde un espacio transdisciplinar, por el reclamo de la propia naturaleza expandida de esta obra, las artes visuales y la música se sintetizan.

LA GRAFÍA MUSICAL DESDE LO SONORO Y LO VISUAL

[...] cuando ella vio los dibujos me dijo:
¡Wow..., si esto suena..., fantástico..., eso es una partitura...,
eso yo lo puedo leer! (Díaz, 2021).

La grafía musical puede ser entendida como un elemento de conexión entre lo sonoro y lo visual. Según especifica el compositor e investigador Tomás Marco (1993), referirse a la grafía o notación es adentrarse en un fenómeno posterior a la música misma, encaminado a registrar o fijar, mediante el uso de signos y terminologías, la intencionalidad creativa y poética de los compositores. De cualquier manera, su recorrido histórico presupone un largo transcurso en busca de su perfeccionamiento.

²⁵⁵ Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba. Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste (2018) *Body Symphony*. Goethe Instituts – Internationaler Koproduktionsfonds. <https://www.youtube.com/watch?eHLtfj6t8QQ>

Sin embargo, aun cuando los progresos de la notación musical eran cada vez más acertados, estableciéndose como genuina intermediación entre la praxis creativa e interpretativa, con la llegada del siglo XX se marcará un significativo punto de inflexión. Atravesados por las concepciones de la vanguardia musical, e impulsados por las necesidades y exigencias de la denominada *nueva música*²⁵⁶, los compositores se proyectarán hacia grafías diferentes a las empleadas hasta aquel momento. Se empezaba a perder de vista las métricas específicas, los ritmos precisos, los valores de duración y hasta el sistema pentagrámico o las notas musicales. Emprendía, así, un periodo inédito, también de creciente rigor y cuidado en la demarcación de la grafía musical, pero matizada esta vez por una inusual apertura de posibilidades interpretativas casi infinitas, derivadas del uso de gráficas, notaciones indeterminadas, la intervención creativa del intérprete y el empleo de la improvisación.

De este modo, encarnar el instante sonoro será una exploración imperiosa desde lo musical y lo gráfico, la creación se tornará una colaboración aún más estrecha entre compositor e intérprete, y la resolución de este proceso será encomendado al momento de la acción artística, puesta en escena o concierto. La música gráfica verá su expresión, inicialmente, en tendencias de la segunda mitad del siglo XX, como el aleatorismo, la música móvil, la música experimental o la indeterminación y luego quedará incorporada como lenguaje y estética contemporánea.

Compositores como Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928–2007), Roman Haubenstock–Ramati (Polonia, 1919–1994), Krzysztof Penderecki (Polonia, 1933–2020), Sylvano Bussotti (Italia, 1931), John Cage (Estados Unidos, 1912–1992), por solo mencionar algunos de los principales, desarrollarán un grafismo especial, en todas sus formas móviles, gráficas o abiertas²⁵⁷. Este grafismo, incluso, en algunos casos,

²⁵⁶ Según se especifica en el libro *El camino hacia la nueva música*, de Anton Webern, -donde se registran dieciséis conferencias impartidas por el compositor Webern en una casa privada en Viena-, la nueva música era el término con el que se refería el compositor y pedagogo Arnold Schönberg a la música moderna. No obstante, en la conferencia fechada el 20 de febrero de 1933, Webern explicaría que «la nueva música también podría ser aquella que jamás ha sido expresada», dando así, a la creación musical la perspectiva de proceso perpetuo y de renovación constante. Anton Webern, *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Nortesur Musikeon, 2009, p. 23.

²⁵⁷ El compositor y guitarrista Reginald Smith, en su libro *La nueva música. El movimiento avant – garde a partir de 1945*, explica que la *forma abierta* se refiere a secciones desparramadas en una enorme hoja, algunas de ellas muy largas, y otras breves. La indicación para el intérprete es tocar cualquier sección al azar que puede ser, además, combinada con otras secciones a modo de reserva. Incluso, algunas de esas secciones pueden ser ejecutadas una sola vez o nunca. Ahora bien, este tipo de forma musical es muy

además de proporcionar soluciones originales y eficaces para un resultado sonoro de gran refinamiento, llegará a convertirse en un componente visual sumamente atractivo, dotando a las partituras tanto de simbologías caprichosas como de sortilegios y novedades antes vistas.

A estas aperturas creativas se sumará también la *música de textos*. En este caso y en este tipo de partituras –aclara Smith (1996)–, se incluyen descripciones verbales, versos o palabras, como inspiración casi mística, que proporcionará al intérprete las coordenadas de la composición musical. En ese sentido, el texto viene a ser mucho más sugerente para el tratamiento o la evocación de eventos sonoros, agregando así una concepción que sobrepasaba los requerimientos habituales de lo musical para ser considerado como tal.

La *nueva música* precisaba, entonces, pensar desde dimensiones que registrarán el amplio espectro de sensibilidades. Entre sus proyecciones estaba la necesidad de otras perspectivas en cuanto al tratamiento de los medios expresivos, que los liberara de sus definiciones tradicionales, lo que, de manera particular, apuntaba hacia el tratamiento del lenguaje, la tonalidad, la forma, la tímbrica, la manera de concebir el sonido o los espacios sonoros.

En resumen, se dirigía hacia un modo diferente de componer y escuchar la música que terminaría por establecerse como parte transcendental de la estética contemporánea. Alejarse de los cánones compositivos de la época, lo que en otro momento habría sido considerado un error, constituía la noción de apertura y vanguardia²⁵⁸. Ahora bien, en este trazo histórico cabe distinguir un aspecto importante, que sitúa a América como precursor de los procedimientos de azar en la creación musical, más que a Europa, cuya fuerte tradición aún postergaba la indeterminación o liberación de los parámetros musicales.

difícil de percibir por un oyente común, así que, posiblemente, solo tengan un significado real para el compositor o el propio intérprete. En relación con la *forma móvil*, Smith especifica que se encuentra estrechamente relacionada con los diseños o *formas gráficas*. La interpretación se fundamenta en la elección de segmentos gráficos propuestos en la partitura, donde el intérprete los ordena o escoge al azar. Reginald Smith Brindle, *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1996, pp. 79–88.

²⁵⁸ Estas cuestiones son referenciadas en Laura Vinseiro Gutiérrez, *Adorno, introducción a la Filosofía de la Música*, España, Universidad de las Islas Baleares, 2014.

[...] particularmente después de que John Cage visitó Europa en 1958 [...] sobrevino rápidamente un estado de completa indeterminación²⁵⁹. Para resumir, Cage dejó entrar una brisa de aire fresco en el aire viciado de las salas de concierto. Es difícil ubicar sus reales influencias musicales... La suya ha sido, sobre todo, una fuerza liberadora, una visión filosófica... hizo ver otra vez la vieja simplicidad de las cosas, cómo una simple curva puede decir más que un laberinto, cómo la música se puede deshacer de la súper sofisticación y volver a su primitivo estado de inocencia²⁶⁰.

Derivado del desplazamiento hacia Nueva York de un importantísimo núcleo de los mejores vanguardistas e intelectuales europeos que huían de la dominación nazi, los años de la segunda posguerra vendrán a señalar esta ciudad como el centro de la innovación artística. Por consiguiente, esto influirá en el interés de los compositores por las artes visuales como manifestación y factor de incidencia en la creación. Y, desde esa perspectiva, los compositores comenzarán la exploración de sus propias sensibilidades, así como lo novedoso del lenguaje, para aventurarse a lo desconocido, despojados de cualquier continuidad musical convencional. «[...] John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman [...]. Cada uno de ellos, a su manera, fue pionero de grandes logros musicales. Cada uno trabajó con eso que les era desconocido de tal manera que influyeron sobre el futuro de la música, tanto americana como europea»²⁶¹.

Los procedimientos de azar darán la posibilidad de indeterminar elementos tan diversos como la altura de los sonidos y su extensión temporal, la intensidad, la expresión, la forma, los medios sonoros o los espacios acústicos. A través de estas configuraciones extendidas, comenzarán a plantearse interrogantes sobre lo que puede ser considerado *música* o *musical*, los razonamientos en torno a la interpretación, los enfoques vinculados a la percepción, la descentralización del compositor como eje dominante de la obra e, incluso, los criterios para evaluar la creación ante estas nuevas aperturas. Con todo, Smith (1996) puntualiza la influencia de las artes visuales sobre la música, lo que permitió adentrarse en pensamientos como: la diversidad y variedad casi infinita de las formas; la emancipación de los timbres y sonidos más allá de la retórica; la relación de las intensidades con los ambientes y contextos; las dimensiones de la

²⁵⁹ El propio Smith señala una visita previa, en 1954, de John Cage a Europa, pero con menor éxito debido al predominio del serialismo integral como corriente estética predominante. Citado en B. Smith ..., 1996.

²⁶⁰ Citado en B. Smith ..., pp. 71 y 138.

²⁶¹ Citado en B. Smith..., p. 138.

percepción proyectándose hacia esencias tan diversas como las vibraciones, los movimientos o las evocaciones sonoras de las frases y palabras.

Esta proyección experimental de la música buscaba, por tanto, expandir las nociones existentes, dando así la oportunidad de valorar ideas y propuestas aún no desarrolladas que establecieran emplazamientos o actualizaciones oportunas de los criterios tradicionales. Y, de esa manera, devino como aportación más relevante «la desaparición de fronteras nítidas entre los elementos de la música, como consecuencia de haber alcanzado categoría de posible música sobre el total sonoro»²⁶². Por consiguiente, los pensamientos y configuraciones poéticas acerca de las obras serán un elemento de jerarquía, propiciando el entendimiento del fenómeno musical como proceso; las ideas o conceptos en torno a la creación musical vendrán a ser un lugar común para el encuentro de las artes.

EL ENTORNO CONTEMPORÁNEO: CRÓNICAS DEL SONIDO

[...] es dibujo, pero también es partitura y es sonido...
[...] había creado una nueva melódica visual (Díaz, 2021).

Cuando se piensa en la música contemporánea, de manera forzosa se recurre al siglo XX, y para los entendidos en la materia, a los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En cualquiera de estos casos, lo contemporáneo significa tanto una categoría cronológica como un cambio decisivo en el pensamiento. En tal sentido, la renovación que hoy entraña la música contemporánea, se presenta no solo como el desarrollo de la *era postonal* sino, también, como el devenir de los cuestionamientos sobre las nociones y principios de la música, que derivaron en un espíritu crítico, decisivo en la conformación poética de las tendencias. Es por esto que se torna necesario establecer un bosquejo histórico desde las primeras repercusiones rupturistas, conocidas como vanguardias.

Para la música, según establece Enrico Fubini (2014), la vanguardia apuntaba hacia «aquella compleja convulsión que se produjo en el lenguaje musical de principios del siglo XX y que cambió radicalmente el rostro y el curso de la música

²⁶² Tomás Marco, *Historia general de la música. El Siglo XX*. Tomo IV, Madrid, Istmo, 1993, p. 300.

occidental»²⁶³. Con indudables antecedentes en el estilo romántico de la segunda mitad del siglo XIX, las obras de Wagner, Strauss e incluso Mahler, vendrán a encarnar los debates acerca del lenguaje musical armónico-tonal tradicional. Aquellos planteamientos tendrán su confirmación con Arnold Schönberg y la Segunda Escuela de Viena, cuya novedad del lenguaje apuntaba hacia la disolución radical de la tonalidad, el predominio del atonalismo y las composiciones dodecafónicas. Esta proyección dirigida hacia el sistema tonal no solo derribaba uno de los pilares fundamentales de la tradición musical, sino que traía consigo otras cuestiones como: la pérdida de las funciones armónicas o la trascendencia interválica; la emancipación de la disonancia; la revalorización del ritmo y la tímbrica; las transformaciones del lenguaje y hasta las incertidumbres acerca de la concepción de obra musical, que a través de los siglos había estado emparentada con las cuestiones tonales-armónicas en estrecha relación con el desarrollo temático y concepción morfológica. En relación con esta visión de la música occidental y periodo histórico, Fubini manifiesta que:

[...] el eje director del curso de la música en los últimos cien años se puede reconocer en la directa relación identificable en la genealogía que, a partir de Wagner, a través de Mahler, Schönberg y la escuela de Viena, llega hasta Webern y al postwebernismo con la escuela de Darmstadt y la serialidad integral. [...] este esquema interpretativo de la música del siglo XX y de las vanguardias –desarrollado con gran profundidad y originalidad por Adorno y por toda su escuela- se ha convertido, con el tiempo, casi en un lugar común²⁶⁴.

Sin embargo, el propio autor advierte la necesidad de replantearse las coordenadas históricas que a través de los años han constituido la imagen de las vanguardias del siglo XX, no porque la trayectoria antes apuntada sea errónea sino, más bien, por su fragmentación. El trazo que perfila Adorno no solo destaca autores importantes, sino que deja otros relevantes en un sitio secundario. Fue precisamente con Pierre Boulez donde el recorrido por las vanguardias cambia su punto de partida, colocando a Debussy a la cabeza de la genealogía.

Debussy había minado las raíces de la idea misma de obra musical como fue forjada por la tradición occidental. Con Debussy y después con Webern, escribe Boulez, ha tomado cuerpo la tendencia orientada a “destruir la organización formal preexistente en la obra, recurriendo a la belleza misma del sonido, a una pulverización elíptica del lenguaje”²⁶⁵.

²⁶³ Enrico Fubini, *El siglo XX: entre música y filosofía*, España, Universidad de Valencia, 2014, p. 19.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

De este modo, comenzaba a reconocerse una doble polaridad en las raíces de la vanguardia que situaba a París y Viena como principales centros de desarrollo. Y, aun cuando las estéticas impresionista y expresionista daban como resultado composiciones musicales bien diferentes –y hasta casi antagonistas–, en sus esencias compartían semejanzas innegables, como: la reacción contra la estética romántica de Wagner; el rechazo a la inmensidad del formato sinfónico que había alcanzado dimensiones casi gigantescas hacia finales del romanticismo; las mezclas de los más diversos grupos instrumentales que provocaban un engrosamiento grandilocuente de la tímbrica; la exuberancia expresiva o la monumentalidad de las formas musicales.

Así, tanto el impresionismo como el expresionismo marcarán precedentes importantes en el camino hacia la *nueva música*. El expresionismo tendrá como problemáticas esenciales: la disolución de la tonalidad; el enfoque de la forma y la estructura; la configuración de nuevos espacios tímbricos; el empleo del contrapunto o la funcionalidad de los medios expresivos en general. El impresionismo en cambio, desde los fundamentos musicales y filosóficos afirmados sobre la estética simbolista, y en su afán por reencontrar los significados de la música, indicará hacia el sonido como la esencia misma, destacando –de este– sus posibilidades sensibles, el encanto de los «colores» instrumentales, la amplia gama de sugerencias, y la fascinación que entraña su percepción. Se daban, entonces, las primeras aperturas hacia el entendimiento del *sonido* como elemento posible de encarnar tímbricas diversas y renovadas, e incluso, capaz de registrar experiencias sonoras mucho más abarcadoras que las atribuidas hasta el momento.

En el contexto de la vanguardia, caracterizado –entre otros muchos factores– por la persistencia de un ámbito exclusivo de posibilidades tímbricas y sonoras en el quehacer musical del mundo occidental, la conquista del ruido en el paisaje urbano e industrial, la presencia de los primeros instrumentos eléctricos²⁶⁶, el desarrollo de nuevas tendencias de creación y el interés de los compositores por generar tipos de músicas que agregaran nuevas búsquedas tímbricas con los instrumentos acústicos,

²⁶⁶ A partir de la segunda mitad del siglo XIX comienza a registrarse la aparición de los primeros instrumentos eléctricos, tal es el caso del *Telégrafo musical* (1876) de Elisha Gray, y la *Consola del Telharmonium* (patentado en 1897 y concluido en 1906) de Thaddeus Cahill. No obstante, se tienen noticias de la existencia del resonador de Helmholtz (1860), como un instrumento antecesor que posibilitó el análisis científico del sonido.

apareció el manifiesto futurista *El arte de los ruidos* (1913) de Luigi Russolo. En este se planteaba el ruido «como símbolo del protagonismo y el progreso humano»²⁶⁷ y, al mismo tiempo, como coherencia con la propia evolución del arte musical en su historia.

[...] la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentales, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL. [...] sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias. [...] la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades tímbricas. Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos–ruidos²⁶⁸.

Surgirá, así, el denominado *Intonarumori*, creado por el propio Russolo, integrado por cajas acústicas que producían ruidos y eran amplificadas mediante una especie de altavoz de cartón o metal. Este instrumento venía a representar aquella idea de lo que serían sonidos–ruidos, pero desde una actitud de exploración, lo que transformaba el soporte sonoro en un propósito de escucha. Posteriormente, la aparición de los instrumentos musicales electrónicos se fue haciendo sucesiva²⁶⁹, y con estos la concepción de la música que enfatizaba el material sonoro, el sonido como fenómeno y su consiguiente experimentación.

Comenzó a pensarse lo acústico del entorno, a descubrir las resonancias que lo sitiaban, a reconocer el sonido como naturaleza de *lo musical*; y su análisis se estableció más allá de los contornos acostumbrados. Los parámetros del sonido, aquellos que habían guiado los postulados básicos del serialismo integral, venían a significar ejes conceptuales de tendencias, como la música concreta, electrónica o electroacústica, aunque el énfasis en el tratamiento de los elementos estaría supeditado a los enfoques estéticos de cada una de estas. Se llegó, pues, a una reflexión acerca del sonido desde sus componentes, desde su materialidad, desde su extensión también como ruido, lo que luego sería incorporado como un atributo más dentro de su definición. La

²⁶⁷ Miguel Molina Alarcón, «El arte sonoro», Valencia, *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 1. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València, 2008, p. 243.

²⁶⁸ Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, Milán, Futuriste di Poesia, 1916, p. 9.

²⁶⁹ De los instrumentos musicales electrónicos también se pueden mencionar, principalmente: *Theremin* (1920), *Sphäraphon* (1921), *Trautonium* (1924), *Ondas Martenot* (1928), *Hellertion* (1929), *Novachord* (1939 – 1942) conocido hoy como órgano Hammond, *Sintetizador Moog* (1964). A esto cabe añadir la aparición del grabador de cinta en los años 30, el cual se fue perfeccionando gradualmente; fue una máquina indispensable para registrar música y también, debido a sus posibilidades de grabación, reproducción y manipulación del sonido.

dimensión espacio-temporal del sonido, su plasticidad o los procesamientos y transformaciones que enfrentará, como parte de los derroteros creativos, ofrecerán una proyección ya no exclusiva del arte musical, sino más bien como perspectiva conceptual, como intencionalidad perceptiva, como consciencia artística.

Todas estas referencias de pensamiento serán los antecedentes del *arte sonoro*, un término cuya definición y propuesta estética vino a registrar diversas prácticas del arte contemporáneo, pero al mismo tiempo, comenzó a desdibujar las fronteras entre las artes visuales y la música para establecer el lenguaje sonoro como lugar común. Según advierte el *performer* y artista sonoro Miguel Molina Alarcón (2008), este término hunde sus raíces en las vanguardias históricas donde aún no aparecía como denominación propiamente; comenzó a utilizarse y desarrollarse en los inicios de la década de los 80.

El *arte sonoro* es un concepto que tiene que ver con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión. [...] surgió como una necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto de música. (Aunque) de acuerdo a la definición de John Cage de la música – sonidos organizados en el tiempo– el *arte sonoro* sería música²⁷⁰.

Fue la inserción de lo sonoro en el entorno visual lo que derivó en una novedad. Su génesis como manifestación se localiza en el contexto de las artes visuales y, por consiguiente, sus creadores provenían, en un inicio y de modo casi exclusivo, de estas ramas artísticas. No obstante, la propia extensión del *arte sonoro* permitió la incorporación progresiva –a este tipo de quehacer artístico– de compositores de música experimental e intérpretes. Se proyectaba, entonces, como un campo alternativo, tanto para la música, como para las artes visuales: «Aglutinar diferentes obras, bajo un mismo término o relación entre lo visual y lo sonoro (ha permitido crear) una nueva identidad como tendencia o movimiento artístico [...] que encuentra en este tipo de obras híbridas una nueva categoría artística diferenciadora y singular»²⁷¹.

Como perspectiva, el *arte sonoro* permite «la inserción del sonido en lo visual, ya sea como objeto en la escultura, como materia en la performance o como espacio/tiempo en la instalación», a lo que se puede incorporar también el «cuerpo

²⁷⁰ Citado en Molina Alarcón..., p. 239.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

como entidad sónica»²⁷², dentro de estas prácticas artísticas. Las dimensiones en que se despliega permiten la articulación coherente entre lo visual, los sonidos y los ruidos, al mismo tiempo que ofrece otras exploraciones de *lo sonoro*, incluso, desde campos ajenos a la propia música.

El caso del *arte sonoro* [...] centra su atención en todas las posibles manifestaciones del fenómeno sonoro, que es recogido por el artista, y expresado con principios no necesariamente de la cultura musical. De hecho, el artista sonoro recoge a veces la propia música, como producto cultural sonoro hecho lenguaje, y lo presenta en su obra, no siendo a veces él el autor, otorgándole nuevas significaciones [...] como hecho sonoro conceptual descontextualizado²⁷³.

De ese modo, el *arte sonoro* particulariza el sonido como esencia de la música y materialidad interactiva entre las artes. Su expansión ha permitido colocarlo como tendencia creativa, tanto en las artes visuales, como en las propias manifestaciones de la música. Bajo la denominación de artista sonoro, actualmente, se reconoce un entrecruzamiento propio: los músicos configuran obras que se involucran con las proyecciones de las artes visuales, al mismo tiempo que los artistas visuales son capaces de crear obras desde lo sonoro. Y toda esta unidad de relaciones transdisciplinarias, que pudiera parecer un desafío teórico para su identificación, explicación o entendimiento, y hasta una controversia de clasificación, hoy constituye, definitivamente, su originalidad y distinción en el universo de las artes.

LA MÚSICA... DESDE LAS REFERENCIAS DE *BODY SYMPHONY*.

[...] es una obra que abrió un camino que nunca había experimentado, todo ese mundo del sonido..., de la música (Díaz, 2021).

Las interrogantes sobre la naturaleza de *la música* o, sencillamente, develar el entorno sensible de relaciones conceptuales y hasta místico que asedia *lo musical*, ha sido una de las búsquedas e intencionalidades de las obras musicales en el contexto contemporáneo. Estas proyecciones estéticas, además de ser una de las posibles distinciones de las creaciones actuales, constituye una apertura analítica para manifestaciones que hoy convocan la música desde el enfoque transdisciplinar. Es por eso que, aun cuando la *noción de la música* o *lo musical* no se declara como perspectiva en

²⁷² *Ibid.*, pp. 238–255.

²⁷³ *Ibid.*, p. 240.

la configuración poética de *Body Symphony*, esta puede ser considerada un propósito implícito o valor significativo para su comprensión.

Uno de los criterios de partida que ofrece *Body Symphony* se encuentra vinculado a su propuesta como partituras–dibujos y las manifestaciones que encarna como *obra* en las presentaciones públicas, lo que de alguna manera se aproxima hacia una posible definición de *lo musical*:

La historia de la obra comenzó en 2013 como instalación y, aunque no fue público, también sucedieron los primeros encuentros con Sunlay, donde se interpretó la obra musicalmente..., al piano. A partir de ese momento ha tenido diferentes manifestaciones, ha sido presentada al público como hecho sonoro, interpretada al piano por Sunlay, y como performance donde intervenimos Sunlay y yo. Esto no constituye una fragmentación sino más bien facetas y evoluciones de las piezas que parten de su concepción en proceso (Díaz, 2021).

De la presentación pública como *instalación*²⁷⁴, Díaz especifica: «coliqué las partituras–dibujos en atriles, como si fueran a ser interpretadas por un ensamble [...] Pero las referencias a la música eran desde el silencio..., se sugería el sonido de los cuerpos» (Díaz, 2021). En el quehacer contemporáneo –y en cierto modo a partir de John Cage²⁷⁵– el uso del silencio constituye una de las miradas novedosas sobre el mundo de los sonidos, ya fuese como aparente provocación, elemento expresivo o componente total de la obra musical. No obstante, en el caso particular de *Body Symphony*, el silencio resulta una suerte de «espacio propicio» para la percepción, la cual, despojada de la intermediación del intérprete, brinda la posibilidad al espectador de transitar por experiencias sonoras, íntimas e imaginativas, propias de su arsenal de entonaciones y referencias musicales. Este enfoque sobre el silencio, como *espacio propicio para la percepción de experiencias sonoras*, agrega a la instalación *lo sonoro introspectivo* como componente inédito para este tipo de manifestación entre lo visual y musical (la instalación sonora), al mismo tiempo que actualiza sus más recientes definiciones.

²⁷⁴ Se refiere a las cinco partituras–dibujos: *Preludio - Petite Suite (á quatre maine) - Molto tranquilo e sempre ben sostenuto - Tres expressif et tres soutenu - Double Courante*.

²⁷⁵ En este caso, cabe distinguir que la definición del silencio a través de los siglos había estado estrechamente emparentada con el mundo de los sonidos, los ambientes acústicos. De esa manera, cuando se hacía referencia al silencio se pensaba en esa ausencia de sonidos acústicos. Fue a partir de John Cage y su experiencia en la cámara o *acústica anecoica* de la Universidad de Harvard (1952), donde descubre que el silencio absoluto no existe y comenzó a pensarse, entonces, como una perspectiva que se adjudica a determinados ambientes, un efecto construido dentro del mundo acústico.

En relación con la *interpretación al piano*²⁷⁶, se hace necesario destacar su novedad como versión y, al mismo tiempo, como exploración desde *lo musical*. Fue a partir de esta manifestación que las partituras–dibujos se transformaron en realidad acústica, lo que hoy posibilita su emplazamiento desde las concepciones contemporáneas de lo sonoro y musical. Por consiguiente, *Body Symphony* se construye partiendo de las gráficas y codificaciones que ofrecen las partituras–dibujos y las lecturas, decodificaciones e interpretaciones que realiza Sunlay Almeida de estas: «en las piezas cada cuerpo tiene su propia codificación visual, elementos gráficos en función del dibujo..., y que a la vez pueden funcionar como notación, es por eso que Sunlay puede crear su leyenda [...] fue ella quien lo percibió como música» (Díaz, 2021).

Los eventos acústicos transcurren, entonces, desde una perspectiva experimental que posibilita la participación creativa de la intérprete, agregando a los componentes gráficos significaciones musicales como, por ejemplo: *clusters*, armónicos, notas continuas, golpes en la madera y barras de metal del piano, por solo citar algunas. Además, se añaden identidades resonantes a las figuras de los cuerpos y una singular relación acústica entre la dramaturgia del dibujo y las anotaciones que se conservan en la partitura. De esa manera, la concepción de *lo musical* transita desde la exploración sonora del piano:

El piano no es solo un instrumento... cada piano tiene su color, su presencia, su sonido. Cada piano es un cuerpo sonoro, lo que constituye un punto de partida para abordar experiencias de este tipo... y en este caso (para *Body Symphony*) no solo se requiere de la formación del pianista de concierto sino también de la intuición sonora del artista (Almeida, 2021)²⁷⁷.

La interpretación al piano transforma las *sugerencias al sonido de los cuerpos* en todo un proceso que explora, de manera aleatoria, las sensibilidades acústicas del instrumento a través de una peculiar combinación de los sonidos. Esto último resulta el soporte esencial para su configuración poética, donde se reafirma una proyección sonora despojada de cualquier notación o determinación preestablecida, y articula las mezclas de tensiones–reposos como coherencia expresiva. Ahora bien, relacionado con

²⁷⁶ En este caso se refiere a las piezas: *Petite Suite (á quatre maine) - Molto tranquilo e sempre ben sostenuto - Tres expressif et tres soutenu*.

²⁷⁷ La cita se refiere a las entrevistas realizadas a la pianista y compositora Sunlay Almeida, con motivo del presente artículo (febrero, 2021).

la presentación de *Body Symphony* como performance²⁷⁸, cabe distinguir que derivó de ese principio de continuidad que define a la obra.

En los comienzos..., los primeros resultados acústicos parecían muy de *chronos*, de esa personificación de la temporalidad..., y a la misma vez muy pianísticos. [...] *Body Symphony* es una obra en proceso y, partiendo de esa idea en desarrollo, pues me percaté que le faltaba «cuerpo». Precisamente, Humberto trabaja increíblemente con el cuerpo en sus obras..., y se necesitaba la presencia de él. De ahí surge la idea de la performance que trata, simplemente, de unir esos dos mundos..., el cuerpo que es el gran medio de Humberto y mi manera de pensar desde la partitura, desde el sonido, desde las duraciones..., y también el tiempo que se mezcla en la performance, la intuición... (Almeida, 2017).

En esta versión, *lo sonoro* se ve representado por los efectos acústicos del piano, las exploraciones resonantes de los cuerpos y, también, la intervención de la electrónica como procesamiento y naturaleza del sonido, todo lo cual deviene en su concepción expandida de los medios y fronteras de *lo musical*.

En la performance se articula varios elementos, uno de ellos fue la grabación de la interpretación al piano que hizo Sunlay y también los sonidos de nuestros cuerpos, esos sonidos sutiles, que se generaban durante el roce..., según lo que sugería el dibujo... La intención era registrar todas esas fuentes sonoras que luego Sunlay re-compuso desde la electrónica, creando lo que sería la base acústica principal (Díaz, 2021).

A esta *base acústica* se superpone la intervención medial, que proyecta en el cuerpo de los *performers* la partitura, y en el suelo el dibujo. Transitando entonces por la temporalidad que les ofrece la *base acústica*, los *performers* realizan la lectura de la partitura–dibujo en el espacio, a través del soporte virtual. En tal sentido, la propuesta de *Body Symphony* como performance imbrica las dimensiones morfológicas y poéticas de la pieza, pero esta vez con un grado de complejidad visual y sonora derivado de la intervención de las nuevas tecnologías.

De este modo, *Body Symphony* se define como una obra que compendia diversas experiencias y manifestaciones artísticas, lo que constituye una de sus peculiaridades y novedades creativas. Aquella proyección inicial como partituras–dibujos, desde una perspectiva conceptual, de cruces y apropiaciones de lenguajes o relaciones de significados, le ha permitido transitar por las más recientes estructuras interactivas de interpretación. Desde su concepción como proceso perpetuo ha logrado extender las

²⁷⁸ Se refiere a la pieza: *Preludio*. De las cinco partituras–dibujos, la pieza *Double Courante* aún no ha sido presentada en versión visual–musical.

dimensiones de su naturaleza estética, adentrándose en la experimentación de *lo sonoro*. Y, con una singular aproximación hacia los universos o extremos de lo resonante, redefine el silencio, lo acústico y el sonido.

...cual si fuese la tarde y la mañana del día en que surgió la música.

BIBLIOGRAFIA

- ARROYAVE, Myriam «¡Silencio!... Se escucha el silencio». Bogotá: *Revista Calle 14*. Volumen 8, Número 11, julio–diciembre. ISSN 2011-3757. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013
- CAGE, John. *Escritos al oído*. España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999.
- DAHLHAUS, Carl y EGGBRECHT, Hans Heinrich. *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado, 2012.
- DUARTE LOZA, Daniel. «Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura». Bogotá: *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Volumen 7, Número 2, julio–diciembre, 2012.
- FUBINI, Enrico. *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- _____ *Estética de la música*. España: La Balsa de Medusa, Léxico de estética, 2012.
- _____ *El siglo XX: entre música y filosofía*. España: Universidad de Valencia, 2014.
- MARCO, Tomás. *Historia general de la música. El Siglo XX*, Tomo IV. Madrid: Istmo, 1993.
- MOLINA ALARCÓN, Miguel. «El arte sonoro». Valencia: *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 1, I.S.S.N: 2386-8260. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València, 2008.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, S.A., 1999.
- RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Milán: Futuriste di Poesia, 1916.
- SALVETTI, Guido. *Historia de la Música*. Madrid: TURNER S.A., 1997.
- SMITH BRINDLE, Reginald. *La nueva música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1996.

VINSEIRO GUTIÉRREZ, Laura. *Adorno, introducción a la Filosofía de la Música*. España: Universidad de las Islas Baleares. Tomado de Internet, 2014.

WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortedur Musikeon, 2009.

ENTREVISTAS

DÍAZ PÉREZ, Humberto (20 de enero y 12 de febrero de 2021) Graduado de Cerámica en la Academia de Artes Plásticas *Oscar Fernández Morera* (1995). Lic. en Pintura en la Universidad de las Artes, ISA (2005). Cuenta con más de veinte exposiciones personales. Ha sido invitado a diferentes becas y residencias artísticas en Cuba, Turquía, Inglaterra, México, Austria, Suiza, Polonia y Estados Unidos. Ha ganado reconocimientos como el Gran Premio de la VI Bienal de Cerámica *Amelia Peláez* (2001), Premio Nacional de Curaduría del Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba (2005) y la Beca de Creación *Estudio 21* del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana (2010).

ALMEIDA RODRÍGUEZ, Sunlay (17 de febrero de 2021) Pianista, compositora, artista transdisciplinar entre las artes. Máster en Pedagogía Musical; Máster en Transdisciplinariedad entre las Artes (2013), ambos estudios realizados en Zúrich, Suiza. En 2012 recibió el Premio de la Academia de las Artes de Berlín. Como intérprete se ha presentado en importantes teatros de La Habana, Viena, Berlín, Zúrich. Participa en los Festivales de Música Contemporánea de La Habana, Encuentro de compositores latinoamericanos, Festival de Música Antigua *Esteban Salas* y otros festivales de cámara. Sus obras han sido estrenadas en Bienales de Arte en La Habana y Berlín.

SITIOS WEB

TransArtistas www.transartists.org

Laboratorio Nacional de Música Electroacústica de Cuba. Studio für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste (2018) *Body Symphony*. Goethe Instituts – Internationaler Koproduktionsfonds.

<https://www.youtube.com/watch?e=HLtfj6tsQQ>