

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA



Facultad de Artes

Departamento de Música

Interpretación - Guitarra Clásica

De la literatura a la música:

**La Influencia de *El Decamerón Negro* de Leo Frobenius en la composición e
interpretación de *El Decamerón Negro* de Leo Brouwer.**

Por

Álvaro David Díaz Cadena

Noviembre 20 de 2009

Dentro del contexto de la música contemporánea latinoamericana se destaca la preocupación de los compositores por unificar las raíces musicales propias de cada nación con los medios actuales de creación compositiva. Uno de los mayores exponentes de ello es el compositor, director de orquesta y guitarrista cubano Juan Leovigildo Brouwer Mesquida (La Habana, 1939), conocido como Leo Brouwer. En su trayectoria musical se reconocen tres etapas: la primera etapa es considerada nacionalista porque incorpora la música tradicional cubana con la música clásica; en la segunda etapa hace una exploración de la vanguardia musical donde abandona las formas musicales tradicionales y se aleja de la tonalidad dándole paso a las formas aleatorias y al dodecafonismo; y en la tercera hace convivir simultáneamente los elementos folklóricos con las prácticas vanguardistas. Es en esta tercera etapa en la que el compositor finalmente encuentra el estilo de expresión musical con el que se siente más a gusto y que consolida su lenguaje compositivo. A este nuevo enfoque en la visión estética del compositor se le denomina “nueva simplicidad”. Brouwer dice al respecto:

“Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mi es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavicé un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad [...]. Mi nueva manera es parte de un movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.”¹

Es característico en esta etapa el retorno a la tonalidad y a la modalidad, a las formas tradicionales y a los temas melódicos más líricos; también recurre a expresiones de vanguardia, especialmente al minimalismo. A esta renovación estilística en la manera de componer el propio compositor la denomina “hiperromantisismo”.

Una de las obras representativas de este período es *El Decamerón Negro*. Esta obra fue compuesta en el año de 1981 para guitarra, y fue dedicada a la guitarrista estadounidense Sharon Isbin. La obra la conforman tres movimientos, cada uno corresponde a una balada: *El Arpa del Guerrero*, *Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos*, *Balada de la Doncella Enamorada*.

¹ Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004. p.86

“Es obvio que hay un basamento programático en *El Decamerón negro*, e incluso la idea inicial de llamar a sus partes baladas confirma sus relaciones con el Romanticismo. Tanto la música de programa como el género balada son representantes por excelencia de dicho estilo”²

El carácter descriptivo de la obra se hace evidente por las diversas indicaciones y subtítulos que se encuentran a lo largo de ésta a manera de narración³, además de los títulos de cada pieza, lo que hace que la obra sea capaz de representar conceptos extra-musicales sin necesidad de recurrir a la palabra cantada. Pero además esta característica no está dada únicamente por las indicaciones implícitas en la partitura sino por la asociación externa que podemos encontrar literariamente en su homónimo “El Decamerón Negro” de Leo Frobenius. ¿Qué relación podemos encontrar entre ambas obras? ¿Cómo puede afectar a la interpretación de *El Decamerón Negro* de Brouwer el conocimiento de su homónima obra literaria?

Leo Frobenius (1873-1938) fue un reconocido etnólogo, antropólogo y sociólogo alemán que basó su trabajo en las culturas africanas. A comienzos del siglo XX recorrió el continente africano recopilando leyendas y relatos mitológicos e hizo un estudio cultural de estos pueblos. La importancia de su trabajo radica en dar a conocer al mundo las tradiciones orales de los pueblos africanos a través de su transcripción literaria. Los relatos fueron recopilados en doce volúmenes que conforman la “Sammlung Atlantis” (Recopilación Atlántida). Dentro de ella se encuentra una selección de historias heroicas y eróticas que en una primera publicación se denominó “Der Schwarze Dekameron – Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika” (El Decamerón negro – Documentos y actas sobre amor, ingenio y heroísmo del África Central). El término “Decamerón” está relacionado con Boccaccio ya que Frobenius lo asoció con temas recurrentes presentes en el libro del renacentista italiano por su parentesco con “el sentimiento de lo caballeresco, la riqueza en la fantasía, la astucia y la galantería de los africanos”.⁴

² Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. p. 219.

³ En *Huida de los amantes por el valle de los ecos* es más evidente esta característica al aparecer indicaciones como “Presagio”, “Primer galope de los amantes”, “Recuerdo”, entre otros.

⁴ Anfora, Gladys. Prólogo en: Frobenius, Leo. *Decamerón Negro*. Buenos Aires: Editorial Losada. 1979. p.10

Brouwer afirma haberse basado en “El Decamerón Negro” de Frobenius para realizar la composición de su propio *Decamerón*:

“Tomé una historia del libro *El decamerón negro* de León Frobenius [...] que dividí en tres partes. La primera es de un guerrero que quería ser músico y tocar el arpa. La situación de castas era muy estricta, en primer término estaban precisamente los guerreros, luego los sacerdotes, los cultivadores, y en el fondo de esa escalera están los músicos. ¿Cómo fue posible entonces que un grandioso guerrero del clan quisiera ser un músico? Este guerrero al dejar de serlo fue desechado por el clan y expulsado de la tribu. Entonces se fue a las montañas pero sucedió que la tribu comenzó a perder todas sus batallas y es cuando lo van a buscar, le piden, casi de rodillas, que los ayude, a ese que ya no era guerrero, sino músico. Baja de las montañas, gana todas las guerras y regresa a las montañas para convertirse en músico una vez más. Aquí también hay una historia de amor. Después de ser expulsado, ya no podía ver a su mujer, luego de vencer las batallas se la llevó con él. Esa es, simplificada, la historia de [mi] *Decamerón negro*. ”⁵

Sin embargo, al leer dos de las ediciones del libro de Frobenius⁶ no encontré el relato al que hace referencia Brouwer, pero guarda una gran similitud con *El laúd de Gassire*, historia perteneciente al libro de caballería y de amor⁷ de la edición de 1950 de “El Decamerón Negro”:

El guerrero Gassire anhela ser rey, título que sólo podrá tener cuando su padre muriese. Gassire se hacía viejo y su padre aún no fallecía. Ansioso, Gassire decide hablar con un viejo sabio el cual le presagia que no heredará el trono, sino que tendrá un laúd en vez del escudo y espada de su padre, y que además escuchará el canto de las perdices. Luego de una gran batalla en la que Gassire vence a sus enemigos, se aleja al campo y escucha el canto de la perdiz: “Todas las criaturas tienen que morir, serán enterradas y comidas de gusanos. Reyes y héroes mueren, se los entierra y son comidos de los gusanos. Yo moriré también, me enterraré y seré comida de los gusanos. Pero el dausi, el canto de mis luchas, no morirá, será cantado siempre y vivirá más tiempo que todos

⁵ Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Habana: Editora Musical de Cuba. 1999. p.216

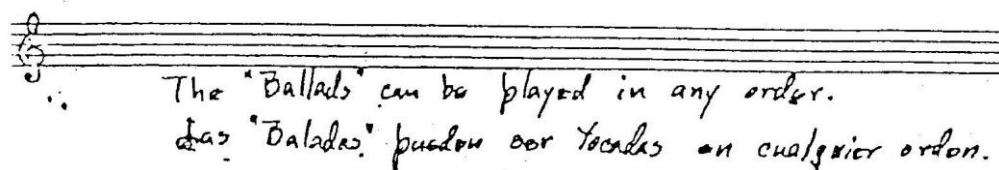
⁶ Las ediciones del Decamerón Negro de Frobenius a las que se hace referencia son: 1. Madrid: Revista de Occidente S.A. 1950, traducido por J. R. Pérez Bances. 2. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. 1979, traducido por Gladys Anfora.

⁷ Esta edición está dividida en dos partes: *Libro de caballería y amor* y *Cuentos y fábulas populares*.

los reyes y héroes.”⁸ Gassire vuelve a donde el viejo sabio y cuenta que escuchó el dausi de la perdiz. El viejo le indica que el dausi sólo lo cantan los diare⁹ y le manifiesta que como no puede ser rey será diare. Entonces Gassire le pide a un carpintero que le haga un laúd, pero el laúd no canta. El carpintero le explica que la madera del laúd no canta porque no tiene corazón, y le encomienda llevar el laúd a la guerra para que beba gotas de sangre y de esa manera cantará. Gassire lleva a sus 8 hijos a la guerra con la finalidad de que sus hazañas sean cantadas en el dausi y perduren para siempre. Sin embargo, sus hijos mueren uno a uno en la guerra derramando su sangre sobre el laúd, y este nunca canta. Al séptimo día, Gassire es desterrado junto con su último hijo por causar tanto derramamiento de sangre sin sentido. Finalmente en el exilio, mientras Gassire descansaba el laúd canta por primera vez el dausi, coincidiendo con la muerte de su padre y la pérdida de su tierra.

Al no haber encontrado una asociación literal con un relato del Decamerón de Frobenius que pueda relacionarse en su totalidad con la obra de Brouwer, se puede ver que esa correspondencia viene dada es a partir de la reunión de fragmentos de varias historias de Frobenius, y aunque Brouwer parezca afirmar que todos los movimientos se basan en una sola, considero que cada movimiento se conforma de ideas de no solamente una sino de varias historias de la obra de Frobenius. Además la posibilidad que da el compositor al intérprete de tocar las baladas en cualquier orden evidencia la no linealidad de una historia, a menos que el intérprete le dé un sentido concreto en su propio ordenamiento. Esto puede hacerse notorio al final de la edición manuscrita de la partitura de *Hansen Publications* (ejemplo I). Asimismo se puede comparar con la forma narrativa en la que se encuentra conformado el libro de Frobenius, donde igualmente el orden de aparición de las historias no sigue ninguna continuidad entre ellas.

Ejemplo I:



⁸ Frobenius, Leo. *El Decamerón Negro*. Madrid: Revista de Occidente S.A. 1950. p.92

⁹ El término *diare* se refiere a una casta de músicos encargados de cantar las hazañas y sucesos más importantes de los pueblos de Sahel.

Por lo tanto, *El arpa del guerrero* se correspondería con *El laúd de Gassire*. Y Aunque no se refiere al mismo instrumento, después de una lectura detallada del libro de Frobenius se puede notar el poco cuidado que se tiene al denominar los instrumentos, pues se evidencia la utilización indiferente del rabel, el laúd, la vihuela, la guitarra o el arpa. Se entiende que uno puede reemplazar al otro, ya que todos comparten bastantes características organológicas. Sin embargo, es posible que el kora sea el instrumento realmente utilizado por dichos músicos africanos. El kora es un instrumento que reúne las características del arpa y el laúd; posee 21 cuerdas tensadas, que recuerdan al arpa, sobre una caja de resonancia aovada y un puente con muescas, que recuerdan al cuerpo del laúd. Es muy común encontrar este instrumento en las poblaciones de África Occidental. El músico que toca el kora suele hacer ostinatos (“Kumbeng”) y sobre estos improvisaciones (“Biriminting”), y esta es una característica que podemos encontrar en *Balada de la doncella enamorada*, como veremos más adelante. El arpegiado que suelen utilizar los instrumentos de cuerda pulsada, como los mencionados anteriormente, es característico en *El arpa del guerrero*.

Huida de los amantes por el valle de los ecos y *Balada de la doncella enamorada*, como se mencionó anteriormente, pueden estar asociados a fragmentos de otras historias del libro.

Huida de los amantes por el valle de los ecos contiene elementos de la narración *La venganza de Mamadi*, contenida en la edición de 1979 de *El Decamerón Negro*:

En esta historia, Sira Jatta Bari, la muchacha más hermosa del país, es condenada a ser entregada en forma de sacrificio a Bida, la serpiente. Mamadi Sefe Dekote, el novio de Sira, está dispuesto a impedir el sacrificio y en el ritual corta la cabeza de la serpiente condenando a su pueblo a no tener oro durante siete años, siete meses y siete días, según la maldición impuesta por la cabeza de Bida antes de morir. La gente del pueblo grita furiosa contra Mamadi y reclaman su muerte, pero este levanta a Sira junto a él en su caballo y huyen galopando rápidamente. A su sobrino Wagana Sako se le encomienda la misión de perseguir a su tío Mamadi y asesinarlo, pues posee el único caballo capaz de alcanzarlo, pero Wagana al alcanzarlos, clava su lanza a la tierra permitiéndoles huir.

Dentro de esta historia toma relevancia el número tres: Bida acostumbraba a sacar la cabeza tres veces cuando recibía a sus víctimas; así mismo en la huida, son tres las

veces que la lanza de Wagana es clavada en la tierra para permitirles huir. Este uso del número tres también lo encontramos con frecuencia en la balada mencionada, así como en algunos pasajes de *El arpa del guerrero*, pues los elementos motivicos se repiten tres veces, variando la longitud de estos en cada presentación:

Ejemplo II a. *Huida de los amantes por el valle de los ecos*: cc.1-3



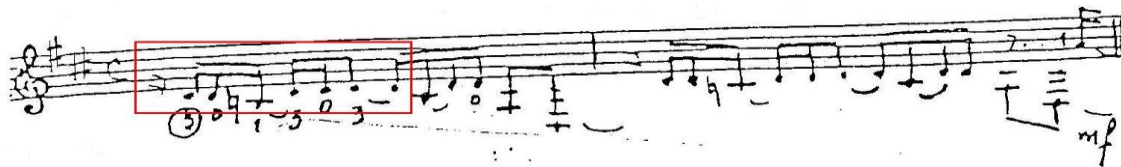
Ejemplo II b. *Huida de los amantes por el valle de los ecos*. cc.4-9



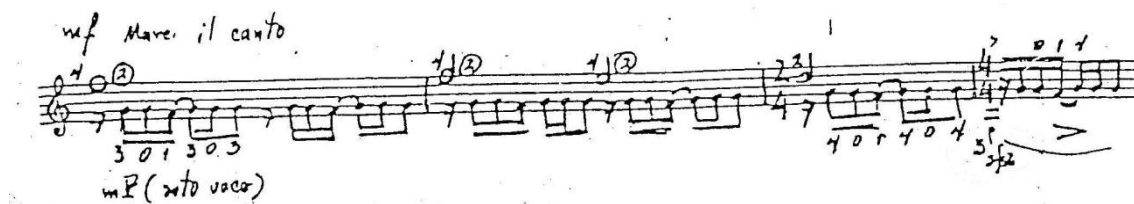
En *Balada de la Doncella Enamorada* se sugiere a una mujer danzando. En la narración *Buge Korroba*, que se encuentra en la edición de 1979, las mujeres deben efectuar la danza del sexo por haber violentado a la mujer preferida de Buge Korroba, a quien amaba sobre todas las cosas. En la negativa de las mujeres por efectuar la danza, levantan su mano derecha con la palma hacia el frente y su mano izquierda sobre sus cinturas en forma de jarro. Esta es precisamente la primera posición que se adopta para dar comienzo a la danza. Aunque el relato no se refiere específicamente a la balada de una doncella, puede acercarse a la imagen de una danza ritual femenina. Este carácter ritual puede asociarse al motivo ostinato utilizado por el compositor en el *Piu Mosso* de dicha balada, que está basado en un pequeño motivo que se encuentra en los primeros dos compases. La reiteración de motivos rítmicos sincopados es propia de la música ritual africana. Pero además, como vimos anteriormente, el uso del ostinato es habitual

en la manera de tocar el kora y es una característica aprovechada por el compositor en esta balada:

Ejemplo III a. *Balada de la doncella enamorada*: cc.1-2



Ejemplo III b. *Balada de la doncella enamorada*: cc.25-28



Una característica que hay que resaltar es la importancia que tienen los músicos y juglares africanos para transmitir las historias épicas tradicionales como un legado cultural de sus antepasados, pues en general las fuentes históricas en el continente africano no son escritas sino orales. No debemos olvidar que los relatos que contiene el libro de Frobenius son una transcripción de lo que cuentan y cantan los llamados *diali*:

“Leo Frobenius [...] recibió el material de la tradición oral contado por los diali, los sucesores de aquellos antiguos juglares. Él enfatizó que lo que hace al buen narrador africano es la palabra oral, unida a los gestos, y a una interpretación a menudo directamente escénica.”¹⁰

Es importante aclarar que no cualquier personaje de la tribu o sociedad está capacitado para hacer la transmisión oral de este tipo de historias. El diali, griot, bardo, diare o mabo¹¹, siendo todos estos sinónimos para denominar a aquel juglar, es quien se encarga de cumplir esta especial labor.

¹⁰ Anfora, Gladys. Prólogo en: Frobenius, Leo. *Decamerón Negro*. Buenos Aires: Editorial Losada. 1979. p.9

¹¹ El apelativo *diali* es el más utilizado en el libro de Frobenius. Los demás aparecen esporádicamente. La designación *griot* no se encuentra consignada en el libro, pero es la designación francesa utilizada para

Teniendo en cuenta que los relatos trataban acerca de las proezas de los guerreros, siempre estos eran acompañados por un diali que se encargaba de registrar y cantar las hazañas del héroe para que sean conocidas y prevalezcan en el tiempo:

“El caballero andante sale al campo. Va armado con todas sus armas. Le sigue su diali, bardo o cantor que conoce a fondo el Pui, la epopeya de las grandes hazañas realizadas por los antepasados. El diali lleva colgado del hombro su rabel, con el que acompaña la recitación épica. El diali ambiciona presenciar los hechos heroicos de su joven señor y añadir un cantar nuevo a los famosos cantares del Pui”.¹²

Luego de leer las dos mencionadas ediciones de “El Decamerón Negro” el lector encuentra que las historias épicas son registradas por los diali en un libro¹³ llamado el Pui, y estas son cantadas por los diali en las reuniones sociales. A este canto se le llama más a menudo el *baudi* y en otras ocasiones el *dausi*. Los guerreros luchan para que sus hazañas sean registradas en el Pui, inmortalizando su nombre y sus actos, y consiguiendo el amor de las doncellas.

La elección de la guitarra para la composición del Decamerón por Brouwer es ideal y se justifica ampliamente, pues es el instrumento que reúne las características de los utilizados por los diali para acompañar su canto.

Considero que *El Decamerón Negro* de Brouwer puede asumirse por el interprete como un canto más que el compositor incluyó en el Pui, y por lo tanto, el interprete toma el papel del diali, pero en vez de servirse de la palabra hablada para transmitir la historia, se vale de la capacidad que posee la música para describir acontecimientos y sugerir paisajes extra-musicales.

En el caso en que el intérprete no conozca los relatos registrados en “El Decamerón Negro” de Frobenius, puede tender a crear una imagen errada del contexto tanto histórico como cultural al que originalmente se refieren, y sustituirla por la imagen del caballero, con su armadura de metal, y la doncella de vestidos de seda, en castillos medievales típicamente europeos; esto se debe a lo sugerente de los títulos y subtítulos

referirse al músico profesional de África occidental, según la definición del diccionario: The New Grove dictionary of music and musicians.

¹² Frobenius, Leo. *El Decamerón Negro*. Madrid: Revista de occidente S.A. 1950. p.2

¹³ Se desconoce la existencia de un texto que registre las historias mencionadas, por lo que es posible que se trate de una recopilación mental para lograr la transmisión oral.

que contiene la partitura. Por esta razón, se produce un cambio de percepción al conocer el contexto cultural al que realmente se hace alusión, lo que se convierte en una ventaja para el guitarrista tanto en la comprensión como en la interpretación de la obra.

Por todo lo anterior, se puede afirmar que el elemento programático que relaciona al Decamerón de Brouwer con el de Frobenius si existe, es decir, que el compositor si basa su obra en la del alemán. Sin embargo, no se encuentra plasmada literalmente una u otra narración del libro de Frobenius, sino que permite al intérprete encontrar ideas o pasajes del libro en las que puede basar su propia interpretación.

Es necesario aclarar que la asociación de historias a las que me referí comparándolas con cada balada, no debe ser una única manera de relacionar el texto a la música, sino que el acercamiento al libro brinda diversas posibilidades que cada guitarrista se encargará de reunir de acuerdo a su determinación: *no todos los diali cuentan las historias de la misma manera.*

Bibliografía

Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

Century, Paul. *Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer*. Santa Bárbara: University of California. 1985.

Frobenius, Leo. *El Decamerón Negro*. Madrid: Revista de Occidente S.A. 1950.

Frobenius, Leo. *Decamerón negro*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. 1979.

Hernández, Isabelle. *Leo Brouwer*. Habana: Editora Musical de Cuba. 1999.

Nguyen Tran, Kim. *The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*. Senior Honors Thesis, Dartmouth College Music Department, 2007.

World Wide Web de Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Kora_\(instrumento\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Kora_(instrumento))