

Miguel Rojas
Gómez
Sonia Díaz
Salas

*Valor y valoración
estético-artístico-
musical de «Balada de
la doncella enamorada»,
III parte de El
Decamerón Negro de
Leo Brouwer*

El hecho artístico en sus múltiples dimensiones posee una dimensión axiológica, sustentándose el criterio de que es imprescindible tal fundamentación para la más completa concepción sobre el arte.¹ Sin embargo, no abunda la investigación sobre el hecho artístico de la axiología estética, y menos en la estética de la música. Mas, es insoslayable tal abordaje para determinar las particularidades de las categorías axiológicas en lo estético-artístico, tales como el valor, los valores positivos o negativos –también llamados estos últimos antivalores–, la valoración, el conocimiento de los mismos, la jerarquía y los criterios de veracidad axiológicos, entre los principales.

Los valores estéticos, tanto positivos como negativos (antivalores), solo son comprensibles en una relación estético-cultural, concreta e histórica. No hay valores estéticos *per se*, ontológicamente, como antes planteó equivocadamente la tendencia objetivista representada por Max Scheler, Nicolai Hartmann, José Ortega Gasset, Manuel García Morente o Igor Stravinsky

¹ Cfr. Stefan Morawski: «Qué es una obra de arte», en *Textos escogidos de estética*, t. I (prólogo de Orlando Suárez Tajonera), Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1991, p. 25.

en su *Poética musical*. Igualmente resultó unilateral el criterio subjetivista que ubicó los valores en la subjetividad humana, y más que subjetividad, subjetivismo, tal como aparece en Alexius Meinog, Bertrand Russell o Ludwig Wittgenstein; tendencia que redujo el valor al acto de la valoración. Un aporte significativo en el intento de la superación de tales hiperbolizaciones fue la introducción del enfoque historicista sociológico de Emil Durkheim y Ferdinand Bouglé, de repercusión en América Latina.

Y precisamente, desde América Latina el argentino Risieri Frondizi hizo una aportación insoslayable que cubre, en lo principal, la segunda mitad del siglo xx con tesis teóricas válidas también para el arte y la música, entre cuyas categorías está la de situación axiológica.² Y en el campo específico de la axiología estética y del arte hay que considerar a Stefan Morawski, Moisei Kagan, Jean-Marie Schaeffer³ y José Ramón Fabelo,⁴ entre los principales.

Cabe definir, axiológicamente, el valor estético y artístico como la relación interactiva entre el objeto estético y el sujeto de igual índole cultural, el cual es portador de una signicidad de significaciones múltiples dado el carácter abierto del mismo y su respectiva ambigüedad semiótica, cuya relación implica también las poesis y catarsis placenteras, la dialéctica del texto y el contexto situacional, y la actividad de valoración del receptor-participante. Por consiguiente, no hay valores *per se*, ni se puede hablar de ellos sin el acto valorativo de estimación e inter-

² «Si se denomina 'situación' al complejo de elementos y circunstancias individuales, sociales, culturales e históricas, sostenemos que los valores tienen existencia y sentido sólo dentro de una situación concreta y determinada». Y agregó: «nuestra interpretación del valor es situacional e igual carácter tiene su altura. En otras palabras, no hay valores inferiores o superiores en sí, sino que su importancia depende de la situación». Risieri Frondizi: *Pensamiento axiológico* (selección, prólogo y epílogo de José Ramón Fabelo), Instituto Cubano del Libro/Universidad del Valle, La Habana/Cali, 1993, pp. 45 y 148.

³ «Los predicados estéticos no son predicados de objeto sino predicados relacionales que vinculan el objeto a un estado mental específico del sujeto». Jean-Marie Shaeffer: *El arte de la Edad Moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo xviii hasta nuestros días*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, p. 10.

⁴ José Ramón Fabelo: «Apuntes para una interpretación axiológica del arte», en AA.VV. *Estética: enfoques actuales* (coordinadora Mayra Sánchez), Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.

pretación, tal como ocurre en las distintas artes, y en particular en la música.

En cuanto a la valoración estética se puede conceptualizar la misma como la relación del sujeto para con el valor estético, caracterizada por la subjetividad poiética del receptor-participante mediante la cual este desobjetiva la información, los significados estéticos del objeto a través de la interpretación, la apreciación y la estimación intelectual-emocional, produciendo una expresividad que va desde los diferentes tipos de placeres catárticos, el desagrado, hasta la crítica, la confirmación o el rechazo. Por tanto, el gusto estético también forma parte de la valoración, así como la distancia crítico reflexiva ya enunciada por Baudelaire y fundamentada por Bertolt Brecht. El proceso de valoración en las artes del teatro y la música se hace más complejo por una valoración de «primer» y «segundo» «grados» dado que hay una doble valoración, es decir, la del actor e intérprete y la del público receptor-participante, respectivamente.

Tiene razón Moisei Kagan cuando plantea que «toda valoración estética es una manifestación más o menos consciente y más o menos formulada de la vivencia —alegría, admiración, respeto, compasión, etcétera— experimentada por el hombre al percibir el objeto dado».⁵ Sin negar la existencia de intuiciones en dicho proceso, y sin usar el concepto de ambigüedad semiótica, enunciado por Roman Jakobson y desarrollado por Umberto Eco, Kagan argumentó: «¿Quién y de qué modo puede mostrar la incorrección de mi propia percepción emocional directa? Puede no aceptarse, pero no es posible rebatirla».⁶ A esto agrega que dicha valoración en su libre interpretación —incluso violando la regla del estilo artístico de una corriente determinada—, no será subjetivismo arbitrario, sino subjetividad electiva, pues en la valoración discrepante pueden producirse nuevos significados no contemplados por el autor de la obra.

La valoración no es la simple y exclusivamente captación del valor, sino una comprobación de la autenticidad de este último, porque constituye un sistema autorregulador de relación directa e inversa, gracias a lo cual en la historia de la cultura se produce un continuo proceso de revalorización de los valores, y también

⁵ Moisei S. Kagan: *Lecciones de estética marxista leninista*, trad. del ruso por Natalia Labzóvskaya, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

de las valoraciones. Lo que vendría a ser el proceso de relación valoración-valor-valoración *ad infinitum*. Esto quiere decir que las miradas, las percepciones, sobre una obra plástica —de las que hablaron Walter Benjamín,⁷ y Robert Frances⁸ en la música — que en principio son valoraciones, se convierten en objetividades que forman parte del valor histórico-cultural de esa obra, como son las miradas múltiples perceptuales sobre obras de Leonardo da Vinci como *La Gioconda* o el *San Juan Bautista*, o como las percepciones auditivas en la música sobre el niño-Dios,⁹ que llevaron a Oliver Messiaen a componer *Veinte miradas sobre el niño Jesús*,¹⁰ proceso que conduce axiológicamente a la valoración-valor-valoración como confirmación del carácter abierto de la obra de arte en su dimensión axiológica, incluidas las obras llamadas «cerradas». Lo mismo se comprueba en la tradición literaria y musical sobre *Fausto*, tanto por las interacciones entre las lecturas-perceptivas de los escritores como por las percepciones-lecturas-auditivas de los compositores de música, así como por las percepciones de los sujetos receptores que «consumen» dichos productos artísticos.

Una importante concreción del valor estético tiene lugar en la composición musical, en el hecho de la partitura. En tanto valor estético-artístico, la partitura es la subjetividad objetivada del compositor como creador, quien plasma en ella sus vivencias, experiencias, sentimientos, ideas, y hasta conceptos y concepciones en una forma gráfica y lenguaje *sui generis*. Teodoro Adorno, quien analizó detenidamente esta, señaló: «La música es tanto para sí misma — creadores, intérpretes y especialistas — como para sus conocedores una *forma velada de conocimiento*. Pero en cualquier caso, tiene tanto en común con la forma discursiva que, *no se deja disolver ni según el sujeto ni según el objeto, sino que ambos se encuentran mediados en ella*»¹¹, [la cursiva

⁷ Walter Benjamín: «Historia y coleccionismo» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en Walter Benjamín. *Discursos interrumpidos*, Ira. ed., Editorial Taurus, Madrid, 1973.

⁸ Robert Frances: *La perception de la musique* [tercera edición], Vrin, París, 2002.

⁹ Olivier Messiaen: *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, Éditions Durand, París, 1947.

¹⁰ Francisco Javier Costa Ciscar: «Aproximación al lenguaje de Oliver Messiaen: Análisis de la obra para piano *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*» (tesis de doctorado), Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, España, 2004.

¹¹ Teodoro W. Adorno: *Sobre la música*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2000, p. 30.

es nuestra]. De este modo, sin utilizar la nomenclatura teórica de la axiología está caracterizando el valor estético-musical. Y esa mediación que es relacional, en la axiología se traduce en la relación entre el valor y la valoración estético-musicales.

Aquí el valor es un sistema de signos, convenciones en torno a la estructura y organización del sonido, el silencio, el tiempo, e inclusive el ruido. En este sentido Pierre Boulez subrayó que «todo lo que es valor – es decir, sonido – se convierte en silencio, todo lo que es silencio se transforma en valor, en sonido»,¹² concepción que, obviamente, comprende el espacio musical y su distribución, así como todos los elementos simbólicos contenidos en las notaciones y las figuraciones rítmicas. «La notación en el arte de la música es esencial, no accidental. Sin escritura no habría ninguna música altamente organizada».¹³ Aquí se contienen las secuencias temporales, las duraciones, las armonías e inarmonías, las consonancias y disonancias, las alturas, el fraseo, el color.

Por otra parte, el hecho musical en su dimensión axiológica de concreción no solo presupone la objetivación de la subjetividad del compositor o creador, sino también de modo imprescindible la del sujeto que la interpreta como ejecutante y la del sujeto receptor-participante, que igualmente reflexiona de modo múltiple y se deleita al escuchar música, desencadenando horizontes de sentidos y funcionalidades. Este proceso «final» no es otro que la valoración subjetiva que es creadora, altamente expresiva en su decir y comunicar. «Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla».¹⁴ Por consiguiente, es equívoca aquella tesis de Stravinsky y otros representantes de la tendencia objetivista como Héctor Berlioz, que plantea: «lo que cuenta en la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente

¹² Pierre Boulez: *Hacia una estética musical* (compilación y presentación de Pauline Thévenin y traducción al español de Jorge Musto y Hugo García Robles), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1990, p. 158.

¹³ Teodoro W. Adorno: Ob. cit., p. 45.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

sometidos a la ley. Es Apolo quien ordena»,¹⁵ negando lo dionisiaco en el intérprete. Concepción normativista-objetivista que niega la interpretación creativa, es la negación de la libertad de valoración, que de manera igualmente equívoca es asumida por algunos intérpretes actuales, y que más que intérpretes son meros ejecutantes u operarios de la música.

Una muestra de la relación axiológica entre compositor-obra-intérprete, valor y valoración, se concreta en la interpretación que hizo la concertista Elena Papandreou¹⁶ de la tercera parte de la partitura *El Decamerón Negro*, 1981, de Leo Brouwer, composición para guitarra. *El Decamerón Negro*¹⁷ – obra inspirada en la colección de cuentos africanos recopilados por el antropólogo cultural alemán Leo Frobenius –,¹⁸ consta de tres partes: «El arpa del guerrero», «Huida de los amantes por el valle de los ecos», y «Balada de la doncella enamorada». Es un texto neorromántico que conjuga creadoramente el serialismo integral, el minimalismo y la tradición cubana con la inclusión de un esquema rítmico del son, así como de sonoridades afrocubanas.

En valoración sobre esta obra John Bryan Houston acotó: «La maestría compositiva de Brouwer se puede ver en su capacidad de utilizar una variedad de instrumentos musicales, conceptos y referentes remodelados, la evolución de nuevos gestos y armonías. Todo el tercer movimiento de *El Decamerón Negro* puede ser entendido como una traslación y recomposición de los motivos fundacionales del primer movimiento. Mientras que el enfoque está estrechamente asociado con los métodos del modernismo y vanguardistas, conjugándose con el uso de figuras musicales afrocubanas y sus ritmos, al tiempo que utilizó los cuentos populares africanos como una referencia programática, estableciéndose claramente un trabajo superador del movimiento modernista. Veinticinco años más tarde, *El Decamerón Negro* se puede entender como una narración otra

¹⁵ Igor Stravinsky: *Poética musical*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1946, p. 103.

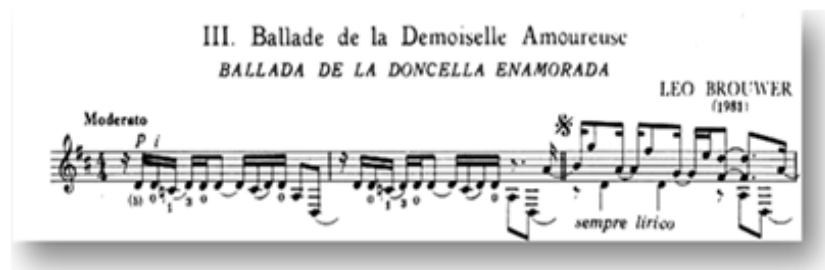
¹⁶ Elena Papandreou: *Brouwer, Guitar Music*, vol. 2, Compact Disc 8.554553, Naxos, 1997.

¹⁷ Leo Brouwer: *El Decamerón Negro*, Ediciones Espiral Eterna, La Habana, 2008, pp. 1-16.

¹⁸ Leo Frobenius: *El Decamerón Negro*, trad. al español de Gladys Ánfora, Editorial Losada, Buenos Aires, 1971.

en la historia guitarrística: el estilo compositivo de Brouwer ha ido más allá del modernismo,¹⁹ y habría que decir también más allá de las vanguardias, hacia una nueva simplicidad creadora.

En *El Decamerón Negro* están presentes el obstinado en forma de arpeggio, alternancia de un solo tono, diferentes tipos de obstinado, lo lúdico, medidas, lenguaje armónico postonal, ritmo aditivo expresivo con medios de expansión, disonancia, entorno no-métrico con acelerando gradual, variedad tímbrica, armonía expansiva, acentuaciones fuertes y marcado lirismo como en la «Balada de la doncella enamorada». Se puede apreciar la conjunción obstinado/percusión en el siguiente fragmento:



La composición es la expresión de lo universal y lo particular cubano, es decir, de la universalidad concreto-situado, y una reafirmación del idiolecto de corpus Brouwer en el mundo de los idiolectos de corrientes, donde sobresale por su imaginación intelectual-creadora, así como de un idiolecto de obra. Es, a su vez, una concepción fecunda de la transculturación, y rompimiento de las barreras entre lo popular y lo culto, pues aquí lo popular se transformó en lo culto y lo culto se popularizó.

«El arpa del guerrero», al nivel de significados musicales, describe la huida de un príncipe que por su condición de casta, destinado a ser guerrero, rompe con ese imperativo, y se marcha

¹⁹ John Bryan Huston: *The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer*, Georgia, University of Georgia, 2006. Disponible en https://getd.libs.uga.edu/pdfs/huston_john_b_200605_dma.pdf, p. 77 (Consultado el 14 de marzo de 2014).

con una doncella que ama. Mientras en «Huida de los amantes por el Valle de los Ecos», se recrea expresivamente el galope de los caballos y el eco que producen en la noche. Y finalmente, la «Balada de la doncella enamorada» es la consumación del amor entre el príncipe y la doncella, que recuerda el dramatismo de la decisión intempestiva, el miedo de la fuga por los riesgos corridos y finalmente la fusión del amor realizado.

Entre las varias interpretaciones de la obra se destacan la de John Williams²⁰ y la de Elena Papandreou.²¹ Al utilizar el método comparativo para revelar una y otra valoración interpretativa, la del primero es más «armónica», de una gran limpieza sonora, pero si pudiera hablar de una «escala de expresividad», el primero transmite una expresividad más atenuada. En cambio la expresividad comunicada por la concertista griega es más dinámica sin ser agresiva. Esto demuestra las diferencias de las valoraciones, es decir, de las interpretaciones de esta composición, siendo ambas lecturas y ejecuciones creativamente diferentes.

Centrando el análisis en la «Balada de la doncella enamorada» como texto, es decir, valor estético-musical, en el orden de los significados comienza con un motivo o idea minimalista que da pie a una exposición de gran lirismo, donde está insertado un esquema rítmico de son con un desarrollo melódico de tipo romántico, con una suave alteración de la tonalidad. Seguidamente en el desarrollo hay una ruptura tonal melódica, rítmica, de carácter incisivo y obstinado, por tanto, hay un contraste expresivo en relación con la parte inicial, que recuerda el dramatismo de la huida del príncipe y la doncella, concretándose aquí la técnica del serialismo integral brouweriano, y al final hay un regreso a una *aisthesis* de sensibilidad intimista.

En su interpretación de *El Decamerón Negro*, Elena Papan-dreou demuestra mayor libertad respecto a la partitura (norma) que John Williams. El sonido es más expresivo, produce una imagen más dinámica. Introduce más cambios de carácter dentro de la

²⁰ John Williams: «Interpretación completa de *El Decamerón Negro* de Leo Brouwer». Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=Decamer%-C3%B3n+negro, (escuchada el 9 de diciembre de 2014).

²¹ Elena Papandreou: «Interpretación de la 'Balada de la doncella enamorada', parte III de *El decamerón negro* de Leo Brouwer». Disponible en https://www.youtube.com/results?search_query=Decamer%C3%B3n+negro, (Escuchada el 9 de diciembre de 2014).

lírca, mayor poesía, más poética de significaciones variadas. Se produce una desviación interpretativa con acentuaciones de un lenguaje expresivo que no está contenido sígnicamente en el texto, es una producción de nuevos significados que enriquecen la obra y, sin embargo, no hay distorsión ni «traición» a la composición de Brouwer. Es una conjunción del idiolecto de corpus Brouwer y el idiolecto de corpus Papandreou.

En cuanto al dramatismo, hay mayor conmoción y contraposición de las partes. Y mediante el color, el tempo y el fraseo hay una notable conexión entre los temas expuestos, con exaltaciones de gran expresividad; suavizándose gradualmente hasta lograr una atmósfera de equilibrio emocional libre de sobresaltos que hace presente la belleza, lográndose una empatía de intimidad amorosa, una catarsis placentera, reveladora de una felicidad plena. Sin duda, la interpretación de Elena Papandreou es una clara muestra de la valoración estética, de gran expresividad, reveladora de la función estética del arte musical, donde el *consensum omnium* valorativo no se cumple.