

## FANTASÍA SOBRE CARMEN PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA (1991) FRANK PROTO (1941-)

Seica máis famosa que a mestiza Cecilia Valdés é a súa irmá en amoríos desgrazados, Carmen, a xitana cigarreira de Sevilla. Atraído por este personaxe tumultuoso, de voz grave, o compositor e contrabaixista neoiorquino Frank Proto rendeu-lle a súa particular homenaxe abrazándoa ao rei dos abismos orquestrais: o contrabaixo.

En cinco movementos (*Prelude, Aragonaise, Nocturne-Micaela's Aria, Toreador Song* e *Bohemian Dance*), Proto desprega o abano tonal do crime lírico, a paixón crúa, alegre e ciumenta de todo.

Por entre o suspense inicial creado polas frautas ábrese paso o contrabaixo feito un rodopío e taconéanos un solo que xa nos deixa perplexos. Lonxe do brioso *Preludio* de Bizet. Dende o principio, Proto decide agarrar o drama polo pescozo, cos seus amores non correspondidos, as súas obsesións, a súa animalidade e os seus crimes. O contrabaixo parece ideal para enfrontarse a tanta víscera ardente, co seu timbre de rachón. Dos instrumentos de corda, é o que parece ter máis presente que procede dunha árbore abatida.

Tras o grollo de viño de barrica que supón o solo, entra a orquestra de novo con aire de *tablaó* español mesturado con cine negro para expor o tema da *Aragonesa*. Na súa parte central escoitarán a cargo do solista unha improvisación moi jazz, en ocasións próxima ao rasgueo da guitarra flamenca.

O *Nocturno* é un delicado *andante* que se detén, recamiña, titubea, ruboriza, languidece en arpexios de arpa e pasiños de glockenspiel, como quizais a propia Micaela inventada polos libretistas de Bizet. Este movemento, case estilo Broadway, demostra que calquera sobrancellado contrabaixo pode poñerse moi violín se así o quixer.

A *Toreador Song* escorrega cara a nós cun glissando de arpa, sutileza que contrasta coas navalladas do instrumento solista unha vez se pón a falar. Por detrás, arpexios de piano e arpa case peliculeiros sosteñen esa especie de monólogo do contrabaixo, a orquestra entra en certas contradicións [disonancias] entre o maxestuoso e o compasivo e, cunha dozura impropia dun matador, chega a sorpresa: os acordes da célebre *aria de Escamillo*, sen triunfalismo ningún, case con retranca. Coma se Escamillo contase agora con 80 anos e nolo narrase todo na taberna de Lillas Pastia, tan alcoholizado como melancólico.

Pero Escamillo escapa no bico dos pés e a *Bohemian Dance* mergúllanos noutro tempo, misterioso de novo, agora con axouxeres de brazos e nocellos insinuantes. Será o contrabaixo, lixeiro outra vez, quen se atreva cunha danza vertixinosa que tanto pode recordar a Bártok como á banda sonora dunha película de Hitchcock. Atentos ao chillido final.

Proto homenaxeou con esta fantasía non só a Carmen, tamén a Rabbath, un virtuoso do contrabaixo. E ao contrabaixo en si, co seu timbre grave que a tradición asociou ao terrible, o sombrío e o masculino, pero que tamén recorda a unha muller fatal de curvas sinuosas. E soa especialmente crible cando nos parola sobre paixón e instinto.

#### 4 CHANTS D'AUVERGNE MARIE-JOSEPH CANTELOUBE (1879-1957)

*Para Canteloube unha canción tradicional transcrita é coma unha flor seca. Os seus arranxos e orquestacións trataron de se converter no alento que as devolve á vida.*

##### 1.- BAÏLÈRO

##### BAÏLÈRO

*Pastrè dè délaï l'aïo,  
As gairé dè buon tèms?  
Dio lou baïlèro lèrô,  
Lèrô lèrô lèrô lèrô  
baïlèro lô.*

*E n'aï pa gairè, è dio, tu  
baïlèro lèrô...*

*Pastré lou prat faï flour,  
Li cal gorda toun  
troupeï.  
Dio lou baïlèro lèrô...*

*L'erb es pu fin ol prat  
d'oici,*

*Dio lou baïlèro lèrô...*

*Pastré couci forai,  
En obal io lou bel riou!  
Dio lou baïlèro lèrô..*

*Esperome, te, bao circa,  
bailero lero...  
Dio lou baïlèro lèrô..*

##### AÏLALELO

*Pastor do outro lado,  
¿pásalo ben?  
Canta ailalelo  
ailelo lelo lelo  
ailalelo lá.*

*Eu non, e ti tampouco  
canta ailalelo...*

*Pastor, os prados nos  
que pasta o teu rebaño  
agroman.  
Canta ailalelo...*

*A herba é máis donda  
neste prado de aquí  
Canta ailalelo...*

*Pastor, ¿como vou  
atravesar  
o fermoso río?  
Canta ailalelo...*

*Agarda, irei por ti  
Canta ailalelo...*

Na súa biografía sobre Canteloube, J.B. Cahours d'Aspry cóntanos que esta canción foille revelada ao propio compositor unha noite en Auvernia, no Cantal, mentres sentía a unha pastora que parecía comunicarse a través das montañas con outro pastor, separado dela uns cantos quilómetros. ¡Que momento para un compositor, figúrense! Canteloube rexistraría rapidamente as notas da melodía, sen revelar a súa presenza. Imaxinámonolo como un oculto *voyeur*- neste caso un *auditeur*- dun xeito de relacionarse entre pastores talvez arcaico, previo á escritura.

*Comme portée par a brise qui se lève lle soir sur a montagne*, explica: *Como levado pola brisa que se levanta cara á tardiña nas montañas*. Así se supón que chegou *Baïlèro*. Marketing ou non, Canteloube -e o seu biógrafo- sabían crear maxia.

Auvernia é unha bisbarra montañosa, a rexión do Vercinxtórix que coñecemos en *Astérix e o escudo Arverno* e onde ten lugar a derrota gala ante as tropas de César. Pero nada diso hai aquí. Esquézanse da épica. Osixénense de bucolismo. Aquí non hai armas, só diálogos amorosos presenciados por ovellas e xenzás marelas. Canteloube rescata en *Baïlèro* o *bouquet* local dos cantos asociados ao pastoreo: os *chants de berger*. A literatura occitana coñecerá dúcias de poemas así na baixa Idade Media de man dos *trobadors*: poemas irmáns das nosas cantigas de amigo galego-portuguesas, as *pastourelles* ou as églogas renacentistas.

Será a partir deses diálogos eróticos que cristalice a nosa forma moderna de entender o amor. Así que lean a letra con atención: no seu aparente sinsentido, non é senón a bisavoa dunha balada actual.

Melódicamente, *Bailèro* é unha peza de *delicatessen*, onírica, destinada a atravesar un val nocturno como un queixume animal. Chega a nós con tanta fondura que esquecemos que *bailero* se traduce por un simple *ailalelo*: un sonsonete sen importancia. É no seu contexto -montañas habitadas por pastores- que devén crucial para non sentirse só. A atmosfera orquestrada polo compositor retivo esa soidade cun canto de Arcadia perdida, unha tramontana comunicativa na era pre-móviles. E fíxoo para nos estremecer. E logrouno. Rendemos.

O oboe fai levitar unha melodía que enlea ao noso pescozo como unha folla levada pola brisa, mergúllanos na herba ata a cintura. Toda a peza está señoreada polos ventos (fautas, oboes, trompas), do mesmo xeito que o cume dun monte. O piano óese lonxe, case harpa.

Sendo de creación popular, a letra non se preocupa polo sentido lóxico a cambio dun fortísimo sentido hipnótico: o *bailèro lero lero lero lero* funciona a modo de salmodia e evoca unha antiga pegada de baile ou cantarelo, agora bordada de nostalxia. De morriña. De amor.

Dos 4 *Chants* que escoitarán esta noite, o *Bailèro* é sen dúbida o máis sentimental, o neno mequeiro do repertorio folclórico do compositor. E, curiosamente, unha das cadenzas melancólicas preferidas polos británicos: na enquisa 2003 de *Your Hundred Best Tunes* (As túas Cen Melloras Melodías) da Radio BBC, figurou no posto 32.

## 2.- LO FIOLAIRE

En 1868 Millet pinta a unha moza fiandeira, cabreira de Auvernia. Talvez unha casualidade é a similitude notable entre a letra deste *Chant* e a imaxe desa rapariga cun grande fuso recuberto de vélaro branco.

As mulleres fiando tecen un motivo recorrente no folklore europeo: desde a **mitoloxía** -o desafío de Aracné ou as tres famosas Parcas latinas que xestionan diligentemente e diligentemente cárganse o fío da vida de calquera mortal, vostede e eu incluídos- á **pintura renacentista** -As *Fiandeiras* de Velázquez- ou os **contos populares** -a Bela Adormecida pícase cun fuso-, o tema serviu para ilustrar non só un traballo habitual das mulleres, senón tamén os seus anhelos e emocións dálle que dálle ao pé.

No plano musical, o *leitmotiv* é rescatado por, entre outros, Franz Schubert para a súa *Margarita na roca* [*Gretchen am Spinnrade*]. Malia as obvias diferenzas formais e culturais entre os *lieder* e os cantos folclóricos, tanto nun como noutro a instrumentación trata de imitar o vertixinoso movemento do mecanismo para fiar. No *lied* de Schubert a roca evoca pensamentos desacougantes, revirados, e é imitada polo piano. No *Chant* que van escoitar, de tema máis lixeiro, ese movemento emúlanos os *cellos* do principio, que parecen rodar para tomar impulso, e renóvanos ao longo da peza un piano case *de coloratura*, así como as intervencións en vaivén da corda.

O dispositivo imparabile encárnase tamén na garganta da soprano: ese retrouso onomatopeico *Ti liro liro a a diri o teu a lará!* En si non significa nada, máis que unha tradución a dialecto humano dos rápidos aleteos da roca e o pedal. A cousa ensarilla, desensarilla...en suma, vén distraernos mentres se nos devana o tema interesante, o que zumega morbo: que non son nin a roca nin os tiroliros, senón o flirteo da fiandeira co pastor.

E todo este nobelo para nos contar un bico roubado.

Unha diferenza entre a fiandeira do cadro de Millet e a *fiolaire* dos *Chants*: a picardía. Na primeira está ausente, o seu xesto é apoucadiño e algo torpe; a nosa si é unha moza renarte (non unha *fiandeiña namorada* como a de Novoneyra), que xoguetea co fraseo e as palabras do mesmo xeito que, probablemente, xoga co pastor.

### **LO FÏOLAIRE**

*Ton qu'èrè pitchounèlo,  
Gordavè loui moutous.  
Ti lirou lirou... la la diri  
tou tou la lara!*

*Obio 'no counouhètò  
è n'ai près u postrou.  
Ti lirou lirou...*

*Per fa l'obiroudètò  
Mè domound' un  
poutou.*

*Ti lirou lirou...*

*È ièu soui pas ingrato,  
Èn lièt d'un n'in fau  
dous!  
Ti lirou lirou...*

### **A FIANDEIRA**

*Cando era neniña  
gardaba as ovellas.  
Ti liro liro la la diri tu  
la lará!*

*Fíxenme cunha roca  
y chamei un pastor  
Ti liro liro...*

*para que gardase as  
miñas ovellas.  
El pediume un bico  
Ti liro liro...*

*Como non son ingrata  
deille dous.  
Ti liro liro...*

### **3.- LOU BOUSSU**

Ademais de para o amor e os traballos artesanís, nestas rimas non deixa de haber oco para o escarnio. *Lou Boussu* trata dun diálogo digamos que non idílico, senón de burla salpimentada con crueldade. No seu momento a letra debeu de ser a monda - o *Quasimodo* de Víctor Hugo non se fixera famoso aínda- pero hoxe relémola cun punto de compaixón. Ah, que cruel a tal Dzanètou (Jeanette). Claro que o tipo ese tamén... que se pensaba? Á marxe destes rexoubeos previsibles, se seguimos a ler vemos que o corcovado namorado (ou simplemente saído) non vai ficar sen dignidade, entre tanta cabaza.

### **LOU BOUSSU**

*Dzanètou tsou 'l  
poumiéirou  
Què sé souloumbravo,  
Què sé souloumbravo  
sí,  
Què sé souloumbravo  
la,  
Què sé souloumbravo.*

*Oqui possèt un boussu  
Què lo mirolhavo,  
Què lo mirolhavo sí,  
Què lo mirolhavo la,  
Què lo mirolhavo.*

*Ah! Poulido Dzanètou!  
Bous sèrès lo mèouno!*

*Bous sèrès lo mèouno  
sí,  
Bous sèrès lo mèouno  
la,  
Bous sèrès lo mèouno!*

*Per qué ieu lo bouostro  
sio  
Cal coupa lo bosso!  
Cal coupa lo bosso sí,*

<i>Cal coupa lo bosso la, Cal coupa lo bosso!</i>	<i>á sombra alá descansa á sombra.</i>	<i>primeiro corta a corcova corta a corcova por aquí</i>
<i>Oi! Pècaïré, Dzanètou! Gordorai mo bosso! Gordorai mo bosso si, Gordorai mo bosso la, Gordorai mo bosso!</i>	<i>Un corcovado pasa que moito olla para ela que olla por aquí que olla por alá que moito olla para ela.</i>	<i>corta a corcova por alá Corta a corcova.  Ah, vai pra o diaño, Jeanette! Fico coa miña corcova. coa miña corcova por aquí coa miña corcova por alá Fico coa miña corcova.</i>
<b>O CORCOVADO</b>	<i>Ai, belida Jeanette, serás miña, logo? Serás miña por aquí serás miña por alá serás miña, logo?</i>	
<i>Jeanette baixo unha maceira descansa á sombra á sombra aquí</i>	<i>Se queres que sexa túa</i>	

Acadouse un contraste notable entre o repetitivo da letra, que xoga co *aquí* e *alá* enredado na mesma palabra, e as turbulentas transformacións do clima orquestral que decide Canteloube. Con apenas 3 minutos, a atmosfera sonora está atravesada de tranquilidade campeira, deformidade que se achega, lirismo de *voyeur*, insinuacións subidas de ton, estridencias de metais, contra baixos ofendidos, címbalos que enfatizan a mofa... Un prodixio.

A peza comeza en tonalidade menor con reminiscencias medievais, algo *machaut*, e adopta un timbre xocoso, case delirante, a partir da segunda estrofa, seica insinuando o rocambolesco do encontro. Axilízase a orquestra, *pizzicatti* para a punzante condición da fermosa Jeanette -*pois corta a corcova*- e, tras moitos xogos co tempo, o final é triunfal, operístico, orgulloso: o chepudo queda coa cúa chepa e mais o seu despeito. Un detalle que, seguramente, faría tronchase á audiencia. E, poñéndonos viláns e feudais... a súa graza ten.

#### 4.- LOU COUCUT

Cantigas sobre cucos hailles centos, todas imitativas e, como esta, algo trabalinguas. O xogo fonético serve para lucimento da pericia e axilidade vocal da intérprete. A orquestración segue o ton brillante de divertimento, case próximo á fanfarria, con chirlos percutidos entre as madeiras e os metais, paradas súbitas, trompetas aviesas, *accelerandos* como patas de paxaro, pratos que espallan frouma e intervalos de chamadas de cuco (unha terceira menor) dende o principio ao fin da peza.

A letra pode ser inxenua ou, se vimos *malpensados* da casa, ir con segundas.

<b>LOU COUCUT</b>	<i>Que n'io pas capt plus de to bel</i>	<i>Lou mió coucut, lou tió coucut, bis.</i>
<i>Lou coucut oqu'os un auzel</i>	<i>Coumo lou coucut qué canto,</i>	<i>E lou coucut dès autrès! Dió. Obès pas èntendut canta lou coucut?</i>

*Per obal found del prat,  
Sé nioaute; un ´ubré  
flourit è gronat,  
Qué lou coucut l'i  
canto.  
Lou mió coucut, lou tió  
coucut, bis.  
E lou coucut dès autrès.  
Dió; Obès pas èntendut  
canta lou coucut?  
  
E se toutse les coucuts  
Boulioù pourta souneto.  
O! forióu çin cent  
troumpetoï!*

*Lou mió coucut, etc.*

### **O CUCO**

*O cuco é un fermoso  
paxaro  
non coñezo outro máis  
fermoso  
que o cuco cando canta  
que o meu cuco, que o  
teu cuco, que o teu cuco  
que o meu cuco, que o  
cuco de todos.  
Dime, sentiches o cuco  
cantar?*

*Aló no fondal do prado,  
por aló embaixo, hai  
unha árbore florida,  
toda vermella  
onde o cuco canta.  
É o meu cuco, o teu  
cuco, o meu cuco  
o cuco de todos.  
Dime, sentiches o cuco  
cantar?*

*E se todos os cucos  
levasen campaiñas...  
arrea, sonarían como  
cincocentas trompetas!  
É o meu cuco, etc.*

Canteloube pasou a súa nenez en Auvernia e logo regresou a ela. Amou e defendeu os seus cantos populares cunha paixón druídica. O ciclo completo dos *Chants d'Auvergne*, de máis de 30 cantigas, foi recompilado e arranxado na súa lingua orixinal, o auvernés, unha variante do occitano ou *langue d'Oc* -a lingua do Si - : o idioma romance que perviviu en boa parte do centro e sur de Francia, entre herbas provenzais e queixos azuis auverneses, e maniféstase non só na rica poesía occitana medieval, senón tamén en cantos coma estes.

Escoitalos é, como talvez queredría Canteloube, tombarse nun prado con flores que algunha vez estiveron secas e sentir o seu arrecendo fresco e vivo.

## **CECILIA VALDÉS- ZARZUELA CUBANA GONZALO ROIG (1890-1970)**

### **1.- Ritmos sobre o Atlántico**

Unha nena, filla dun rico facendeiro colombiano, encapricha dun piano. Un piano para tocar a Beethoven, naturalmente. Aló mandan a buscar o piano, a Viena, todo gasto é pouco por satisfacer á nena. Ao recén adquirido instrumento agárdalle unha longa viaxe ata alcanzar Bruxelas, porto de embarque cara a Colombia.

Non sabemos se foi certo. Trátase dun poema de Antón Avilés de Taramancos titulado *O piano*. Non ten nada que ver, en principio, coa nosa Cecilia. Sigamos coa historia.

Unha vez arribado aos dedíños ávidos de filla rica, resulta que esta xa *non toca Beethoven, non./ Toca baixo das estrelas/ un son quente de bambucos/ no seu piano de Viena*. Imaxino a faciana do papá da neniña: E... Beethoven? O piano non viaxou como un simple moble -arte que debemos aprender aínda moitos- senón que, en tanto culmina as fases do seu periplo, contáxiase dos ritmos de quen o traslada: desde os valeses parisinos aos currulaos, pasando por habaneras, xoropos ou danzas zíngaras. Revélasenos unha curiosa metamorfose rítmica: a dun instrumento concibido para tocar

un tipo de música pero prodixiosamente desenvolvido cando ha de tocar outro, noutro estilo, ao outro lado do mundo.

Recórdanos a versatilidade da música, o dúctil que resulta nas mans ou instrumentos acertados. Recórdanos que Latinoamérica metamorfoseou as partituras nadas do ventre de Europa. Percútenos e repercútenos.

Vivimos ás beiras dun océano que ao longo dos séculos viu pasar de todo pola súa superficie: finos habanos en vitolas douradas, escravos como sardiñas en lata -cando non lanzados pola borda para alixeirar as corvetas-, emigrantes sobre a súa maleta de madeira, papas devidas patacas, instrumentos sen empacar, partituras, vestidos, azucre, café, ron ou gramolas. Por descontado, os ritmos e estilos musicais viaxaban neses barcos, aínda que non se declarasen na alfándega nin quede rexistro de cando ou quén.

## **2.- Das zarzas ao azucre**

Nalgún momento a zarzuela española -esa filla das comedias que se xestou á calor e a xoldra das festas do XVII no madrileño palacio de caza coñecido polos seus *zarzales* ou silveiras- cruza tamén o Atlántico para probar sorte alén. E vaille ben. Moi ben, abofé. Como o piano do poema de Taramancos, absorbe sonoridades nativas no Novo Mundo.

En Cuba, ao longo do XIX, o gusto pola zarzuela toma asento nas butacas do Albu e El Alhambra e chega á súa madurez no s. XX cunha tríada de mestres: Lecuona, Prats e Roig. O teatro Martí será o que, en 1932, ilumine a escena para a estrea na Habana de *Cecilia Valdés*: en palabras do seu compositor Gonzalo Roig, non é propiamente unha zarzuela senón unha comedia lírica. Dez anos antes, en 1922, Roig fundara a Orquestra Sinfónica de Cuba. Todo encamiñábase cara a un sentir cubano e xa non importado do outro lado do océano.

## **3.- A novela antiescravista**

*Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (1882) é a novela de Cirilo Villaverde que inspira o libreto - asinado por Agustín Rodríguez e José Sánchez Arcilla-. Tanto Agustín Rodríguez como Gonzalo Roig expresan con *Cecilia Valdés* unha procura de identidade criolla emancipada do español, máis achegada ao mestizo. E ambos de ascendencia española, naturalmente.

Así como no orixinal de Villaverde, na súa adaptación para escena expúñase ás claras un dos problemas da Cuba colonial: a acción desenvolve –e envurulla- en **1830**, cando o estrito clasismo xustifícase con argumentos raciais. O estigma da mestizaxe abona un terreo ideal para os amores prohibidos, os bastardos e as voltas coa consanguinidade. Porque ao final, diso vai a cousa: de sangue. Sangue e identidade. Sangue e estirpe.

A trama enfócanos os amores ocultos entre dous personaxes de extractos sociais diferentes, pero ilumina tamén un exhaustivo fresco contra a trata negreira e unha reivindicación da medula mulata da sociedade cubana. Todo isto amaina na zarzuela que van escoitar, aínda que albiscamos os seus ecos libertarios: no *Coro dos Escravos* do enxeño azucreiro, coa súa percusión inicial que expresa o destino do escravo atado ao seu traballo e a súa miseria (*Ya los esclavos se van a su triste barracón*), e o lánguido

solo; con menor carga de protesta, resoa tamén nese *Po po po* (Tango-Congo de Dores Santa Cruz), a síncopa dun pranto negro.

#### 4.- A mestiza fatal

Lembren isto: van ver agromar a unha Cecilia Valdés exultante e autoafirmada no seu si natural –*Yo soy Cecilia, Cecilia Valdés*-, pero o personaxe foi xestado nun novelón de 600 páxinas marcado pola traxedia.

No entanto, para os aperitivos da súa comedia lírica Roig distráenos cun menú-degustación ben alegre: a Cecilia ferve o sangue nas veas a ritmo de habanera: *Yo no sé lo que es sufrir*, dínos a pobre; *é bailando la mejor* segundo as súas propias palabras a ritmo de guaracha antiga e de danza; o coro anímaa e secúndaa; e todo é bo humor nesta beleza mestiza, co seu punto inocente. Nada fai presaxiar o culebrón que reptará polo resto do argumento, en sinuosísimas curvas e contoneos. Entre tangos-congos e bongós.

**Cecilia** é a heroína clásica de orixe nobre e oculto, revelado ao final. Filla ilexítima de don Cándido de Gamboa cunha mulata -e educada sen sabelo-, o destino tece que se namore do fillo lexítimo da familia Gamboa, é dicir, do seu medio-irmán: **Leonardo**. Como non podía ser doutro xeito para que o fío da historia nos apertase ben a gorxa moral, Leonardo comprometeu cunha señorita de alto berce, **Isabel**. Cren que isto o disuade de caer rendido aos pés descalzos de Cecilia? Estamos nun melodrama. Aposten.

Ámanse e non pode ser, e de tanto non poder ser procrean unha filla.

*Dulce quimera*, co seu aire de sala de festas cubana dos anos 30, expresa o amor tamén imposible de José Dolores Pimienta. É no diálogo cantado do *Gran dúo* (*El corazón no sabe mentir*) de Cecilia e Leonardo no que toda a carne -e a súa glicosa- caen no asador desta relación malograda: *La rabia me mata porque soy mulata y me dejarás* (e os acordos do *Coro dos Escravos*, evocando o *fatum* terrible de ser negra).

Os culebróns son xa material coñecido para nós, estamos medio inmunizados contra eles e a súa proteína escandalosa talvez non nos indixeste hoxe en día, pero imaxinen hai 80 anos...: neste argumento non só se comete incesto (involuntario), tamén unha alteración da orde social branco-poderoso/negro-escravo. E aínda por riba o mozo protagonista, sinto revelalo, morre.

Hai dor, hai ciumes, hai incesto e hai crime nun cóctel de amores e segredos que pronto se converteu no preferido do repertorio cubano de mediados do s. XX, canda outras mulatas tráxicas como *María la O*, de Lecuona. Non falta neste *mojito* o antihéroe ou némesa do señorito branco, encarnado en **José Dolores Pimienta**: mulato músico tamén tolo por Cecilia e rexeitado por ela. De maneira que o mulato mata ao criollo Leonardo o mesmo día da súa voda coa moza rica branca, Isabel Ilincheta. Venga a súa traizón a Cecilia. Negro sobre branco.

O resultado de todo isto é **outra filla ilexítima**, froito do incesto: a *Berceuse* final é para ela, aínda que derive nun álbum de *leitmotifs* sonoros sobre esa vida apaixonada e



ingrata de Cecilia e nos encarreire á redención do *Sanctus*. Había que pedir perdón por tanta violación dos costumes.

Desa neniña xa non coñecemos a sorte, a menos que en anos futuros a alguén lle pique o alacrán das segundas partes.

## 5.- Orquestación híbrida, percusión negra

Coa fórmula da súa *Cecilia*, Roig achou a mestura sonora da Cuba do momento adaptada a un libreto folletinesco, con claves políticas en prol da liberdade dos escravos. O pobo cubano identificaráse cos mulatos, coa *cor cubana* da que falaba Nicolás Guillén, nin africana nin europea.

Esta mestura explosiva caracterízase polo crebo rítmico. Cando parece que nos acomodamos nun estilo, zas, sucédese outro. Varios *leitmotifs* (o amoroso, o de Cecilia, o dos escravos) intercalan con acerto, son aceites sonoros que nos engraxan mellor o xiro argumental. Isto confírelle un aire colorista e non fosilizado nunha soa tradición, senón adaptado aos bailes e sons da Habana, das súas rúas, cheiros e festas.

De xeito que se alternan o africano, o criollo e o español nun sandwich combinado de instrumentos, pero a súa riqueza maior radica nos números que compasan a Cuba negra: *Etanilá*, *Po po po* e sobre todo o *Coro dos escravos*, o tema con máis simbolismo e forza... Nas súas butacas percutirán **congas**, **maracas**, **güiros** e **cencerros**. A **campá** do *Coro de Escravos* sinala o fin do traballo e o seu intermedio remeda os ritmos de tambores procedentes das costas africanas: puro Caribe mestizo.

Son as pezas amorosas ou entoadas por criollos as que seguen o patrón harmónico da zarzuela máis convencional (*Gran dúo*, *Duettino* ou o *Coro de estudantes*). Só semella haber unha fusión cara ao final, na *Escena y Contradanza*.

O que escoitarán hoxe é unha das orquestacións cumio do proceso sonoro da antiga perla do Caribe, a illa que leva máis de cen anos empeñada en non perder a súa identidade.

Notas e tradución de cantigas de Estíbaliz Espinosa