

FANTASÍA SOBRE CARMEN PARA CONTRABAJO Y ORQUESTA (1991) FRANK PROTO (1941-)

Más célebre que la mestiza Cecilia Valdés es su hermana en amoríos desdichados, Carmen, la gitana cigarrera de Sevilla. Atraído por este personaje tumultuoso, de voz grave, el compositor y contrabajista neoyorkino Frank Proto le ha rendido su particular homenaje abrazándola al rey de los abismos orquestales: el contrabajo.

En cinco movimientos (*Prelude, Aragonaise, Nocturne-Micaela's Aria, Toreador Song y Bohemian Dance*), Proto despliega el abanico tonal del crimen lírico, la pasión cruda, alegre y celosa de todo.

Por entre el suspense inicial creado por las flautas se abre paso el contrabajo hecho un torbellino y nos taconeá un *solo* que nos deja perplejos. Lejos del brioso *Preludio* de Bizet. Desde el principio, Proto decide agarrar el drama por el cuello, con sus amores no correspondidos, sus obsesiones, su animalidad y sus crímenes. El contrabajo parece ideal para enfrentarse a tanta víscera ardiente, con su timbre de desgarro. De los instrumentos de cuerda, es el que parece tener más presente que procede de un árbol abatido.

Tras el trago de vino de barrica que supone ese *solo*, entra la orquesta de nuevo con aire de tablao español mezclado con cine negro para exponer el tema de la *Aragonesa*. En su parte central escucharán a cargo del solista una improvisación muy jazz, en ocasiones próxima al rasgueo de la guitarra flamenca.

El *Nocturno* es un delicado *andante* que se detiene, recamina, titubea, se ruboriza, languidece en arpegios de arpa y pasitos de *glockenspiel*, como quizás la propia Micaela inventada por los libretistas de Bizet. Este movimiento, casi estilo Broadway, demuestra que cualquier ceñudo contrabajo puede ponerse muy violín si así lo desea.

La *Toreador Song* resbala hacia nosotros con un *glissando* de arpa, sutileza que contrasta con los navajazos del instrumento solista una vez se pone a hablar. Por detrás, arpegios de piano y arpa casi películeros sostienen esa especie de monólogo del contrabajo, la orquesta entra en ciertas contradicciones [disonancias] entre lo majestuoso y lo compasivo y, con una dulzura impropia de un matador, llega la sorpresa: los acordes de la célebre *aria de Escamillo*, sin triunfalismo alguno, casi con ironía. Como si Escamillo contase ahora con 80 años y nos lo narrase todo en la taberna de Lillas Pastia, tan alcoholizado como melancólico.

Pero Escamillo se va de puntillas y la *Bohemian Dance* nos sumerge en otro tempo, misterioso de nuevo, ahora con sonajas de brazos y tobillos enjoyados e insinuantes. Será el contrabajo, ligero otra vez, quien se atreva con una danza vertiginosa que tanto puede recordar a Bárton como a la banda sonora de una película de Hitchcock. Atentos al chillido final.

Proto homenajeó con esta fantasía no solo a Carmen, también a Rabbath, un virtuoso del contrabajo. Y al contrabajo en sí, con su timbre grave que la tradición ha asociado a lo terrible, lo sombrío y lo masculino, pero que también recuerda a una mujer fatal de

curvas sinuosas. Y suena especialmente creíble cuando nos promete la pasión y el instinto.

4 CHANTS D'AUVERGNE

MARIE-JOSEPH CANTELOUBE (1879-1957)

Para Canteloube una canción tradicional transcrita es como una flor seca. Sus arreglos y orquestaciones trataron de convertirse en el aliento que las devolviese a la vida.

1.-BAÏLÈRO

BAÏLÈRO

*Pastrè dè délai l'aïo,
As gaïré dè buon tèms?
Dio lou bailèro lèrô,
Lèrô lèrô lèrô lèrô
baïlèro lô.*

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

*Pastré lou prat faï flour,
Li cal gorda toun
troupel.
Dio lou bailèro lèrô...*

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

Dio lou bailèro lèrô...

*Pastré couci foraï,
En obal io lou bel riou!
Dio lou bailèro lèrô..
Esperome, te, bao circa,
bailero lero...
Dio lou bailèro lèrô..*

TRALARÁ

*Pastor del otro lado,
¿te lo pasas bien?
Canta tralará,
lará lará lará lará
tralará lá.*

*Yo no, y tú tampoco
canta tralará...*

*Pastor, los prados en
donde pasta
tu rebaño están en flor.
Canta tralará...*

*La hierba es más suave
en este prado de aquí
Canta tralará...*

*Pastor, ¿cómo
atravesaré
el hermoso río?
Canta tralará...*

*Espérame, iré a por ti
Canta tralará...*

En su biografía sobre Canteloube, J.B. Cahours d'Aspry nos cuenta que esta canción le fue revelada al propio compositor un anochecer en Auvernia, en el Cantal, mientras escuchaba a una pastora que parecía comunicarse a través de las montañas con otro pastor, separado de ella unos cuantos kilómetros. ¡Qué momento para un compositor, figúrense! Canteloube habría registrado rápidamente las notas de la melodía, sin revelar su presencia. Nos lo imaginamos como un oculto *voyeur*- en este caso un *auditeur*- de un modo de relacionarse entre pastores tal vez arcaico, previo a la escritura.

Comme portée par la brise qui se lèvre le soir sur la montagne, explica: Como llevado por la brisa que se levanta hacia la tarde en las montañas. Así se supone que llegó Baïlèro. Marketing o no, Canteloube – y su biógrafo- sabían crear magia.

Auvernia es una comarca montañosa, la región del Vercingetórix que conocimos en *Astérix y el escudo Arverno* y donde tiene lugar la derrota gala ante las tropas de César. Pero nada de eso hay aquí. Olvidense de la épica. Oxigénense de bucolismo. Aquí no

hay armas, sólo diálogos amorosos presenciados por ovejas y gencianas amarillas. Canteloube rescata en *Bailèro* el *bouquet* local de los cantos asociados al pastoreo: los *chants de berger*. La literatura occitana conocerá docenas de poemas así en la baja Edad Media de mano de los *trobadours*: poemas hermanos de nuestras cantigas de amigo galego-portuguesas, las *pastourelles* o las églogas renacentistas.

Será a partir de esos diálogos eróticos que cristalice nuestra forma moderna de entender el amor. Así que lean la letra con atención: en su aparente sinsentido, no es sino la bisabuela de una balada actual.

Melódicamente, *Bailèro* es una pieza de *delicatessen*, onírica, destinada a atravesar un valle nocturno como un lamento animal. Llega a nosotros con tanta hondura que olvidamos que *bailero* se traduce por un simple *tralará*: un soniquete sin importancia. Es en su contexto –montañas habitadas por pastores- que deviene crucial para no sentirse solo. La atmósfera orquestada por el compositor ha retenido esa soledad con su canto de Arcadia perdida, una tramontana comunicativa de la era pre-móviles. Y lo ha hecho para estremecernos. Y lo ha logrado. Nos rendimos.

El oboe hace levitar una melodía flotante que se enrosca a nuestro cuello como una hoja llevada por la brisa, nos sumerge en la hierba hasta la cintura. Toda la pieza está señoreada por los vientos (flautas, oboes, trompas), al igual que la cumbre de un monte. El piano se oye lejos, casi arpa.

Siendo de creación popular, la letra no se preocupa por el sentido lógico a cambio de un fortísimo sentido hipnótico: el *baïlèro lero lero lero lero* funciona a modo de salmodia y evoca una antigua huella de baile o tarareo, ahora bordada de nostalgia. De morriña. De amor.

De los 4 *Chants* que escucharán esta noche, el *Bailèro* es sin duda el más sentimental, el niño mimado del repertorio folclórico del compositor. Y, curiosamente, una de las cadencias melancólicas preferidas por los británicos: en la encuesta 2003 de *Your Hundred Best Tunes* (Tus Cien Mejores Melodías) de la Radio BBC, figuró en el puesto 32.

2.- LO FÍOLAIRE

En 1868 Millet pinta a una joven hilandera, cabrera de Auvernia. Tal vez una casualidad es la similitud notable entre la letra de este *Chant* y la imagen de esa muchacha con un gran huso recubierto de vellón blanco.

Las mujeres hilando tejen un motivo recurrente en el folklore europeo: desde la **mitología** – el desafío de Aracné o las tres famosas Parcas latinas que gestionan diligentemente y diligentemente se cargan el hilo de la vida de cualquier mortal, usted y yo incluidos- a la **pintura renacentista** –*Las Hilanderas* de Velázquez- o los **cuentos populares** - la Bella Durmiente se pincha con un huso-, el tema ha servido para ilustrar no sólo un trabajo habitual de las mujeres, sino también sus anhelos y emociones dale que dale al pie.

En el plano musical, el *leitmotiv* es rescatado por, entre otros, Franz Schubert para su *Margarita en la rueca* [*Gretchen am Spinnrade*]. Pese a las obvias diferencias formales y culturales entre los *lieder* y los cantos folclóricos, tanto en uno como en otro la instrumentación trata de imitar el vertiginoso movimiento del mecanismo para hilar. En el *lied* de Schubert la rueca evoca pensamientos tortuosos, dramáticos, y es imitada por el piano. En el *Chant* que van a escuchar, de tema más ligero, ese movimiento lo emulan los *cellos* del principio, que parecen girar para tomar impulso, y lo reanuda a lo largo de la pieza un piano casi *de coloratura*, así como las intervenciones en vaivén de la cuerda.

El artilugio imparable se encarna también en la garganta de la soprano: ese estribillo onomatopéyico *Ti liro liro la la diri tu la lará!* En sí no significa nada, más que una traducción a dialecto humano de los rápidos aleteos de la rueca y el pedal. La cosa se madeja, se desenmadeja...en suma, viene a distraernos mientras se nos devana el tema interesante, el que rezuma morbo: que no son ni la rueca ni los *tiroliros*, sino el flirteo de la hilandera con el pastor.

Y todo este ovillo para contarnos un beso robado.

Una diferencia entre la hilandera del cuadro de Millet y la *fiolaire* de los *Chants*: la picardía. En la primera está ausente, su gesto es inocentón y algo torpe; la nuestra sí es una joven pícara que jueguita con el fraseo y las palabras al igual que, probablemente, juega con el pastor.

LO FIÖLAIRE

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

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

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

Ti lirou lirou...

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

LA HILANDERA

*Cuando era niña
guardaba las ovejas.
Ti liro liro la la diri tu
la lará!*

*Me hice con una rueca
y tomé un pastor*

Ti liro liro...

*para que guardase mis
ovejas.*

Él me pidió un beso

Ti liro liro...

*Como no soy ingrata
le he dado dos.*

Ti liro liro...

3.- LOU BOUSSU

Además de para el amor y los trabajos artesanos, en estas rimas también hay hueco para el escarnio. *Lou Boussu* trata de un diálogo más bien no idílico, sino de burla salpimentada con crueldad. En su momento la letra debió de ser la monda - el *Quasimodo* de Víctor Hugo no se había hecho famoso aún- pero hoy día la releemos con un punto de compasión. Ah, qué cruel la tal Dzanètou (Jeanette). Claro que el tipo ese también... ¿qué se creía? Al margen de estos cotilleos previsibles, si seguimos leyendo vemos que el jorobado enamorado (o simplemente salido) no va a quedarse sin dignidad, entre tanta calabaza.

LOU BOUSSU

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

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

*Ah! Poulido Dzanètou!
Bous sèrès lo mèouno!
Bous sèrès lo mèouno
si,
Bous sèrès lo mèouno
la,
Bous sèrès lo mèouno!*

*Per qué ieu lo bouostro
sio*

*Cal coupa lo bosso!
Cal coupa lo bosso si,
Cal coupa lo bosso la,
Cal coupa lo bosso!*

*Oï! Pècaïré, Dzanètou!
Gordorai mo bosso!
Gordorai mo bosso si,
Gordorai mo bosso la,
Gordorai mo bosso!*

EL JOROBADO

*Jeanette bajo un
manzano
descansa a la sombra
a la sombra aquí
a la sombra allá
descansa a la sombra.*

*Un jorobado pasa
que la mira y remira*

*que la mira por aquí
que la mira por allá
que la mira y remira.*

*Ay, hermosa Jeanette,
serás mía tú?
Serás mía por aquí
serás mía por allá
serás mía tú?*

*Si quieres que sea tuya
primero córtate la
joroba
corta la joroba por aquí
corta la joroba por allá
córtate la joroba.*

*Ah, vete al diablo,
Jeanette!
Me quedo con mi
joroba.
Con mi joroba por aquí
con mi joroba por allá
me quedo con mi
joroba.*

Se ha logrado un contraste notable entre lo repetitivo de la letra, que juega con el *aquí* y *allá* enredado en la misma palabra, y las turbulentas transformaciones del clima orquestal que decide Canteloube. Con apenas 3 minutos, la atmósfera sonora está atravesada de tranquilidad campestre, deformidad que se acerca, lirismo de *voyeur*, insinuaciones subidas de tono, estridencias de metales, contrabajos ofendidos, címbalos que enfatizan la mofa...Un prodigo.

La pieza comienza en tonalidad menor con reminiscencias medievales, algo *machaut*, y adopta un timbre jocoso, casi delirante, a partir de la segunda estrofa, acaso insinuando lo rocambolesco del encuentro. Se agiliza la orquesta, *pizzicatti* para la punzante condición de la hermosa Jeanette –*pues córtate la joroba*– y, tras muchos juegos con el *tempo*, el final es triunfal, operístico, orgulloso: el jorobado se queda con su joroba y su despecho. Un detalle que, seguramente, haría troncharse a la audiencia. Y, poniéndonos villanos y feudales... tiene su gracia.

4.- LOU COUCUT

Canciones sobre cucos hay cientos, todas imitativas y, como esta, algo trabajenguas. El juego fonético sirve para lucimiento de la pericia y agilidad vocal de la intérprete. La orquestación sigue el tono brillante de divertimento, casi próximo a la fanfarria, con gorjeos percutidos entre las maderas y los metales, paradas súbitas, trompetas aviesas, *accelerandos* como patas de pájaro, platillos que desparraman hojarasca e intervalos de llamadas de cuco (una tercera menor) desde el principio al fin de la pieza.

La letra puede ser ingenua o, si venimos *malpensados* de casa, ir con segundas.

LOU COUCUT

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

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! foriòu çin cent troumpetoï!
Lou mió coucut, etc.*

EL CUCO

*El cuco es un hermoso pájaro
no conozco a otro más hermoso
que el cuco cuando canta
que mi cuco, que tu cuco, que mi cuco*

*que tu cuco, que el cuco de todos.
Dime, has oído al cuco cantar?*

*Al fondo del prado, por allá abajo, hay un árbol florido, todo escarlata donde el cuco canta.
Es mi cuco, tu cuco, mi cuco
mi cuco, y el cuco de todos.
Dime, has oído al cuco cantar?*

*Y si todos los cucos llevasen campanillas...
uf, sonaría como quinientas trompetas!
Es mi cuco, etc.*

Canteloube pasó su infancia en Auvernia y luego regresó a ella. Amó y defendió sus cantos populares con una pasión druídica. El ciclo completo de los *Chants d'Auvergne*, de más de 30 canciones, fue recopilado y arreglado en su lengua original, el auvernés, una variante del **occitano** o *langue d'Oc* – la *lengua del Sí* – : el idioma romance que ha pervivido en buena parte del centro y sur de Francia, entre hierbas provenzales y quesos azules auverneses, y se manifiesta no sólo en la rica poesía occitana medieval, sino también en cantos como estos.

Escucharlos es, como tal vez habría querido Canteloube, tumbarse en un prado con flores que alguna vez estuvieron secas y sentir su aroma fresco y vivo.

CECILIA VALDÉS- ZARZUELA CUBANA

GONZALO ROIG (1890-1970)

1.- Ritmos sobre el Atlántico

Una niña, hija de un rico hacendado colombiano, se encapricha de un piano. Un piano para tocar a Beethoven, naturalmente. Allá mandan a buscar el piano, a Viena, todo gasto es poco por satisfacer a la niña. Al recién adquirido instrumento le espera un largo viaje hasta alcanzar Bruselas, puerto de embarque hacia Colombia.

No sabemos si fue cierto. Se trata de un poema de Antón Avilés de Taramancos titulado *El piano*. No tiene nada que ver con nuestra Cecilia. Sigamos con la historia.

Una vez arribado a los deditos ávidos de hija rica, resulta que esta ya *no toca Beethoven, no./ Toca bajo las estrellas/ un son caliente de bambucos/ en su piano de Viena*. Me imagino la cara del papá de la niñita: ¿Y... Beethoven? El piano no ha viajado como un simple mueble –arte que debemos aprender aún muchos- sino que, en tanto culmina las fases de su periplo, se contagia de los ritmos de quien lo traslada: desde los valses parisinos a los currulaos, pasando por habaneras, joropos o danzas zíngaras. Se nos revela una curiosa metamorfosis rítmica: la de un instrumento concebido para tocar un tipo de música pero prodigiosamente desenvuelto cuando ha de tocar otro, en otro estilo, al otro lado del mundo.

Nos recuerda la versatilidad de la música, lo dúctil que resulta en las manos o instrumentos acertados. Nos recuerda que Latinoamérica ha metamorfoseado las partituras nacidas del vientre de Europa. Nos percute y repercute.

Vivimos junto a un océano que a lo largo de los siglos ha visto pasar de todo por su superficie: finos habanos en vitolas doradas, esclavos como sardinas en lata -cuando no arrojados por la borda para aligerar las corbetas-, emigrantes sobre su maleta de madera, papas devenidas patatas, instrumentos sin empaquetar, partituras, vestidos, azúcar, café, ron o gramolas. Por descontado, los ritmos y estilos musicales viajaban en esos barcos, aunque no se declarasen en la aduana ni haya quedado registro de cuándo o quién.

2.- De las zarzas al azúcar

En algún momento la zarzuela española -esa hija de las comedias que se había gestado al calor y el jolgorio de las fiestas del XVII en el madrileño palacio de caza conocido por sus zarzales- cruza también el Atlántico para probar suerte al otro lado. Y le va bien. Muy bien, de hecho. Como el piano del poema de Taramancos, absorbe sonoridades nativas en el Nuevo Mundo.

En Cuba, a lo largo del XIX, el gusto por la zarzuela toma asiento en las butacas de El Albisu y El Alhambra y llega a su madurez en el s. XX con una tríada de maestros: Lecuona, Prats y Roig. El teatro Martí será el que, en 1932, ilumine la escena para el estreno en La Habana de *Cecilia Valdés*: en palabras de su compositor Gonzalo Roig, no es propiamente una zarzuela sino *una comedia lírica*. Diez años antes, en 1922, Roig había fundado la Orquesta Sinfónica de Cuba. Todo se encaminaba hacia un sentir cubano y ya no importado del otro lado del océano.

3.- La novela antiesclavista

Cecilia Valdés o la Loma del Ángel (1882) es la novela de Cirilo Villaverde que inspira el libreto – firmado por Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla-. Tanto Agustín Rodríguez como Gonzalo Roig expresan con *Cecilia Valdés* una búsqueda de identidad criolla emancipada de lo español, más cercana al mestizo. Y ambos de ascendencia española, naturalmente.

Así como en el original de Villaverde, en su adaptación para escena se exponía a las claras uno de los problemas de la Cuba colonial: la acción se desarrolla –y se enrolla- en **1830**, cuando el estricto clasismo se justifica con argumentos raciales. El estigma del mestizaje abona un terreno ideal para los amores prohibidos, los bastardos y las vueltas

con la consanguinidad. Porque al final, de eso va la cosa: de sangre. Sangre e identidad. Sangre y linaje.

La trama nos enfoca los amores ocultos entre dos personajes de extractos sociales diferentes, pero ilumina también un exhaustivo fresco contra la trata negrera y una reivindicación de la médula mulata de la sociedad cubana. Todo esto se atenúa en la zarzuela que van a escuchar, aunque atisbamos sus ecos libertarios: en el *Coro de los Esclavos* del ingenio azucarero, con su percusión inicial que expresa el destino del esclavo atado a su trabajo y su miseria (*Ya los esclavos se van a su triste barracón*), y el lúgido solo; con menor carga de protesta, resuena también en ese *Po po po* (Tango-Congo de Dolores Santa Cruz), la síncopa de un lamento negro.

4.- La mestiza fatal

Recuerden esto: van a ver brotar a una Cecilia Valdés exultante y autoafirmada en su *si natural* – *Yo soy Cecilia, Cecilia Valdés*-, pero el personaje ha sido engendrado en un novelón de 600 páginas marcado por la tragedia.

No obstante, para los aperitivos de su comedia lírica Roig nos distrae con un menú-degustación bien alegre: a Cecilia le hierve la sangre en las venas a ritmo de habanera: *Yo no sé lo que es sufrir*, nos dice la pobre; es *bailando la mejor* según sus propias palabras a ritmo de guaracha antigua y de danza; el coro la anima y secunda; y todo es buen humor en esta belleza mestiza, con su punto inocente. Nada hace presagiar el culebrón que reptará por el resto del argumento, en sinuosísimas curvas y contoneos. Entre tangos-congos y bongós.

Cecilia es la heroína clásica de origen noble y oculto, revelado al final. Hija ilegítima de don Cándido de Gamboa con una mulata – y educada sin saberlo-, el destino teje que se enamore del hijo legítimo de la familia Gamboa, es decir, de su medio-hermano: **Leonardo**. Como no podía ser de otra manera para que el hilo de la historia nos apretase bien el gaznate moral, Leonardo se ha comprometido con una señorita de alta cuna, **Isabel**. ¿Creen que esto lo disuade de caer rendido a los pies descalzos de Cecilia? Estamos en un melodrama. Apuesten.

Se aman y no puede ser, y de tanto no poder ser engendran una hija.

Dulce quimera, con su aire de sala de fiestas cubana de los años 30, expresa el amor también imposible de José Dolores Pimienta. Es en el diálogo cantado de *El Gran dúo* (*El corazón no sabe mentir*) de Cecilia y Leonardo en el que toda la carne -y su glucosa- caen en el asador de esta relación malograda: *La rabia me mata porque soy mulata y me dejarás* (y los acordes del *Coro de los Esclavos*, evocando el *fatum* terrible de ser negra).

Los culebrones son ya material conocido para nosotros, nos hemos medio inmunizado contra ellos y su proteína escandalosa tal vez no nos indigeste hoy día, pero imaginen hace 80 años...: en este argumento no sólo se comete incesto (involuntario), también una alteración del orden social blanco-poderoso/negro-esclavo. Y por si fuera poco el chico protagonista, siento revelarlo, muere.

Hay dolor, hay celos, hay incesto y hay crimen en un cóctel de amores y secretos que pronto se convirtió en el preferido del repertorio cubano de mediados del s. XX, junto a otras mulatas trágicas como *María la O*, de Lecuona. No falta en este mojito el antihéroe o némesis del señorito blanco, encarnado en **José Dolores Pimienta**: mulato músico también loco por Cecilia y rechazado por ella. De manera que el mulato mata al criollo Leonardo el mismo día de su boda con la joven rica blanca, Isabel Ilincheta. Venga su traición a Cecilia. Negro sobre blanco.

El resultado de todo esto es **otra hija ilegítima**, fruto del incesto: la *Berceuse* final es para ella, aunque derive en un álbum de *leitmotivs* sonoros sobre esa vida apasionada e ingrata de Cecilia y nos encarrile a la redención del *Sanctus*. Había que pedir perdón por tanta violación de las costumbres.

De esa niñita ya no conocemos su suerte, a menos que en años futuros a alguien le pique el alacrán de las segundas partes.

5.- Orquestación híbrida, percusión negra

Con la fórmula de su *Cecilia*, Roig halló la mezcla sonora de la Cuba del momento adaptada a un libreto folletinesco, con claves políticas en pro de la libertad de los esclavos. El pueblo cubano se identificará con los mulatos, con el *color cubano* del que hablaba Nicolás Guillén, ni africano ni europeo.

Esta mezcla explosiva se caracteriza por el quiebro rítmico. Cuando parece que nos hemos acomodado en un estilo, zas, se sucede otro. Varios *leitmotivs* (el amoroso, el de Cecilia, el de los esclavos) se intercalan con acierto, son aceites sonoros que nos engrasan mejor el giro argumental. Esto le confiere un aire colorista y no fosilizado en una sola tradición, sino adaptado a los bailes y sones de La Habana, de sus calles, olores y fiestas.

De modo que se alternan lo africano, lo criollo y lo español en un sandwich combinado de instrumentos, pero su riqueza mayor radica en los números que acompañan la Cuba negra: *Etanilá*, *Po po po* y sobre todo el *Coro de los esclavos*, el tema con más simbolismo y fuerza... En sus butacas percutirán **congas, maracas, güiros y cencerros**. La **campana** del *Coro de Esclavos* señala el fin del trabajo y su intermedio remeda los ritmos de tambores procedentes de las costas africanas: puro Caribe mestizo.

Son las piezas amorosas o entonadas por criollos las que siguen el patrón armónico de la zarzuela más convencional (*Gran dúo*, *Duettino o el Coro de estudiantes*). Sólo parece haber una fusión hacia el final, en la *Escena y Contradanza*.

Lo que escucharán hoy es una de las orquestaciones cumbre del proceso sonoro de la antigua perla del Caribe, la isla que lleva más de cien años empeñada en no perder su identidad.