



**ESTIMACIONES SOBRE
INVITACIÓN
A UN VIAJE SONORO
DE RAFAEL ALBERTI**
DORIS OROPESA SAAVEDRA



CÚPULAS

**ESTIMACIONES SOBRE
INVITACIÓN
A UN VIAJE SONORO
DE RAFAEL ALBERTI**

**CANTATA A TRES VOCES
PARA RECITADOR, LAÚD Y PIANO**

M.Sc. DORIS OROPESA SAAVEDRA



DORIS DE LA CARIDAD OROPESA SAAVEDRA (Quivicán, La Habana, actual provincia de Mayabeque). Fundadora del Instituto Superior de Arte (ISA), donde comenzó a estudiar y trabajar en 1976. Licenciada en piano bajo la dirección del Maestro Frank Fernández. Master en Arte, mención Música, bajo la tutoría del Dr. Cintio Vitier, ostenta la categoría docente de Profesora Auxiliar. Ha participado en diversas jornadas científicas con presentaciones destacadas, como por ejemplo “La crítica

en José Martí y “La importancia de la academización del tres y el laúd en Cuba”. Sus diversos artículos investigativos aparecen en publicaciones cubanas y extranjeras y también máster clases y conferencias han sido impartidas en instituciones de prestigio internacional.

En 1988 recibió el “Premio al Mérito Científico” que otorga el Rector del ISA y el Ministerio de Educación Superior. En 2016 recibió el “Premio Rafael Alberti” que otorga la Sociedad de Beneficencia de Andalucía y en 2018 el “Premio a la Obra de la Vida” otorgado por la UNEAC y el Sindicato Nacional de la Cultura.

Ha realizado numerosas giras artísticas con el Dúo Amanecer por países de Europa, África y América Latina, así como una intensa labor como solista. Desde 1999 su obra se ha visto enriquecida con el amplio y constante trabajo poético musical que, junto a Efraín Amador y Aitana Alberti, han llevado a España y diversos países de América Latina.

Junto al músico Efraín Amador inauguró el género de música de cámara para instrumentos de plectro y piano con gran aceptación nacional e internacional en importantes festivales de música contemporánea.

Ha publicado dos libros de poesía: *Sin miedo de las sombras* y *Verso peregrino*.

Edición y corrección: María Eugenia de la Vega García
Diseño de la colección: Laura Díaz Milán
Diseño y Diagramación: Frank Alejandro Cuesta
Ilustración de cubierta: Rafael Alberti en La Habana (cortesía de Aitana Alberti)

© Doris Oropesa Saavedra, 2022
© Sobre la presente edición:
Ediciones Cúpulas, 2022

ISBN: 978-959-7206-48-4



Ediciones Cúpulas
ISA, Universidad de las Artes
120 e/ 9na. y 13, Cubanacán, Playa
La Habana, Cuba
CP: 11600
ecupulas@isa.cult.cu/edicionescupulas



A Aitana Alberti

*Agradezco en primer lugar al Dr. Efraín Amador Piñero,
por el apoyo de su sapiencia, el estímulo a la realización total de la obra
y su tiempo para digitalizar cada palabra mía.*

*A Aitana Alberti
por su inapreciable entrega de información
y su participación en la realización de la Cantata.
A mi tutor el Dr. Cintio Vitier y a Fina García Marruz,
quienes me guiaron en la búsqueda del placer de la investigación.*

*Al Maestro Harold Gramatges,
oponente en mi Defensa de Maestría quien con gracia y cariño
sustentó cada uno de mis encuentros.*

*A la MSc. Nadiesha Barceló Reina,
por su inestimable colaboración editorial y prologuística.*

*A la profesora María Eugenia de la Vega García,
mi querida editora, por su trabajo excelente y muy profesional,
quien además supo ganar nuestra admiración y afecto.*

ACERCA DE ESTIMACIONES SOBRE *INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO* DE RAFAEL ALBERTI

Solo una sensibilidad femenina podía decirlo así.

CINTIO VITIER

6

Índice

El doctor Orlando Suarez Tajonera enseñaba la connotación de la palabra “estimaciones”. Se trata de una categoría estética que refleja la profundidad de la cultura del que emite un criterio estético. De ahí la importancia de la selección de un tribunal artístico que no ofrezca un veredicto como en el deporte por tiempos o resultados numéricos, o como jurados científicos evaluando asépticamente conceptos, planteamientos u objetivos de la obra evaluada. El arte, como sistema de sistemas, es densamente sintético, precisa de abstracción y de abordaje interdisciplinario para ser validado, y requiere receptores cultos capaces de ser justos más allá de preferencias sensoriales y de otros aspectos que puedan influir en los análisis. Con tal estimación Doris Oropesa Saavedra estudia, valora y expone sus criterios sobre la cantata a tres voces *Invitación a un viaje sonoro* para laúd, piano y recitador, compuesta por Rafael Alberti en 1942 en Argentina durante la diáspora española cuando unió su talento poético al laúd de Paco Aguilar y al piano de Donato Colacelli. Es una obra nacida de la amistad. La estrenamos en Cuba el primero de febrero de 1999 en la Basílica Menor del Convento San Francisco de Asís el Dúo Amanecer, de laúd y piano, y yo, integrando la interpretación musical a mi lectura de los poemas de mi padre.

Como declara su autora al principio, se trata de un viaje lírico del laúd desde el siglo xi hasta el xx cuya interpretación la condujo a estas *estimaciones* desde dentro, lo que según el tutor de su obra, el doctor Cintio Vitier, “la hemos relacionado con lo que a propósito de la crítica martiana llamamos *crítica de participación*”, porque su análisis no parte de un musicólogo sino de un músico, de una pianista, de un intérprete, pero con un detalle más y muy importante: se trata de una poetisa capaz de comprender y concebir el sentido profundo de la obra que interpreta. Oropesa Saavedra analiza al poeta Rafael Alberti desde todas las proyecciones que alcanzó en las diferentes artes, y finalmente alcanza una caracterización de excelente

crítica literaria: “...no es el poeta de las sombras, la voz izada en la página, sino el rostro simbólico, el hombre involucrado dispuesto a afrontar todas las consecuencias de su actitud y urgido de ello”.

Más adelante ella nos explica que en esta obra no se cuenta la historia del viaje del laúd. El autor escoge obras musicales conocidas y decantadas por su calidad a lo largo del tiempo en cada época y país, de modo que esa secuencia nos va llevando por el rastro que sigue el laúd desde que sale de los países árabes hasta el siglo xx. Queda bien aclarado que en España este instrumento es en realidad una bandurria cuya familia no surgió hasta el siglo xix, y por desprecio a la desinencia proveniente del vasco *-urria* cuyo significado es algo así como parco, poca cosa, al resto de la familia se les nombró laúdes, palabra muy elegante que había quedado en suspenso luego de que en 1492 los árabes fueron expulsados de la península ibérica. Además, el instrumento que tocaba Paco Aguilar en su cuarteto familiar era el laudón o laúd barítono afinado una octava más baja que nuestro laúd campesino, es decir, en Re mayor. Oropesa Saavedra esclarece cómo la obra de Alberti es un heraldito de lo que a partir de 1989 surge en Cuba como Escuela Cubana del Tres y el Laúd al pedir en la voz del laúd obras de todos los períodos estilísticos y de autores que nunca escribieron música para él, idea defendida por Doris Oropesa y Efraín Amador desde la fundación de los estudios académicos del tres y el laúd en Cuba.

Esta cantata –cuyo mundo interno Oropesa Saavedra nos descubre– es una perfecta unión de música y poesía, es la integración de dos artes que no se yuxtaponen sino que viven dentro de la obra, cada una en su ámbito, y es curioso el hecho histórico de que el primer bandurrista que se conoce por vía documental es nada menos que Don Luis de Góngora a quien mi padre tanto defendió. Las primeras obras escritas para bandurria aparecieron dentro de un libro de poemas de Góngora, hecho que une muy tempranamente el plectro con lo mejor de la poesía española del barroco. A propósito apunta Doris Oropesa:

...poemas y sonidos se funden bien, según dice Eduardo Aro Teeglen para quien los diversos significados de la palabra *plectro* simbolizan la identidad entre ambas artes. *Plectro* es una curiosa palabra castellana que significa al mismo tiempo la púa con que se tocan estos instrumentos y la inspiración de un poeta; pudiera hablarse en este caso del concierto de plectro de Alberti.

Cada época histórica ha estado representada fundamentalmente por un instrumento o una familia que la ha caracterizado, señala Oropesa Saavedra, y que en el siglo xxi se vislumbra un auge de los instrumentos acústicos

junto con los de plectro. De la misma manera las clases sociales han ido reflejando escalonadamente en cada época su mundo, sus ideas y sus identidades. Sobre ello Doris Oropesa Saavedra comenta muy acertadamente:

El despliegue de todas las posibilidades y encanto de los instrumentos de plectro no ha cristalizado aún, pero promete un espacio preferencial dentro de las expectativas estéticas del futuro. De este modo la cantata *Invitación a un viaje sonoro* desde 1942 es para Cuba uno de los más perfectos referentes en su empeño por desarrollar la Escuela del Tres y el Laúd. La prueba más convincente de la veracidad de nuestras ideas la tuvimos en el concierto homenaje por el 60 aniversario de la UNESCO en París el 16 de noviembre de 2005. Las autoridades concibieron estos festejos a través de una orquesta compuesta por músicos de los cinco continentes portando sus instrumentos tradicionales, dentro de los cuales abundó el plectro representado por el *sarod* de la India, el *ud* árabe, el *tar* y el *zetar* de Irán, la *tamboura* de Macedonia, la *pipa* china, el *rubaj* de Afganistán, el laúd y el tres cubano para interpretar la *Sinfonía No. 35 Haffner K 385 en Re Mayor* de Mozart. No fue un hecho aislado para lograr una pincelada tradicional, sino una profunda idea que revela la dirección de las necesidades estéticas del siglo naciente a nivel mundial.

Más adelante escribe la autora que la historia lírica del laúd, del poeta Rafael Alberti, concibe al plectro como parte del ejército de “los posibles capaces de atravesar la puerta de los hechizos”. Y sobre el poeta gaditano también señala que su visión pictórica de la palabra es expresión de la tendencia del autor de ver un arte en otro, de transitar los pasadizos que las unen. En este sentido se produce algo increíble, porque Doris Oropesa Saavedra es una pianista y un músico excelso, a la vez que una poetisa de una sensibilidad exquisita. Los dos idiomas transitan desde ella, quien escribe sobre la poesía y el arte de Rafael Alberti, y en todo momento es tal la afinidad con el poeta que su identificación es plena y resulta profundamente conmovedora, porque solo una artista con tales cualidades de músico y poeta podría captar todo el hálito que vibra desde la obra de mi padre.

Hemos comentado mucho sobre la relación de la poesía y la música en Alberti, pero estos vínculos realmente los mantiene con todas las artes. No es menos cierto que la relación predilecta es con la música clásica o de concierto. Alberti y sus amigos músicos Donato Colacelli y Paco Aguilar, hicieron con gran espontaneidad una obra maestra, pero es que Alberti analizaba y trabajaba al detalle qué palabra, qué ritmo o cuál forma poética

venía mejor a la música, y esta cualidad suya los llevó a crear una obra inmortal, absolutamente original. Sobre lo cual, muy acertadamente, la autora destaca:

...que cada intérprete actúa como solista en el momento debido (...) que no puede incurrirse en la falacia de conceptualizar la música como acompañamiento de la voz o fondo agradable del verso (...) que todos los recursos están implicados en una trama y son absolutamente necesarios para el resultado artístico que propone el autor.

Lo esencial del estudio es que nos muestra, en detalle y con total profundidad, el hecho artístico profético de poner en la voz del laúd música universal de todos los períodos estilísticos: el laúd como protagonista que, como un heraldo, anuncia las mismas ideas que años más tarde iban a enarbolar los fundadores de la Escuela Cubana del Tres y del Laúd.

Este ensayo de Doris Oropesa tiene como uno de sus grandes valores el haber utilizado la *crítica de participación*, pues se sumerge en la obra y desde allí emite criterios que solamente alguien con sus cualidades de músico y de poeta podría comprender y entregárnoslos con tal grado de profundidad en la valoración.

La autora señala algo capital: cómo el laúd se desprende del género a que dio origen y vuela en pos de un futuro como cualquier otro instrumento que perfecciona su técnica y es capaz de abordar lo universal.

“En esta obra –nos dice Doris Oropesa– la poesía brota de las obras musicales produciendo una correspondencia entre ambas”, como explica Julián Orbón: “Estas nupcias de la palabra y el sonido solo pueden celebrarse en la transparencia, en la comunicación inefable”. Aquí por primera vez en la historia un poeta le pone poema a la música y no a la inversa como siempre ha ocurrido.

El Dr. Cintio Vitier escribió, como tutor de la tesis de donde surge este valioso ensayo de Doris Oropesa, los siguientes elogios:

El laúd, clave mucho más pequeño, nómada, aparece jugar supeditado por todas partes, cantando las historias de la humanidad, cosiendo al mundo (...) Solo una sensibilidad femenina podía decirlo así (...) Laúd solo, el ambiente es más íntimo, vamos a la cámara del Emperador Carlos V donde el laúd llega para regocijar al monarca. Su humilde caja, sus cuerdas sensibles, más presentes que todas las diferencias entre jugar y Emperador;

aquel quedó sentado en su poder y he aquí el laúd vivo con los modos de aquellos tiempos en su boca, hasta nosotros, testigos...

Acertadamente, Doris Oropesa afirma: “El estado de imbricación logrado entre música y poesía en la gavota y su poema (...) una zarabanda la danza más lenta, momento propicio para que la voz del laúd enamore el espacio”.

Harold Gramatges, quien fungió como oponente de Doris Oropesa Saavedra durante el ejercicio de defensa de su Tesis de Maestría, expresó:

...ella es eso, pasión y amor. No sé en qué otra forma podría expresar su pensamiento Doris Oropesa. (...) En el presente ensayo me parece oportuna la inclusión sobre la Escuela Cubana como exposición del camino que siguió andando el laúd en el siglo xx y en el ámbito de su vigencia en la escena de nuestro país.

Al cumplirse los primeros treinta años de fundada la Escuela Cubana del Laúd y el Tres, la publicación de este libro de la autoría de Doris Oropesa Saavedra llegará como el mejor regalo que puedan recibir los fundadores de los estudios académicos y aquellos que han dado razón a su vida a través de estos instrumentos, y se podrá conocer, en un lenguaje poético, la significación histórica de la singular obra de arte que Rafael Alberti nos legó espontáneamente sin saber el valor profético que tendría su *Invitación a un viaje sonoro* para Cuba, porque años después es uno de los fenómenos musicales más hermosos abordados e interpretados dentro la enseñanza artística y la cultura cubanas.

AITANA ALBERTI LEÓN
Pleamar, julio 3 de 2019.

Invito a disfrutar del legado feraz de Rafael Alberti, su obra, personalidad y el resplandor de su vida, tan cercano a nuestra cultura.

Dentro de toda su producción, es la Cantata de Cámara a tres voces: *Invitación a un viaje sonoro*, escrita en 1942 en Argentina, con la travesía lírica del laúd, como símbolo de la cultura popular española, en sus añoranzas desde el exilio.

La interpretación de tan original obra nos trajo hasta estas *Estimaciones...*, y maduramos su onda expansiva desde los trabajos para su estreno en Cuba el 1 de febrero de 1999, en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, en su versión original, en voz de Aitana Alberti (hija del poeta); laúd Efraín Amador y piano Doris Oropesa.

Para expresar estas experiencias he usado el método normal de un intérprete al acercarse a una partitura: penetrar en el estilo del autor, sus propósitos estéticos hasta navegar por las huellas del sonido.

Ahondaremos en diversos aspectos que se develarán en el curso de estas *Estimaciones...*; una mirada al autor, su vida, las diversas manifestaciones artísticas que cultivó, así como la maravilla poético-musical que nos ofrece en esta obra y su relación con la Escuela de Tres y Laúd en Cuba. La imbricación de todos estos elementos es la que nos lanza hasta la reflexión.

Según nuestro destacado poeta y escritor, crítico e investigador Dr. Cintio Vitier, estas estimaciones que emanan de la experiencia musical de un intérprete deben ser calificadas como “crítica de participación”. En el tercer tomo de las *Obras completas* de Cintio Vitier, Crítica 1, expresa:

Despreocupado de los dilemas metodológicos tanto como de los dilemas estéticos, el secreto de la obra crítica de Martí hay que buscarlo sencillamente en su capacidad y voluntad de

participación... (...) Martí se sitúa intuitivamente dentro de la obra, en su centro cordial y desde allí descubre las leyes que la rigen.

Es una generosa calificación que da valor a la estructura del pensamiento artístico dentro de la Metodología de la Investigación, que es en definitiva nuestro verdadero propósito.

En sus “Notas para una poética de la historia”, Cintio Vitier plantea: “Martí no fue por una parte un revolucionario y por otra un poeta, sino que abrió el horizonte de una poética de la historia, explicación de toda su obra” ¹

Con estas luciérnagas debemos acercarnos a la vida y la obra de Rafael Alberti. Al adentrarnos en su ellas podemos advertir el profundo tejido que une toda su producción artística con su postura radical ante los acontecimientos que sacudieron a Europa y al mundo durante su vida. Así también podemos constatar cómo las artes se unen y fluyen unas en las otras: la música vive en el hálito de sus versos, dentro de las suaves canciones marineras. La plástica se une a la poesía de diversos modos, en sus versos caligrafiados. La actuación, la escena, propias de su personalidad donde la lírica cobra fuerza de consigna en medio de las confrontaciones sociales... los dolores de España emergen en forma de canto, de grito que lanza al poeta a la calle.

Es cuando su Premio Nacional de Literatura en 1925 nos aparece como un potencial de energía que induce toda la obra albertiana, necesaria de antemano en un convulso momento histórico ávido de definiciones... “hablar del acercamiento de la lógica científica a la lógica poética, cuyo asunto fundamental es la historia... (...) reconocer las leyes del devenir, pero también las irrupciones frente al imposible”, como nos plantea Cintio Vitier. De este modo, Rafael Alberti nos sumerge en su extensa producción artística hasta su raíz recóndita: su ser social.

“Las cuantas de la poesía... (...) lo imposible que actúa sobre lo posible, engendra un potens que es lo posible en la infinitud”, ² es la imagen última que nos ofrece el poeta Cintio Vitier y que podemos atribuir a Alberti, anciano ya, junto al susurro del agua del patio, proclamando en silencio: “Yo he vencido al mundo”.

Busqué al apasionado comunista en su figura, que conocí en su casa de Cádiz en 1999, al inquieto poeta de todas partes que cabalga su “paloma” en la voz de este, el futuro de aquellos días de bombardeos nocturnos, de sus estrenos traumáticos en los teatros de España, de sus poemas escénicos,

¹ Cintio Vitier: “Notas para una poética de la historia”, en revista *La isla infinita*, No. 3, La Habana, enero-abril 2000.

² Cintio Vitier: Ídem.

de sus mítines proletarios que reaparecen en su obra y en su vida. Busqué al jocoso y fino narrador que en su visita a Marc Chagall en París, nos lleva a sentirnos “vaca” en la dulce dimensión de la paz muscular y los mansos ojos de las cosas comunes... la figura que atravesó “la puerta de los hechizos” y aun desde la muerte, bajo su gorra marinera (nunca traicionada) nos llama, nos sigue llamando.

1. LAUDE AL LAÚD, SONORA LUZ DEL ALBA

La Cantata *Invitación a un viaje sonoro*, escrita en el exilio, evoca a España en el timbre del laúd, y esta necesidad estética proyecta la obra al futuro, no solo español, sino universal.

Las dificultades técnicas que implican para el laúd, reafirman la necesidad de perfeccionamiento musical del plectro en nuestros días. La imagen artística del autor, le plantea derroteros al instrumento, que lo instan a rebasar los límites empíricos, le confía caminos estéticos que puede y que hasta ahora no había abordado, además de renovar las voces de grandes obras, en un timbre que puede convertirse en patrimonio del futuro.

Rafael Alberti escoge obras musicales compuestas por autores connotados de diferentes épocas y países. Va dibujando el rastro del laúd desde su salida de los países árabes, por toda Europa hasta España y desde el siglo XII hasta el siglo XX. Su ubicación en el tiempo y los lugares que visita el laúd, el poeta los logra a través de la música y los autores que elige. Para cada momento y lugar musical el autor crea un poema que emana del estilo de cada obra.

Ante todo, debemos demostrar que esta Cantata ha sido concebida para un instrumento llamado comúnmente laúd, pero que en realidad es una bandurria, de fondo plano, con seis ordenes dobles de cuerdas metálicas, que se toca con plectro o péñola, y que era un instrumento plebeyo, propio de fiestas y jolgorios de las clases bajas. Esta confusión en la nomenclatura (muy común en la Antigüedad) se mantiene actualmente, por evitar la terminación *-urria*, desinencia de origen vasco que significa: escaso, parco, insignificante, y que el maestro Pedro Chamorro plantea que puede constituir la explicación del menosprecio al término bandurria. De esta familia, solo la soprano mantiene este nombre, pues la contralto, tenor, barítono y bajo, reciben tradicionalmente el de laúd; de lo que resulta, que

nuestro laúd campesino es realmente, una bandurria contralto, que realiza su vida en Cuba, donde ha protagonizado uno de los complejos genéricos más fuertes de nuestra identidad: el Complejo del Punto, a través del cual, el campesinado ha expresado sus vivencias.

El pueblo español, se identifica más con la soprano, o sea la bandurria y con el laúd tenor; la contralto o laúd campesino cubano, en España solamente ha realizado funciones rítmicas o de relleno armónico, con casos aislados de trabajo como solista.

Según investigaciones del Dr. Efraín Amador en su libro *Universalidad del laúd y el tres cubano, el pan-tur*, antecesor de la bandurria, llega a España que a su vez lo recibe desde Grecia (donde adquiere el nombre de pandura o tricordón) a través del Imperio Romano: “En 146 a.n.e. con la toma de Corinto, los romanos se adueñan de toda Grecia. De este modo entra en Roma la pandura, que además se exportaría a los países que caen bajo el dominio del Imperio”.³ Sobre estas bases podemos asegurar que la pandura en manos de las castas humildes españolas comienza una evolución y vida musical popular en la Península Ibérica antes de la dominación árabe. Prueba de ello la constituye la iconografía donde aparece la bandurria, o más bien, su forma en proceso evolutivo: la estela funeraria de la *Niña Lutatia* en el Museo Arqueológico de Mérida, una pandura tocada por manos femeninas como reafirmación de lo que sería la bandurria española.

La dominación árabe en España, con la presencia de su instrumental de cuerdas, principalmente el laúd árabe, pudo influir en el perfeccionamiento constructivo de la bandurria, en el uso del plectro y su supervivencia; pero siempre sin interrumpir la evolución cultural de ambos. La bandurria y el laúd no mezclan sus funciones musicales. Existen poemas y documentos donde se demuestra que la bandurria no se usaba para hacer música árabe; esto puede deberse a cierta rebeldía cultural por parte de los españoles para no expresarse a través de instrumentos árabes, así como tampoco interpretar música islámica en la bandurria.

Ya en la era cristiana, en los Códices de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio, aparecen miniaturas con figuras de juglares que tañen instrumentos, dentro de ellos bandurrias en evolución.

El Arcipreste de Hita en el año 1200 hace ya referencias a la bandurria en su *Libro del buen amor*.⁴

*Gaita e axabebe, el hinchado albogón,
sinfonía e baldosa en esta fiesta son,*

³ Efraín Amador: *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p. 20.

⁴ Efraín Amador. *Universalidad del laúd y el tres cubano*, p. 20

*el francés odrecillo con estos se compón,
la neciacha bandurria aquí pone su son.*

Pero no es hasta el siglo xvi que la bandurria nos aparece definida. “El laúd árabe se extendió por el resto de Europa durante los siglos xvi, xvii, xviii, originando una serie de instrumentos en los registros agudos y graves como: la mandolina napolitana, el colachón, la angélica y otros, así como tipos de laúdes que, a diferencia del árabe, poseen trastes y aumentaron el número de cuerdas. Por ejemplo: el laúd del Renacimiento, el laúd Barroco y la Tiorba, de fondo abombado y ejecución digital, o sea, sin plectro”.⁵

La bandurria identifica a la música española. En ella han surgido géneros tan fuertes como: la Jota, la Seguidilla, el Fandango, etc. La familia completa de las bandurrias es tardía; existieron desde la Antigüedad de diferentes tamaños, pero sin precisar tesituras ni afinación.

Este instrumento se mantiene hasta los siglos xv y xvi en España dentro de un nivel empírico, sin música escrita ni desarrollo docente, pues el auge de la vihuela acaparó el interés de la vida cultural y cortesana de la Península.

Durante el Barroco, la bandurria se consolida como instrumento, se escriben obras y tratados para perfeccionar su ejecución, y posee un lugar dentro de la vida musical española.

Por vía documental, el primer bandurrista del que se tienen noticias es el poeta Luis de Góngora y Argote, gran aficionado a la música. En la Biblioteca Nacional de Madrid se halla un manuscrito titulado: *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, dentro del cual aparecen algunas piezas en tablaturas que el musicólogo Juan José Rey califica como las primeras obras escritas y conservadas para bandurria.

Este importante hecho cultural ofrece un antecedente inapreciable de la unión juglaresca entre los instrumentos de plectro y la poesía, desde épocas muy remotas hasta nuestros días. Es también interesante y no casual que las primeras tablaturas del plectro español pertenezcan a Góngora y que Rafael Alberti, poeta de la generación del 27, se haya destacado en su juventud, como defensor y reivindicador de la figura y la obra gongorina.

“La bandurria pintada por Francisco de Goya (1746-1828) en *El Baile de San Antonio de la Florida*, o la de Vicente Palmarolli (1834-1896); ambas telas conservadas en el Museo del Prado, se acercan ya a la fisonomía de la bandurria actual, con las cuerdas metálicas, le espalda plana y el clavijero de pala, análogo al de la guitarra”.⁶

La Cantata de Rafael Alberti fue dedicada al gran laudista español Paco Aguilar, integrante del famoso Cuarteto Aguilar. Sobre los laúdes de este

⁵ Ibídem, p.21.

⁶ Rafael Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*.

Cuarteto, Joaquín Nin, emplazado por el equívoco terminológico, defiende la nomenclatura de laúdes para el cuarteto de bandurrias españolas que por los años 30 asombró al mundo. Si analizamos la actitud idiomática del Cuarteto Aguilar y la de personalidades como Joaquín Nin, constataremos lo arraigado de la costumbre de llamar laúd a todos los familiares de la bandurria, menos a la soprano, a la que también los hermanos Aguilar le llamaban laudín.

Ya por tradición Rafael Alberti, en su obra *Invitación a un viaje sonoro* se refiere a la bandurria con el nombre de laúd. Como dato curioso diremos, que esta obra dedicada al laudón de Paco Aguilar, sonó en su estreno en 1943, exactamente las mismas notas musicales, una octava más baja con respecto a nuestro laúd campesino. Creo importante haberme detenido en esta aclaración terminológica, pues para maravilla nuestra, la Cantata a tres voces del distinguido poeta está dedicada al laúd que también tiene profundas raíces dentro de la identidad cubana. Dudo que pueda instaurarse el verdadero nombre de bandurria, después de tantos años de tradición con el elegante término de *laúd* en España y en Cuba, donde además de protagonizar la cultura nacional de ambos países, expresa los sentimientos del pueblo.

A pesar de lo despreciado del término, nuestro Poeta Nacional Nicolás Guillén, con mucho orgullo, lo esgrime en las palabras que pronunciara el 18 de octubre de 1958 en ocasión de un almuerzo que las autoridades argentinas ofrecieron a María Teresa León y a Rafael Alberti en el Hotel España:

...Si yo fuera un campesino camagüeyano y no un poeta; si yo tuviera aquí mi *bandurria vegetal* y no estas cuartillas; si yo pudiera acompañarme unas décimas como las muy graciosas que canta el montuno de mi tierra para festejar a unos amigos como estos, cantaría un “como” y fijaría a mi manera elemental lo que son María Teresa y Rafael, unidos en el arte y en la vida de tan ejemplar y sencillo modo...

Sabrosa referencia que nos ofrece Ángel Augier en su libro *Rafael Alberti en Cuba*⁷ y que ilustra todas las confusiones históricas sobre la designación de laúdes a las bandurrias, incluso su naturaleza de instrumento representativo de las clases más pobres de la sociedad.

Sobre el Cuarteto Aguilar integrado por los hermanos Ezequiel, Pepe, Elisa y Paco, exquisitos músicos que conmovieron al mundo con sus interpretaciones, podemos afirmar que realizaron un trabajo musical muy

⁷ Ángel Augier: *Rafael Alberti en Cuba*.

creativo, perfeccionaron sus instrumentos para que respondieran a sus exigencias y sutilezas, introdujeron la sordina y desearon de sustituir la guitarra (instrumento que como base del conjunto nunca les satisfizo), conformaron esta agrupación en 1923 con la familia de las bandurrias; exaltaron el plectro por el mundo y trascendieron el repertorio popular, por toda la música.

“Poemas y sonidos se funden bien” opina Eduardo Haro Tecglen, para quien los diversos significados de la palabra plectro simbolizan la identidad entre ambas artes: “*plectro* es una curiosa palabra castellana que significa al mismo tiempo la *púa* con que se tocan estos instrumentos de pulso y *púa* y la *inspiración* de un poeta; puede hablarse en este caso del *Concierto del Plectro de Alberti*”.⁸

Paco Aguilar había desarrollado su labor como solista de la orquesta de Germán Lago junto a sus hermanos. Crea su famoso Cuarteto Aguilar, y en plena gloria, la guerra los obliga a disolver la agrupación. Paco continúa, en el exilio argentino, su trabajo como intérprete junto al pianista Donato Colacelli o junto a la soprano Conchita Badía, también argentina. En este período coincide con el poeta Rafael Alberti, quienes estrechan una gran amistad y mutua admiración; surge entonces la idea de la Cantata que Rafael Alberti dedica al destacado laudista, quien ya trae en sí, la tradición y la evolución del plectro en España.

Muchas veces presentada en América a partir de 1943, esta Cantata vuelve a la escena el 26 de mayo de 1983 en Madrid, donde se le ofrece un homenaje al Cuarteto Aguilar, y el autor declama los versos junto a un joven cuarteto de bandurrias y laúdes: el Cuarteto Grandío. Para esta presentación envió el gran escritor argentino Julio Cortázar una nota de elogio que fue leída por Alberti.

En la propia década de los ochenta, como ya hemos señalado, se realiza una segunda versión de la Cantata, esta vez con la Orquesta Grandío y como recitador el autor.

La más reciente interpretación de *Invitación a un viaje sonoro* se realizó en la voz de Aitana Alberti en los versos y el Dúo Amanecer de laúd y piano, en la versión original. El estreno en Cuba tuvo lugar el 1 de febrero de 1999 en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, hoy convertida en sala de conciertos. Más tarde llevamos esta Cantata por diversas regiones de España, Venezuela y México.

En Cuba fue posible realizar esta obra de gran complejidad laudística, debido a la tradición de este instrumento dentro del país, pero, sobre todo, porque a partir de 1989 se fundó, por el Dr. Efraín Amador, la Escuela Cubana de Tres y Laúd. El desarrollo técnico del instrumento en nuestra

⁸ Eladio Mateos Miera: *Rafael Alberti y la música*.

Isla, hizo posible la puesta en escena de la versión original, trabajada con verdadera fineza por su hija Aitana.

Como podemos observar, *Invitación a un viaje sonoro* constituye una obra respetable para el laúd, o sea para el plectro, no solo español, sino universal. Es uno de los primeros heraldos del nacimiento de una nueva voz, perteneciente a las clases sociales más pobres y raigales del mundo, instrumentos que nunca habían protagonizado los grandes escenarios, timbre que, según los acontecimientos sociales y estéticos del siglo XXI, promete ser el representante artístico de las necesidades de identidad de la nueva era.

En cada época, el pensamiento posee una lógica interna en su desarrollo. Cada nuevo paso en el arte se basa en la experiencia acumulada, desarrolla la tradición ya formada y se mantiene conectado con el pasado, provocado por él. Esta lógica interna, condicionada por diferentes elementos sociales, éticos, políticos, etc., perfila sus cualidades y se expresa de un modo único.

Cada período estilístico, época o siglo, ha mostrado predilección o se ha visto representado por el timbre de algún instrumento o familia, pues sus cualidades, modo de expresión, poseen un color que responde a las necesidades de cada época. De este modo, podemos generalizar que, en el período del Renacimiento, su imagen resulta vocal. El Barroco con el violín y su familia, los instrumentos de tecla antecesores al piano, el órgano y el laúd europeo. El Clasicismo puro, ideal, cristaliza la orquesta sinfónica, los instrumentos de viento, el naciente piano. El Romanticismo durante el cual este equilibrio se rompe en nuevas búsquedas y emotividad, se expresa a través del total desarrollo pianístico, violinístico y la gran orquesta. El siglo XX convulso, se expresa a través de un mundo electroacústico, punzante, tenso; esgrime la guitarra como su color simbólico. La guitarra nómada, pueblerina, sublimada al cenit de este siglo, tal como el obrero.

Debemos aclarar que el siglo se expresa en un timbre que responde a los intereses estéticos de una clase, la dominante o la más revolucionaria que, a pesar del mantenimiento de los presupuestos del pasado, impone sus valores estéticos con fuerza de futuro.

El siglo XXI anuncia un regreso a la consonancia, al melodismo, a la búsqueda de orígenes, identidades, pureza, predilección por los instrumentos acústicos, las sustancias naturales menos quimificadas, hacia lo auténtico. El desarrollo científico-técnico verifica más las ideas primarias del hombre, busca desesperadamente un equilibrio y huye conscientemente de una conflagración definitiva. Durante siglos se han manifestado escalonadamente todas las capas de la sociedad, han llenado todas las expectativas, han expresado sus esencias para satisfacer las necesidades del hombre en cada momento. Pero las masas más sufridas de la humanidad, aún no han invadido con sus voces el protagonismo mundial.

Casi todos los países del mundo tienen en sus tradiciones instrumentos de plectro, que presuponen las manos del hombre de trabajo rudo que no puede desgranar sus dedos con facilidad, y utiliza la púa. El hombre, como ser social, en todas las esferas necesita la expresión, marcada por su situacionalidad, las experiencias varían. En el caso de las clases más explotadas de la sociedad, el alma cargada de penas, alegrías hondas y sinceras, ha constituido la fuente raigal de cada país: su identidad.

El despliegue de todas las posibilidades y encanto de los instrumentos de plectro no ha cristalizado aún, pero promete un espacio preferencial dentro de las expectativas estéticas del futuro. De este modo, la Cantata *Invitación a un viaje sonoro* es, desde 1942, es uno de los más perfectos referentes de la actualidad artística del mundo y en especial, de Cuba en su empeño por desarrollar su Escuela de Tres y Laúd.

Prueba de esto fue el concierto en homenaje al 60 aniversario de la UNESCO en París el 16 de noviembre del 2005. Las autoridades concibieron estos festejos a través de una orquesta compuesta por músicos de los cinco continentes portando sus instrumentos tradicionales, dentro de los que abundó el plectro representado por el Sarod de la India, el Ud árabe, el Tar y el Zetar de Irán, la Tambura de Macedonia, la Pipa china, el Rubaj de Afganistán, el Laúd y el Tres cubano, etc., para interpretar la Sinfonía No. 35 “Haffner” K 385 en Re mayor de Wolfgang Amadeus Mozart.

No fue un hecho aislado para lograr una pincelada tradicional, sino una profunda idea, que revela la dirección de las necesidades estéticas del siglo naciente, que exige una renovación tímbrica, autenticidad en los temas y, en definitiva, la voz de la clase más humilde que reclama su lugar en la sociedad y porta los instrumentos que la identifican. Este espectáculo se repitió en Abuja la capital de Nigeria el 20 de junio de 2006, donde se unieron a los ya mencionados en París, algunos instrumentos africanos muy antiguos de cuerdas punteadas o pulsadas, de percusión, de arco y de viento, así como la presencia de algunos de estos excepcionales músicos en nuestro país dentro del marco de la tercera edición de Plectro Habana 2007, donde la orquesta internacional tradicional improvisó el posible tercer tiempo de la *Sinfonía Inconclusa* de Franz Schubert y se realizó el estreno mundial de la *Elegía Concertante para Tres y Orquesta Sinfónica* en homenaje al Niño Rivera de Ariadna Amador donde actuó como solista un estudiante de tercer año de la Universidad de las Artes (ISA), Armando Pazos, bajo la dirección orquestal del Maestro Roberto Valera, con la autora al piano.

La historia lírica del laúd del poeta Rafael Alberti concibe al plectro como parte del ejército de “...los posibles, capaces de atravesar la puerta de los hechizos.”⁹

⁹ Cintio Vitier: “Notas para una poética de la historia”, en revista *La Isla Infinita*, No. 3, 2000.

La raíz de la deslumbrante obra de Rafael Alberti aparece en su vida, sinceramente comprometida con el momento histórico que le tocó vivir. Nace en Cádiz en 1902, año de gran agitación entre las masas campesinas de Andalucía, preludio de posteriores levantamientos.

Ya en 1929 comienza a intervenir en las luchas estudiantiles contra la dictadura de Primo de Rivera. Hace su primer intento de poesía social y política: “Elegía Cívica”.

En marzo de 1930 el sufrido pueblo español tomaba todos los pretextos para manifestar sus esperanzas: un chiste, una copla, un soneto. Las lecturas de poemas de Rafael Alberti terminaban por parte del público con un “¡Viva la República!”, pues su figura comenzaba a constituir un símbolo.

En este mismo año el autor contrae matrimonio con la escritora y periodista María Teresa León, quién compartirá sus ideas, su vida y su obra.

El estreno de su primera obra de teatro *El hombre deshabitado* constituyó un gran escándalo y también, por su trascendencia, un éxito.

Madrid se desborda, acaba de proclamarse la República, el pueblo regocijado bulle en las calles, huye la monarquía. Los intelectuales podrían empezar a estrenar las obras prohibidas. Margarita Xirgu estrena el *Fermín Galán*, romancero español convertido por el autor en obra de teatro político (Madrid 1931). Su estreno constituyó una noche de confrontaciones entre republicanos y conservadores. Fue un momento importante en la vida de Alberti y su postura ideológica con respecto a su pueblo.

Recordemos aquí las palabras de Rafael Alberti: “A partir de 1931 mi obra y mi vida están al servicio de la Revolución española y del proletariado internacional.”¹⁰

Viaja a América: New York, Cuba y México, para sensibilizar al mundo con la situación española. En New York estrechó amistad con diferentes

¹⁰ Ángel Augier: Ob. cit.

intelectuales progresistas: Waldo Frank, Edgar Varese, etc., y recorrió los barrios pobres de la ciudad.

Llega a La Habana en 1935, momento en que Cuba se halla bajo la dictadura de Batista. Ofrece recitales y conferencias cuyas recaudaciones irían a parar como ayuda al pueblo español. El poeta encuentra al país envuelto en protestas, manifestaciones obreras por las calles de La Habana. Visita a los presos políticos Juan Marinello, Manuel Valdés Rodríguez y Regino Pedroso, en el Castillo del Príncipe, así como la cárcel de mujeres de Guanabacoa, donde también realiza un recital de poemas.

Pasa a Veracruz, México con el mismo objetivo. Durante esta travesía Rafael Alberti escribe su libro *13 bandas y 48 estrellas* donde incluye algunos poemas escritos en Cuba o referentes a ella: *Cuba dentro de un piano*, *Barco a la vista*, *Casi Son*. También escribe el poema *Son del mar hacia Cuba* dedicado a los presos cubanos, publicado en la revista *Orto* de Manzanillo en abril de 1935,

Funda junto a su esposa María Teresa León la revista *Octubre* en la que colaboraron jóvenes intelectuales destacados como Luis Cernuda, Serrano Plaja, José Herrera Petere, etc. Fue esta la primera revista de alerta revolucionaria en español. Antonio Machado contribuyó en ella con un ensayo: "Sobre la lírica comunista que pudiera venir de Rusia", en que el gran poeta español habla de su esperanza por una poesía que llegue a expresar la triste y desgarrada miseria de España, la humana y urgente necesidad de trocar esa desigualdad en otro futuro.

La guerra contra el fascismo dispersó a estos intelectuales a un forzado exilio.

Durante este período muere en prisión el poeta Miguel Hernández, el más auténtico cantor de la Guerra Española a quien Rafael Alberti dedica versos estremecidos.

Junto a su amigo Manuel Altolaguirre edita el libro de poemas de Pablo Neruda: *España en el corazón*. Poesía militante destinada a afianzar la fe del pueblo que lucha. Es la poesía guerrera, potente como un disparo.

Su definida postura ideológica lo obliga a marchar al exilio. Viaja a la Argentina donde vive clandestinamente sin documentación oficial por más de un año. Muchas veces su refugio poético lo salvó de la presencia de la policía:

*Viniste al bosque, mientras te buscaban
para prenderte... Tú nada sabías.
En diferente clima, a tantos miles
de leguas de tu verdadera casa,*

*eran, eran los mismos,
los oscuros y tristes de otros tiempos...*

Su teatro estuvo siempre involucrado con su vida social, así como mucha de su poesía.

En 1960 visita Venezuela, Cuba, Colombia y Perú. En 1977 recibe la proposición de representar a Cádiz como diputado a Corte en las primeras elecciones democráticas del pueblo español después de la caída del franquismo. En 1991 en su tercera visita a Cuba, Rafael Alberti recibe la orden José Martí de manos de nuestro Comandante en Jefe.

Pasados 39 años del exilio se prepara el poeta para volver a España. En este deseado y conmovedor regreso expresa: “Salí de España con el puño cerrado y vuelvo con la mano abierta”.

La pintura constituyó la primera vocación en la vida de Rafael Alberti. Apareció en su infancia y primera juventud, en Cádiz, unida a su libertad personal, su necesidad de soledad y belleza.

Escribe los primeros poemas a la pintura, *Cantata del color y la línea*, donde coexiste la plástica en la literatura. En 1947 emerge de nuevo su primera vocación, realiza varias exposiciones pictóricas inspiradas en la poesía. Publica en 1955 *Liricografías*, ilustraciones de sus propios poemas. En Roma sale a la luz *Diez sonetos romanos*, con grabados del autor. Al año siguiente obtiene el Primer Premio de Grabado de Roma.

A partir de 1974 aparece en Alberti otro período en el que se dedica con intensidad a la pintura, fundamentalmente gráfica. Es galardonado con la “Medaille Picasso” en la UNESCO en París. En su *Arboleda perdida*, Rafael Alberti nos habla de la necesidad gráfica de alguno de sus poemas:

A mi cada letra —todo el alfabeto— se me exaltaba en un color, se me hacía visible, hasta casi poder tocarlo, su sonido. Era lo mismo que un ejército invencible en que las iniciales se alzaban como jefes de las palabras, unas torres mayúsculas, altos capitanes que, en una batalla sin fin, entrelazados, provocaron desde hacía siglos, todas las conmociones, desde las más ligeras hasta las más profundas del ser, del pensamiento.

Esta visión pictórica de la palabra es síntoma expresivo de la tendencia del autor de ver un arte en otro, de transitar los pasadizos que las unen.

La energía y la velocidad, la calma y la suavidad, la ausencia algunas veces, su rasgo, producto de la observación, nos completan el perfil de la personalidad del autor. Su “saber mirar” se extiende hasta la imagen poética, el estremecimiento ante la mar, la naturaleza del hombre que muestra sus armonías como los que miran más allá de los ojos, en busca de las respuestas a las necesidades del espíritu.

La condición más destacada de Rafael Alberti es la de escritor y poeta. Por más de 70 años concibió y publicó una extensa obra patrimonio de la humanidad y en especial de nuestra lengua; presencia indispensable en antologías y estudios de la poesía hispana del siglo xx, por lo cual en 1983 mereció el “Premio Miguel de Cervantes” de la Academia de la Lengua Española.

Su poética por la que circulan y subyacen todas las artes, logra la solidez de un estilo personal, único.

Toda su obra poética, su gran dominio de la prosa y su vida en general nos muestran una figura emblemática de las letras del pasado siglo xx. La poesía albertiana posee el sello de su personalidad, fina, clara, sencilla como lo expresa el autor en su libro de memorias *La arboleda perdida*:

*Yo soy un hombre de la madrugada
comprometido con la luz primera...
Soy un poeta de aire libre.*

Ya hemos señalado que dentro de la obra de Rafael Alberti circulan intertextualmente todas las artes, fluyen, se presienten; es la escena patrimonio de su personalidad, disfrutada y necesaria. No es el poeta de las sombras, la voz izada en la página, sino el rostro simbólico, el hombre involucrado, dispuesto a afrontar todas las consecuencias de su creación y urgido de ello.

La producción teatral dentro de la obra de Rafael Alberti constituye un espacio de denuncia social imprescindible para el autor, medio de confrontaciones ideológicas que lo acompañó siempre en su larga vida.

En sus poemas escénicos el autor realiza esta visión teatral de la poesía, contrastante con los poemas que constituyen la Cantata *Invitación a un viaje sonoro*, también pensados para la escena, pero para ser leídos austeramente por el recitador, sin dramatización con el objeto de ofrecer el placer artístico solo en el recinto sonoro.

El acercamiento de Rafael Alberti a la música surge del mar, del viento, de la palabra, circula dentro de su poesía y su prosa, dentro de su obra pictórica, en el ritmo, en el movimiento y en el color.

Según nos relata su hija Aitana, el poeta era un gran amante de la música en general, pero preferentemente de la música de conciertos. Mantuvo larga y profunda amistad con reconocidos músicos, cantaba muy bien y gustaba de asistir a la ópera.

De este amor a la música están impregnados sus libros: *Marinero en tierra*, *El alba del Alhelí*, *La amante*, *Pleamar* y otros. Todo acto creativo en

Rafael Alberti, posee dentro el susurro de la música, que se une al verso, a la escena, a la plástica, a la prosa, a la danza. Es una cualidad que caracteriza su estilo, utilizada de modo personal, no solo en el canto de la rima, sino en la absorción abstracta de la naturaleza esencial de la música. Muchos poemas suyos poseen estructuras musicales, o los recursos literarios empleados buscan cantar entre letras un mundo con ideales a ultranza, burla la direccionalidad de las palabras en su búsqueda estética, planteada con gran fuerza necesaria.

La danza, implícita también en toda su obra, se advierte, en fina mirada; tal vez parta de su amor por la tradición taurina de su país, de los antiguos cancioneros españoles, de sus amplias lecturas desde la infancia, del piano de su madre y el movimiento del mar y el viento... pero Rafael Alberti danza en la palabra. Ejemplos son muchos, en la Cantata a tres voces: *Invitación a un viaje sonoro*, nos ofrece una Gavota que se mueve elegante por un amplio salón de su época, nos muestra una danza fácil de lograr con palabras, con suspiros, con repeticiones, en fin, con incuestionable maestría.

Celoso conocedor de todas las estructuras, de sus tradiciones (hasta las más ancestrales), de su historia, de la naturaleza de su país... degusta de las palabras con la maravilla de hallar la precisa, la insustituible, la que está repleta de todos los mundos que lo conforman a él, dueño de un estilo incuestionable desde su primer libro concebido bajo los pinos de la arboleda de San Rafael: *Marinero en Tierra*.

Si analizamos profundamente la importancia y encanto artístico de los antiguos juglares que han perpetuado la memoria lírica y épica desde tiempos ancestrales, tendremos entonces el valor de la raíz culto-popular de la vida y obra de Rafael Alberti. Poeta atípico que para el mundo y la sociedad lanzó su creación más allá del libro y la escena.

Nos ofrece una imagen visionaria del poder de las artes y la necesidad de ellas en la sociedad, creación que late ética y estéticamente junto a los problemas esenciales del mundo moderno. Sus versos cancioneriles tomaron sentido himnico cuando España sufría los tormentos de la Guerra Civil, se lanza el poeta a la calle con su poesía comprometida, siempre fiel a sus ideas. Alió su lira a la consigna política en busca de la paz.

"...Rafael Alberti es quizás la más definida personalidad y con tantos rasgos de excepción, no solo en las circunstancias de su vida y de su obra, sino el único de aquella ilustre pléyade de poetas que aun alientan a viva voz entre nosotros en este fin de siglo que nos ha de franquear el tercer milenio", así nos plantea Ángel Augier.¹¹ También, nuestro Alejo Carpentier

¹¹ Ángel Augier: Ob. cit.

en entrevista a Rafael Alberti en París, nos ofrece una semblanza muy certera del autor: "...pocas veces en mi vida habré logrado tropezar con un exponente de juventud tan auténtico como Alberti, juventud con todo lo que implica —o debería implicar— de dinamismo, lirismo, singularidad, independencia de ideas y potencial de escándalo...".¹²

¹² Alejo Carpentier: "Entrevista a Rafael Alberti en París", en revista *Carteles*, La Habana, 1931.

La musicalidad es cualidad inherente de toda la obra albertiana. Su música verbal aparece ya desde *Marinero en tierra*; su obra niega las fronteras entre las artes. Alberti nos plantea: "... todas las palabras están en el diccionario, pero en cambio la música está en las cañas del campo, en el mar".¹³

Muchos autores y compositores han otorgado una segunda naturaleza musical a los versos de Rafael Alberti atribuyéndoles: "...un doble valor musical: el real y el sugerente..."¹⁴

Hasta dentro de su teatro se advierte este manantial, que acompaña toda su producción; su eficacia escénica posee el hálito del teatro musical.

En muchas obras de Rafael Alberti se advierte un basamento pleno de música, se desarrollan dentro de las aspiraciones sonoras y formales que caracterizan al poeta.

Sus vínculos con Cuba no son solo ideológicos, sino también musicales, desde su infancia perfumada por el piano de su madre María Merello, que interpretaba guajiras y habaneras, hasta la nostálgica influencia que impregna toda su obra.

Un ejemplo que nos da mucho gusto citar es el *Concierto flamenco para un Marinero en Tierra* con guitarra solista y orquesta sinfónica, estrenado en 1992 en el Gran Teatro de Córdoba. Para la interpretación de este concierto, Alberti trabajó junto al músico cubano Leo Brouwer quien realizó la instrumentación y dirigió la orquesta. Por la naturaleza improvisadora de la música flamenca, la parte solista estuvo a cargo de Vicente Amigo, quien además dijo los versos de Alberti. Esta obra de estructura original para recitante, con fragmentos en prosa y otros en verso, guitarra y acompañamiento orquestal, sirvió después de música para un ballet del

¹³ Víctor Claudín: Entrevista a Raimundo Fagnes y Rafael Alberti, en *Cuando los poemas cantan*.

¹⁴ Enrique Franco: "Sobre Invitación a un viaje sonoro", en periódico *El País*, Madrid, 1983.

mismo título, coreografiado por el flamenco Javier Latorre y dirección de Aida Gómez.

“La musicalidad de los versos de Alberti es una constante a lo largo de su obra. Elige con seguro instinto las palabras más musicales, en sus versos las vocales se equilibran como en un arpegio. A veces se repiten ciertas palabras, no por casualidad, sí para crear con ellas un vocabulario poético, un ambiente, un pequeño mundo. Lo mismo ocurre en el caso de Mozart”.¹⁵ Existen varias publicaciones discográficas de versos de Rafael Alberti musicalizados o combinados con la música. Por ejemplo, las diferentes versiones de *Invitación a un viaje sonoro*, prueba obvia de la musicalidad de sus versos.

La poesía de Rafael Alberti siempre lleva dentro, junto a otras muchas cosas admirables, la música. Una música verbal que viene de muy lejos, de los cancioneros medievales y la eterna juventud de la lírica popular, y llega hasta hoy mismo, hasta el fondo más combativo y solidario de nuestra propia historia... Cantar esa poesía supone prolongar, ornamentar de algún modo lo que las palabras ya cantaban por sí mismas.¹⁶

Hemos insistido en la profunda unión con la música de la obra albertiana, pero realmente estos vínculos los mantiene con todas las artes. Su vocación de pintor, el ritmo de su musicalidad para la danza y necesidad participativa dentro del arte, muestran que el manantial de donde surgen todas las disciplinas artísticas es único y disímil en sus afluentes. El mismo autor nos confirma: “La música... tiene que estar unida con todas las artes... soy pintor desde siempre y me complace ser un artista que cuida las diferentes disciplinas, que me sirven para distinguirme de los restantes poetas de mi generación”.¹⁷

La relación predilecta del autor es con la música culta o de conciertos, con ella Rafael Alberti identifica su labor poética; los parámetros artísticos de esta manifestación, los métodos compositivos empleados, traslados fáciles de la música a la literatura, su musicalidad poética que insufla a la inspiración la pureza más abstracta y la perfección formal, son elementos que le otorgan perdurabilidad y recóndita raíz tradicional a toda su obra. Lo que el autor en su libro de memorias *La arboleda perdida* nos simboliza como

¹⁵ Manuel Durán: “Prólogo”, en *Rafael Alberti*.

¹⁶ Rafael Caballero Bonald: *Paloma desesperada*, Publicación discográfica.

¹⁷ Emilia Levi: “Rafael Alberti: Soy un trabajador incansable”, en *Diario montañés*, agosto 1985.

la verdad de la invariable poesía. Este criterio se articula profundamente con la valoración resultante que nos ofrece la destacada poetisa e intelectual cubana Fina García Marruz: “Alberti no es tanto un poeta culto que hace poesía popular, sino un poeta esencialmente popular, enriquecido por una gran cultura”,

Rafael Alberti tiende todo tipo de puentes a la música, cada vez más sólidos a medida que avanza en su madurez profesional, empleando diferentes modelos interdisciplinarios en su realización. Podemos ejemplificar esta cualidad con el repertorio que necesitó el autor para desarrollar la Cantata *Invitación a un viaje sonoro*. Mozart, Bach, Scarlatti, Falla, etc., no pensaron ni crearon sus obras como vehículo histórico geográfico del laúd. Fue un genial recurso muy bien escogido, sutil, del poeta en sus añoranzas patrias, desterrado, siempre junto a los músicos y la música, hasta obtener uno de los más importantes y originales proyectos de la historia del arte.

Invitación a un viaje sonoro plantea la reintegración desde el exilio, de la cultura del autor y sus tradiciones, lo sitúa como un continuador de todos estos elementos; tanto dentro del estilo que transcurre, como dentro de la temática general. Resulta una importante obra en la trayectoria literaria del poeta y constituye un momento trascendente, porque de modo subliminal, plantea sus ideas, sus tristezas y patentiza la confluencia de todas las artes en su creación.

Explica el autor sobre su trabajo con las obras musicales que integran la Cantata: “...después de escucharlas y estudiarlas por mí, con la más profunda atención, ciñéndome en lo posible, al acento musical de cada estilo... hasta lograr la impresión verbal más rítmica y exacta, a veces aérea y casi inaprensible de las obras...”¹⁸

Una sugerencia acertada desde la obra de Rafael Alberti, Federico García Lorca o Nicolás Guillén por solo citar los más relevantes, es el acercamiento a todas las artes como savia vivificadora de la creación hasta obtener un resultado intertextualmente perfecto.

Rafael Alberti utiliza los recursos lingüísticos, retóricos, prosódicos, con gran agudeza, con maestría métrica, con libertad, reinventando la tradición popular, siempre con elementos musicales acertados, escogidos para su propósito. Las estructuras formales se engarzan, se trenzan o trasladan muy sutilmente desde la música.

La presencia de obras musicales depuradas dentro de la sensibilidad del autor, refresca su producción literaria, amplía la sugerencia y ofrece diversidad cosmogónica a su obra.

¹⁸ Comentario del autor incluido en el programa de presentación de *Invitación a un viaje sonoro*, Madrid, 1989.

4. EN EL PRINCIPIO FUE EL LAÚD...

30

Índice

Es un agradable propósito reflexionar sobre la Cantata a tres voces: *Invitación a un viaje sonoro* original para recitador, laúd y piano, viaje lírico del laúd desde el siglo xi hasta el xx, punto de convergencia de las artes y la imaginación creadora.

Una obra peculiar tanto para la historia de la literatura hispanoamericana, como para la historia de la música, pues logra su mensaje artístico dentro del recinto sonoro de dos artes: la poesía y la música, sin que se supedite una a la otra. El verso en su creación surge de la música, obras compuestas por connotados compositores de todos los períodos estilísticos, desde donde el poeta atrapa el hálito musical en la palabra.

El protagonista de esta Cantata es el laúd, junto al que, en su añoranza por la patria lejana, Rafael Alberti nos invita a viajar histórica y geográficamente desde los países árabes hasta España para finalmente, dejarlo en la mar.

Un análisis puramente literario de esta obra no sería completo, desatendería la fuente de la que emanan los versos y la razón del poeta para emplear tal o cual técnica literaria en cada momento específico. Resulta imprescindible a la vez, una mirada musical, cualidad que acompaña toda la copiosa obra de Rafael Alberti.

Es una pieza de cámara en la que cada intérprete actúa como solista en el momento debido, donde el texto de los tres integrantes es importante, necesario y complejo; por tanto, no puede incurrirse en la falacia de conceptualizar la música como acompañamiento de la voz o fondo agradable del verso. Esta cantata no yuxtapone elementos, sino que todos los recursos están implicados en una *trama* y son absolutamente necesarios para lograr el resultado artístico que propone el autor.

Se requiere una mirada poético-musical para apropiarnos de su imagen subliminal.

Rafael Alberti, es un artista de características peculiares; su obra poética mantiene intercomunicación con las demás artes: la plástica, la danza, el teatro, el cine y la música, constante que subyace dentro de toda su producción literaria, cualidad que singulariza su obra y caracteriza su estilo.

La interpretación de tan original obra nos indujo a acercarnos al autor, su vida y obra que ofrecen un campo de estudio privilegiado; cada lectura nos resulta una recepción multidisciplinaria de las artes que provienen de una delicada y fuerte personalidad muy definida, comprometida totalmente con su obra y sus ideas comunistas.

Hemos sentido danzar sus versos, hablar sus trazos pictóricos, y hallado en su obra teatral, cualidades intrínsecas de su estilo.

La Cantata *Invitación a un viaje sonoro* del poeta gaditano Rafael Alberti aporta a la cultura cubana los heraldos que nos advierten sobre las posibilidades del laúd para abordar toda la música, además de cultivar el Complejo del Punto como parte de nuestra identidad. Señala las cualidades de los instrumentos que han desarrollado nuestras tradiciones a tal grado de virtuosismo que ya pueden desprenderse del género que representan y aportar un nuevo timbre a la música. El solo timbre del laúd ya nos remonta a las tradiciones cubanas o españolas, aunque en él se interpreten obras renacentistas, barrocas, clásicas, etc., el hecho de recibirlas en su voz ya nos eleva al mundo tradicional del laúd.

Invitación a un viaje sonoro resulta uno de los referentes fundamentales que sustentan la necesidad artística de nuestra Escuela Cubana de Tres y Laúd. Ofrece una mirada poético-musical necesaria e inserta al laúd en tan singular cantata dentro del universo artístico del poeta, en el que tal “extrañeza” expresiva es propia de su creatividad.

5. INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO

32

Índice

Música y poesía se rigen por códigos diferentes; establecer una correspondencia imitativa entre ellas resulta imposible, pero una visión estructuralista las acerca. Existen nexos semióticos entre texto musical y literario: ambos sistemas pertenecen al proceso de comunicación humana y ofrecen un discurso extratextual.

El hecho artístico de esta cantata nos plantea una especie de suspensión en la función referencial; su relación profunda desde la evocación hasta el lenguaje, establece pasadizos inseparables dentro de la aptitud de sentir. “La comparación entre los medios de las diferentes artes y la comunión de un arte con otro, solo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principios”.¹⁹ Estas palabras de Kandinski corroboran nuestra necesidad de atención sobre ambas artes al acercarnos a *Invitación a un viaje sonoro*.

Los recintos estéticos de la música y la poesía son diferentes: una ocupa el ámbito abstracto, puro, y la otra el representativo; permite la colaboración entre ambas. Pueden corresponderse compartiendo elementos como: ritmo, armonía, estructura, etcétera.

El sentido interdisciplinario en poetas como Rafael Alberti nos demuestra, no solo que es posible sino natural, que se produzca esta interacción enriquecedora entre música y poesía. Si nos remontamos a un posible estudio de las leyes de las artes, hallaremos que nacieron juntas, unas en otras, y que el fenómeno de la tragedia griega, que aún no reconstruimos en realidad, pertenece al equilibrio y presencia de todas las manifestaciones en una sola necesidad, la creación humana.

En la Cantata a tres voces *Invitación a un viaje sonoro*, la poesía brota de las obras musicales produciendo una correspondencia entre ambas, como perfectamente explica Julián Orbón: “Estas nupcias de la palabra y el

¹⁹ Vasili Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*.

sonido solo pueden celebrarse en la transparencia, en la comunicación inefable”.²⁰

La nostalgia de Rafael Alberti por España, impregna toda su producción en el exilio. Esta obra está estructurada por versos que pertenecen a la línea del *canto*; la música potencia sus formas poéticas: ritmo verbal, belleza y armonía, tendencias del neopopularismo que logra mantener vivo el diálogo entre el escritor culto y la poesía popular, ampliando así su público receptor. Su relación con la música en este período no será como en sus obras juveniles, sino que utiliza ya procedimientos evocativos: hondas resonancias del poeta lejos de su entorno, añoranza viva flotando sobre la música. El tratamiento interdisciplinario de la actividad artística, resulta una reafirmación humana que trasciende lo personal.

Trata de conciliarse con su nueva realidad americana y España pasa al espacio onírico. Identifica más profundamente su ser con la esencia española, en la medida que conoce y acepta los nuevos colores, paisajes y armonías americanos.

*Nada como sentirse comprendido
enlazado, mezclado, arrebatado
por ese misterioso idioma de los bosques...²¹*

“No hay dudas de que, bajo diversos modos, una ideología de la música determina una parte importante de la visión del gaditano.”²²

Este tiempo de Rafael Alberti en América es de una creación intensa: su lucha por la República española, la añoranza en el exilio, une a los artistas que coinciden en estas regiones y une al poeta a músicos e intérpretes que enriquecen y solazan su alma. Se relaciona con innumerables músicos: Manuel de Falla, los hermanos Halffter, Juan Carlos Guastavino, Vicente Lecuna, Alberto Ginastera, Paco Aguilar, Donato Colacelli y otros. El cúmulo de relaciones con músicos en Argentina propició el marco para que el autor necesitara expresarse a través de la Cantata que ahora nos motiva, donde desarrolla diversos procedimientos literarios hasta extraer de la música su perfume poético cuyo resultado es un hecho artístico único, por la singular postura de la poesía con respecto a la música.

Esta Cantata siempre fue muy apreciada por su autor, en la que él mismo leía los textos en escena. Es una obra alrededor de la cual se acumulan

²⁰ Julián Orbón: “Tradición y originalidad de la música hispanoamericana”, en revista *La Isla Infinita* No. 3, 2000.

²¹ Rafael Alberti: *Obras Completas*, Poesía I.

²² Eladio Mateos Miera: *Rafael Alberti y la música*.

importantes acontecimientos, relaciones, y constituye un hito dentro de la trayectoria artística del poeta.

Muchos de los poemas contenidos en esta obra siguen la tónica de los vihuelistas del siglo XVI: fantasías, romances, villancicos, gallardas, folias, zarabandas, modelos musicales casi directos dentro de la evocación poética (desde el punto de vista estructural y sonoro).

El compromiso del poeta es con la voz esencial del pueblo español: el laúd, protagonista de la obra. En la distancia, dentro del sentimiento doloroso de ausencia en el exilio, Alberti halló el timbre que identifica la patria, su recóndito color, y que puede pensarse cubano aplicando el “principio antrópico” que plantea Ernesto Cardenal en su trabajo *Literatura y compromiso*: el futuro condiciona el pasado.

El montaje de esta obra constituyó desde el principio un gran esfuerzo: adaptar a la combinación de laúd y piano el copioso y diverso repertorio musical escogido por Rafael Alberti. No tuvimos acceso a las versiones realizadas por Paco Aguilar, y fue necesario reconstruirlas y adaptarlas por Efraín y Ariadna Amador a partir de las partituras originales.

La música que inspira los poemas, es el recurso que nos guía por la trayectoria del laúd desde su salida de los países árabes, allá en el fondo de la historia, su recorrido por las más importantes plazas europeas, hasta llegar a España.

Junto a la Cantata, embriagados de ella, nos sumimos en la poética albertiana repleta de exquisiteces. La vida del poeta, un legado ejemplar, dinámico y perfecto para todas las generaciones de artistas; su prosa viva, su producción pictórica y su Cádiz andaluz.

Invitación a un viaje sonoro fue escrita en 1942, estrenada en Buenos Aires, Argentina en 1943 y presentada en el teatro Rivera Indarte de la ciudad de Córdoba en 1944. Fue publicada como parte del libro: *Pleamar* ese mismo año, dedicada al gran laudista español Paco Aguilar quien coincidió con el poeta en el período de la diáspora española y con el que mantuvo una profunda amistad: *es una obra que nace de la amistad*.

Según referencias de su hija Aitana, la Cantata fue concebida con participación de los músicos, un trabajo conjunto que logró la total identificación entre ambas manifestaciones artísticas: música y poesía. Podemos afirmar que el autor parte de la música, o sea lo primero fue la música y para cada obra crea un poema. La poesía surge de la música, de ahí su indivisibilidad, su monolítica estructura *in crescendo* concebida como un recital en dos partes.

La obra comienza con una Introducción que nos induce a viajar por el camino del laúd desde su recinto árabe:

*En el principio fue el laúd. Venía,
vagabundo y sonoro, de viaje.
Voz ya antigua se ahogaba en su garganta,
de ajimeces y príncipes nocturnos,
suspensos de jardines demorados.
Venía, grave ya de amor y pena,
tristes los ojos de arenal perdido,
moreno como piel de los desiertos,
canas las cuerdas, anchos los sollozos;
el corazón, doliéndole en la hondura
transparente de un agua aprisionada...*

Para la Introducción, el autor no solicita una obra musical específica, sí evocadora en las voces del laúd y el piano. En esta grabación escucharemos el *Andante*, segundo movimiento de la *Sonatina* en La Mayor de Federico Moreno Torroba, original para guitarra sola, cuya expresividad, tensiones y distensiones coinciden con la estructura de los versos; estos, dedicados al laúd son una descripción poética del instrumento, escritos en arte mayor donde establece su protagonismo y constituye uno de los poemas más bellos de la literatura hispana. La calidad de este poema y su referencia al viaje del laúd lo convierte en una de las tres columnas estructurales sobre las que descansa toda la Cantata.

El segundo poema: *Casida de Almotamid* desde su versión original, permaneció tapado con una pequeña hoja de papel pegada encima por el borde en el manuscrito (en posesión de su hija Aitana), enorme libro que usaba el autor en sus presentaciones escénicas. Nunca fue leído en público, hasta su estreno en Cuba en 1999.

El laúd asume una improvisación al estilo de la música árabe. Sabemos que esta música se basa principalmente en el arte improvisatorio sobre un *Makam*, tema o tonada tradicional conocida, que el laudista recrea siguiendo reglas establecidas desde tiempos muy antiguos con participación de su fantasía. El carácter del *Makam* es fundamental para su utilización en el momento adecuado de la improvisación; está dado por el *tempo*, el figurado, lo quebrado de la línea dados los intervalos que la constituyen (con recurrencia en las segundas aumentadas) y el ámbito o registro que emplea.

El poema creado por Rafael Alberti sobre esta improvisación, ondula sensualmente como ella, especie de traducción espiritual de una en otra.

Afianzado el objeto artístico de la Cantata, el poeta es libre de crear versos que se alejen de los propósitos finales de la obra. Con sencillez y economía de recursos literarios, el autor logra atrapar el ambiente medieval de la época del rey moro Almotamid de Sevilla. La temática nos ubica en la vida de los conquistadores árabes y sus costumbres, cuartetos apacibles que recrean un ambiente arcaico.

*En la presa del río, cuántas noches
pasé también en dulce compañía
de una esclava gentil cuya pulsera
la curva simuló de la corriente...*

El viaje continúa al siglo XIII con la *Cantiga de Santa María* de Alfonso X El Sabio. Observamos que, en el libro original, en el estreno y seguramente en las primeras representaciones americanas, Paco Aguilar improvisaba una Fantasía al estilo medieval español por falta quizás de partituras de esta época, a diferencia de las versiones que el propio autor realizara al llegar a España, luego del exilio con el Cuarteto Grandío y más tarde con la orquesta de laúdes del mismo nombre, donde sí utiliza una de las Cantigas de Alfonso X El Sabio. Rafael Alberti ilustra con un romance donde resuenan mucho los tópicos del género, para aliarlo espiritualmente con la música antigua española que lo genera:

*El agua siempre es la misma
pura, lejana, sin nombre,
agua de cabello antiguo,
voz de nunca, lengua joven,
agua que sube que baja,
que se asoma, que se esconde...*

La Cantiga, llena de su época, transparente, sencilla y en loor a la Virgen, sirve de perfume a la palabra. El piano, tratado como un clave buscando un *tocco secco* con poca o ninguna resonancia en los pedales, planos sonoros poco señalados, usado como un instrumento de cuerda punteada. El laúd en su ambiente íntimo, pequeño juglar que anduvo con tal o cual forma en la antigüedad, con péñola o con los dedos, ahuyentando el silencio y recreando entre sus manos las almas de entonces. El laúd, clavicémbalo mucho más pequeño, nómada, aparece supeditado a la voz por todas partes, cantando las historias de la humanidad, cosiendo el mundo.

El procedimiento verbal del autor lo realiza adaptando su estilo al viejo romancero español o al del villancico para atrapar la época.

Continúa el siglo xv con el *Cántico* de Juan del Encina, poeta y músico español a quien Rafael Alberti glosa en octosílabos en su poema a la muerte de Isabel la Católica. La obra musical de profundo dramatismo, bajos arpegiados y fragmentados en dolorosas cadencias; el laúd como la voz llamada a gemir en nombre de España:

*Como se hiela a un lucero
su color, su relumbrar,
así a la Reina de España
se le heló la claridad.*

El poema posee estribillos salidos de antiguos cancioneros que recrean libremente estas estructuras.

Poco a poco el auditorio es cómplice del propósito del poeta, pasa por diversos estados contrastantes que lo van conduciendo a nuevos y diferentes ambientes, para visitar épocas, países, siguiendo siempre las huellas del laúd.

Siglo xvi, *Canción del Emperador* de Luys de Narbáez. Solo de laúd, el ambiente es íntimo, vamos a la cámara del Emperador Carlos V donde el laúd llega para regocijar al monarca. Su humilde caja, sus cuerdas sensibles, más presentes que todas las diferencias entre juglar y Emperador; aquel quedó sentado en su poder y he aquí al laúd vivo, con los modos de aquellos tiempos en su boca, hasta nosotros. Los versos usan los estribillos a la manera de la danza.

Aquí, en la versión original, Alberti empleó una pavana de Diego Pisador. Durante los ensayos, Aitana y nosotros elegimos el carácter de la obra de Narbáez por el regocijo sonoro que provoca en este momento de la Cantata, el poema sobre el solo de laúd. Los versos mantienen estrecha relación métrica con los bailes de la época:

*Baile la corte, dance la aldea,
dama y pastores con las vihuelas.
Dance el villano, baile la dama,
los caballeros con las zagalas...*

El Carnaval de J. B. Lully, siglo xvii: *Dioses entre los árboles* (verso del autor al pie de la identificación del poema). La danza de Lully es solemne, posee desde su título un sensualismo muy francés, el que Lully nacido en Italia, asimiló totalmente hasta aparecer como genuino representante de la cultura francesa. La música recrea sus figuras de cuadro con la severidad

propia de las vestimentas y etiqueta de la época; dentro, en sus temas, las máscaras caen y descubren las debilidades humanas. Los versos para esta obra, exhalan los profundos secretos del baile cortesano, con juegos de palabras como centro rítmico. Alberti realiza su poema con una estructura regular, recortando los versos al final, al compás de la danza; logra de este modo la solemnidad requerida:

*¿Conoces mi corazón,
disfraz de vida y de muerte?
Soy el amor.
Duerme.
Duérmete.*

Continúa el siglo xvii, Francia, Jean Phillip Rameau, *Gavota*. Un momento grandioso dentro de la Cantata: apropiación de la historia de la danza, su importancia y predilección en la corte de Luis XIV aparecen impregnadas al texto, los versos parecen haber huido de la *Gavota* y sobre la música constituyen un todo bien acabado. El poema usa en su extensión la gavota antigua, de estructura ternaria simple.

En el estreno Alberti, Paco y Colacelli usaron un minuet de Rameau, tal vez porque figuraba dentro del repertorio del laudista. Sometido este momento de la obra al análisis artístico, llegamos a la conclusión de que el poema responde a la historia de la danza de la *Gavota*, a su estructura y su tempo. En este caso, después de una mirada general a la Cantata, dedicaremos un espacio a la *Gavota* en su contexto poético-musical-danzario.

El poema creado por Rafael Alberti para la *Gavota*, es incorpóreo, puro ritmo, sin referencia al objetivo artístico de la Cantata; flota dentro de la estructura general lleno de gracia, con repeticiones minimalistas, provocando versos diferentes por el cambio de posición de las palabras:

*Hasta pronto, flor.
Hasta luego, risa.
Buenas noches, gracia.
Brisa, buenos días.
Si me das la flor,
yo te doy la risa.
Hasta luego, gracia.
Hasta pronto, brisa...*

El laúd pasa a Inglaterra, *Fantasia No. 7* de John Dowland, siglo xvii. El poema aparece aquí adusto, responde al contrapunto angustiante de la

obra musical. Alberti logra esta correspondencia a través de repeticiones y asonancias misteriosas, dolientes desde la naturaleza:

*Ven t  , viento del norte,
a la Torre de Londres
que, en la Torre de Londres,
señora mía,
perdida, perdida.*

*Más alto, más y más.
Grita, viento del mar...*

Continúa el viaje del laúd por Inglaterra: *Irlandesa* de Henry Purcell. Aquí la música estalla en el arrebatado de la danza trágica, que barre con la languidez precedente, donde se produce un contraste fuerte dentro del mismo dramatismo poético:

*Lágrimas en las praderas.
Virginales en la lluvia.
Gracia bailando en la niebla.*

Es el laúd en Inglaterra, esta vez una caricia suave: *Sarabande* de William Croft. En esta obra el laúd extiende sus alas, el ondulante trémolo levanta, hunde y trae de nuevo las líneas expresivas.

Una zarabanda, la danza más lenta de la suite barroca, momento propicio para que la voz del laúd enamore el espacio. El escritor cómodamente va hasta la métrica de los bailes antiguos, danza lasciva que fue prohibida por la sensualidad de sus movimientos, evoca los z  jeles en los que se escribía la letra de las zarabandas. Este fue un recurso muy extendido en el barroco, letras que acompañaban a la música de danza, y en especial, la zarabanda muy popular entonces.

Este poema se presenta en primera persona, vaga temática integrada al arte sonoro:

*Susurro. Me suena el alma.
Nadie me toca. Lejana.
De tan suave, soy nada.
De tan en sombra, soy clara
De tan profunda, liviana...*

El laúd llega a Italia, Domenico Scarlatti: *Sonata Pastoral*, siglo XVIII. Los versos dependientes de la metáfora musical desarrollan la cualidad acústica, imágenes irracionales, seis estrofas de tres versos, hexasílabos como antiguos villancicos trovadorescos. Riman segundo y tercer verso con la misma palabra, recurso repetitivo muy usado por el poeta para hacer música con la poesía. Es un poema sin contenido anecdótico como muchos otros dentro de la Cantata, exceptuando los más largos: primero, central y final que soportan toda la estructura de la obra. En estos grandes poemas sí se habla poéticamente sobre el viaje y la historia del laúd; permiten así que en todos los demás, el poeta pueda alejarse de su objeto central sin que el público pierda la “ruta” sugerida.

Este poema cuenta con unas veinte palabras, poema aéreo, sonoro, repetitivo, todo música. El laúd disfruta el Barroco, donde su timbre es perfecto y su *tocco* con púa se asemeja al mecanismo de los instrumentos de tecla de la época. El piano busca ser un clave junto al laúd; con él se lanza en terceras paralelas, trinos lejanos cercanos, luces, sombras... Al aire, sobre la hierba, la música se hace naturaleza:

*Trina el aire, arpegia el agua.
Repica el sol en las ramas.
Scarlatti viene a España,
trémulos vidrios alisan
Las cuerdas de las sonatas.*

Este es un buen ejemplo donde la unión de poesía y música es total, se sucede la música al texto y el texto a la música como prolongaciones del mismo manantial creativo, con la misma velocidad y ritmo provocando un exquisito momento dentro de la Cantata.

Alemania, Johann Sebastián Bach: *Aria para Ana Magdalena*, siglo XVIII. El poeta deja aquí el texto escrito por Bach en su única canción con letra propia y continúa sus versos en perfecta armonía:

*Se arrancaron las plumas
los ángeles. Tañendo
los laúdes celestes,
tranquilos, se durmieron...*

Alberti integra este poema suyo y continúa con las palabras del propio Bach, convirtiéndolo en un único texto poético. Es un nuevo recurso literario: el poeta entra en la vida del músico a través de la letra de la canción,

recrea una gran figura universal, evidencia su predilección y subraya la presencia de Bach dentro de la Cantata.

La lectura de los versos trasciende y sublima la archiconocida Aria, destaca su paso barroco, sus encajes pesados y el profundo sentimiento amoroso dentro de la atmósfera de su siglo.

Siglo XVIII, Mozart: *La gracia que vuela*; Rondó: *La espuma con alas*.²³

Llegamos al paroxismo del texto salido de la música, no solo en su carácter, sino también en su estructura.

Suena junto al poema el Rondó de *la Sonata K 296* de Mozart. El Rondó, generalmente en tiempo rápido, posee una forma musical muy conocida: ABACADA, o sea, la sección A retorna siempre, aparece como introducción y después de cada nueva sección. El poeta crea a partir del Rondó de Mozart, un rondó poético, sin contenido anecdótico, estructurado con pocos elementos combinados musicalmente, plagado de repeticiones, pentasílabos cortos regidos por un suave optimismo. Ahonda los pasadizos que unen la música con la poesía, el auditorio siente el cordón umbilical que en el fondo ofrece juntas todas las artes.

El poema muestra una gran correspondencia entre su estructura y la de un rondó musical, si bien el texto no comienza con A, y su A posee pequeñas variaciones en cada regreso, ofrece un *ritornello* que se imbrica a la música como parte y prolongación de ella misma en el tiempo. Pertenecer a aquellos poemas de los que hemos hablado antes, cuya esencia está más en lo sonoro y abstracto que en las imágenes reales; se aleja del viaje sonoro del laúd para integrarse como un todo a la música de Mozart; responde en última instancia al viaje histórico y geográfico del laúd. La presencia de Mozart dentro de la Cantata consigna una época y un país determinados, pero los versos vuelan etéreos como la música.

El poema se mantiene gozando del clasicismo, imitando gestos, reverencias y todas aquellas afectaciones que caracterizaron a la sociedad dieciochesca, especialmente el ambiente de las cortes por donde también transitaba el laúd; la palabra recrea la estética de la época utilizando los recursos musicales de la poesía.

El vio.

Yo lo vi.

El aire en un pie,

la flor en un tris.

²³ Rafael Alberti: *Invitación a un viaje sonoro*. Versos al pie de la identificación del poema escrito sobre el Rondó de Mozart.

*El no dijo no,
yo, ni no ni si.
La flor en un pie,
y el aire en un tris.*

*Ni el color perdió,
ni el color perdí.
El aire en un pie,
la flor en un tris.*

*Vino, vio y voló.
Vine, vi y me fui.
La flor en un pie,
y el aire en un tris.*

El poema es un Rondó, con su A que retorna en cada estrofa. La estructura que mantienen la música y la poesía dentro de la Cantata convierte la estancia del laúd en Austria, en un logro verdaderamente clásico de entendimiento entre las artes.

Con esta obra concluye la primera parte de *Invitación a un viaje sonoro* y da paso al Intermedio

El poema, columna central que sostiene la Cantata, abre la segunda parte de la obra, texto donde el autor no exige partitura musical específica, como sucede en la Introducción. Los versos hablan del laúd y lo sitúan en España, en el siglo xx. Es un poema anecdótico, luminoso, poderoso. La música debe escogerse de acuerdo a la poesía, como esta a la música en el transcurso de la Cantata.

En nuestro caso usamos un *Arroró* anónimo canario de hálito andaluz suave, sin encabritamientos rítmicos, para permitir que reine el texto y divida la obra en dos partes.

*Nuevamente, ¡a la mar!
está invitado el aire.
Cielo y aguas, acordes,
el alma, navegable...*

Es incuestionable el amor y la admiración de Rafael Alberti hacia el laúd, la osadía de pedir un gran repertorio musical en sus cuerdas, obras no originales para este formato; es una petición de alguien que ha sido capaz de sentir todo el universo en su timbre. El instrumento demuestra al mundo en esta obra, sus posibilidades técnicas, tímbricas y musicales. La confianza que deposita el autor en el laúd en 1943, es correspondida hoy en Cuba, en nuestra Escuela de Tres y Laúd fundada en 1989. *Invitación a un viaje sonoro* se erige como fanfarria temprana de la necesidad de desarrollo y perfeccionamiento de estos instrumentos. El laúd por toda la música, con su humilde color danzando los salones, los siglos, los autores; un timbre más para la Música. Es una visión muy aguda de Rafael Alberti, sobre la que edificó esta obra emblemática, donde el laudista puede desplegar su

cultura, sus recursos técnico-musicales y su necesario virtuosismo. En esta obra el poeta logra: “La expresión del sonido penetrado por la sustancia de la poesía”.²⁴

Como hemos señalado, la temática de cada poema puede alejarse del objetivo central de la obra. Este hecho implica una iluminación, asistida por una gran cultura poético musical y el vuelo artístico del autor; los poemas no nos cuentan una historia, los recursos literarios empleados nos inducen la ruta histórica y geográfica del laúd.

La segunda parte de la Cantata continúa con tintes más fuertes a medida que la obra se acerca a la región amada: Andalucía.

Así como en la primera parte de la Cantata, formas, temas y procedimientos disímiles, son empleados por el autor para recrear épocas anteriores. Esta segunda parte se presenta mucho más homogénea y breve, son solo siete poemas más extensos y más fuertes, frente a doce que constituyen la primera parte.

El viaje prosigue por Rusia, siglo XIX (no aparece en la grabación). El poeta aproxima el laúd a la balalaica, pide la *Guzla* de Borodin y escribe inspirado en esta obra musical, versos que crean un paisaje hosco, una historia misteriosa. Poema cancioneril de aires antiguos, octosílabos asonantes agrupados de tres en tres con un estribillo de a dos. La repetición al final propone la única rima:

*Triste balalaica en sombra.
Nieve que no acaba nunca.*

*Es la nieve, esa es la nieve.
¿Es un caballo la nieve?
¿avanza, llega, se pierde?...*

Siglo XX, Cataluña: *La Barca* de Federico Mompou (no aparece en la grabación).

El poema que Alberti crea para este momento de la Cantata nos recuerda los sonos de nuestro Nicolás Guillén, en especial su *Palma Sola*, sencillo, musical, donde las palabras buscan el ritmo del idioma.

*Sola.
Sola.
La barca en la ola.*

²⁴ Julián Orbón: “Tradición y originalidad de la música hispanoamericana”, en revista *La Isla Infinita* No. 3, 2000.

*Viene y va
la barca sola
Amor sin nadie en la ola.*

Continúa el viaje del laúd por Asturias, con la obra musical del mismo nombre: *Leyenda* de Isaac Albéniz. La música profundamente dramática, evocadora y muy andaluza, hechiza desde el rasgueado de un solo de laúd.

*Se fue una mañana al monte.
Era más niño que hombre.
Asturias calla escondiendo
un grito en sus corazones...*

El poema en forma de copla octosílaba asonante, emerge de la música como lamento emitido por las tradiciones de la región. Dentro del misterioso paisaje sugerido y la no resuelta desaparición del adolescente, el autor detiene el poema en el silencio y evapora la música. Con nuevos recursos literarios, suma la palabra al hálito estético musical, comparte la misma imagen artística y resulta un llanto doble desde un solo rostro.

El viaje del laúd, ahora no cambia de país sino que transcurre por diferentes regiones de España. Se dirige a Aragón, a través de la *Jota* de Manuel de Falla que forma parte de las *Siete canciones populares españolas*, original para voz y piano, en este caso pedida para laúd y piano.

Rafael Alberti toma la letra de la *Jota* que es un poema anónimo español, breve y completo, con pequeñas variaciones hechas por su pluma certera, que le imprimen una fuerza adicional, lograda solo con dos versos añadidos.

La *Jota* de carácter jocoso y zarzuelesco contrapone las coplas a la danza fuerte, como las tonadas en nuestros Puntos Cubanos. La *Jota* es un símbolo aragonés y español en general:

*Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar.
A tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.*

*La jota es un toro bravo
en medio de un olivar,*

*Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana.*

*Y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.*

*La jota es un toro bravo
En donde le da la gana.*

Estos afiladísimos versos populares impregnados del tradicional gracejo español, los trenza el poeta con su creación al final de cada estrofa.

La fuerza de esta danza salida de las celosísimas manos de Manuel de Falla, “el divino andaluz”, como la califica Alberti, ya mueve la Cantata al frenesí en la original garganta laudística acompañada de las más autóctonas coplas.

La próxima región será Galicia: *Muñeira tradicional*, danza popular, estable, fuerte, muy rápida, característica de la población gallega (Muñeira o Molinera):

*La muñeira de Galicia
Cantando está en el molino:*

*¡Ay de mí, que me lleva la toca el río!
bájateme por ella, galán querido.
A los rayos del sol se peina mi amor:
se viste y se calza del mismo color.*

El autor hace gala de su cultura al abordar una letra popular, danza con la poesía, habilidad expresiva que utiliza para someterse y ser libre dentro de la tradición.

El poema glosa la copla popular y logra una fresca correspondencia con la danza musical de la que emerge la palabra. Danza emblemática de la región de Galicia que atrapa los gozos y esperanzas de campesinos y marineros que se expresan en ella espontáneamente.

Viene a Castilla el laúd, de la mano de Ernesto Halffter con su *Danza de la Pastora*, pieza musical tremendamente rápida, de hálito popular andaluz, muy bien elaborada por el autor, donde las dificultades técnico-musicales se suceden, se burlan de la realidad hasta ese tipo de belleza fácil como ráfaga dulce que cruza la escena:

*¡Despierta, que ya es la hora!
Castilla te va a bailar
la Danza de la Pastora...*

El poema que crea el autor para esta obra musical, está lleno de reminiscencias intertextuales de sí mismo, con estructura de canción, casi pura, como los de su primera producción cancioneril.

Sigue Ernesto Halffter con su musicalización del poema de Rafael Alberti: *La Corza Blanca*, primera canción del poeta entre los pinos de San Rafael mientras perfilaba su libro *Marinero en Tierra*, versos de siete y cinco sílabas combinados con regularidad. Es una canción desde antes del nacimiento de *Invitación a un viaje sonoro*, pero dentro de la Cantata el recitador lee la letra, no la canta, un recurso de auto referencia donde el autor es parte de la creación musical sobre la que navega la palabra:

*Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.
Los lobos la mataron
Al pie del agua...*

El dramatismo de este poema leído sobre la música lenta, muy andaluza, con una irregularidad rítmica casi absurda, cantables líneas lógicas y tranquilas, produce un momento desgarrador dentro de la cantata, muy contrastante con la rapidez de la *Danza de la Pastora* precedente y desemboca en el sublime final que se esfuma en un *decrescendo hasta el silencio*.

El poeta cierra con otro gran poema referido a los objetivos de la Cantata, al laúd, a su viaje interminable. Para ello usa la copla con metro tradicional, en la que despliega su nostalgia por España; la música como el mar, sostiene la palabra que navega ondulante hasta Andalucía. Cuando se difumina el sonido, la barca sola se hunde en el silencio.

Antes de comenzar este bello poema, Rafael Alberti introduce versos de Juan Ramón Jiménez en la voz sola, sin música, a modo de homenaje a la raíz lírica que lo motiva.

La música que utilizamos para este final es la *Granada* de Isaac Albéniz.

Desde el poema transcurren las lágrimas del destierro por la patria añorada. De forma sutil, el poeta ha hecho tañer su alma junto al laúd y sobrecoge al público hasta el eco del silencio, elegía triste, llena de esperanza. Cantan las fuentes, arpegia el agua, mientras de la partitura musical salen las líneas que dibujan a España; los estremecidos temas pasan del piano al laúd resonando sus voces para ir apagando la Cantata hasta un suave *pianissimo*:

*¿Oísteis? La luz se pierde.
Se hunde la barca en la noche.
Solo la mar permanece.*

Debemos destacar el equilibrio estructural de la obra. La libertad de los poemas que la constituyen está asentada como antes señalamos, en tres columnas poéticas, donde se alude al viaje del laúd, su historia y su paso raigal hasta España. Estos tres poemas son más extensos y los ubica en la Introducción, Intermedio y Final; han sido cuidadosamente escritos con gran calidad y belleza expresiva. El equilibrio que logran, evita desproporciones en la tensión emotiva, permite al autor vagar lejos del objeto central de la Cantata sin perder su idea fundamental. Constituyen la base estructural que atan los 50 minutos de duración de la obra en escena, lograda como un todo encaminado a captar la atención y subyugar al espectador.

Invitación a un viaje sonoro de Rafael Alberti, es una originalísima Cantata en loor al laúd; por primera vez en la historia de la literatura y de la música, un poeta elige obras musicales conocidas y reconocidas de diversos estilos, épocas y compositores para galopar geográfica e históricamente por las huellas del laúd como instrumento protagonista, representativo de la cultura española y cubana.

La unión de poesía y música que solicita Rafael Alberti en este caso, no es la mezcla de ambas artes para dar lugar a algo nuevo como ocurre en el Complejo de la Canción. En el caso de la Cantata las artes no pierden su dimensión estética, sus leyes intrínsecas; coexisten dentro del recinto de la creación artística, en un todo novedoso, original, atrevido. La imagen artística nos llega por dos cauces a la vez unidos en un hecho cultural único. La información es máxima, aparece real, subliminal, directa, abstracta: una imagen viva.

El valor afectivo del poeta hacia esta obra, así como la importancia de ella dentro de toda su producción, puede apreciarse en la breve reseña de la presentación de la Cantata en Córdoba, Argentina, que aparece en su libro *La Arboleda Perdida* cuando al estreno, a la que no pudo asistir Manuel de Falla; Rafael Alberti, Paco Aguilar y Donato Colacelli, la repitieron para el gran músico andaluz en su casa.

Es apreciable el deseo del poeta de mostrar esta obra al excelente músico; no buscó un poeta amigo para gozar la aprobación de su obra. Fue a buscar el sabio oído, educado, exigente, capaz de recoger la magia de un músico y no la de un poeta; esta actitud responde a las cualidades de la obra y nos advierte sobre el análisis correcto de *Invitación a un viaje sonoro*, que es incompleto sin el conocimiento de la música que lo conforma.

Breve reseña de *La Arboleda Perdida*, libro autobiográfico del célebre poeta:

En la paz soleada de la purísima mañana, el jardín de los Espinillos, en la provincia cordobesa de la república argentina, la ermita,

digo, la casa donde Manuel de Falla, habita en voluntario destierro, lejos de su Granada, se hallaba ornado de cipreses, naranjos como aromos en el gualda suprema de su flor, entre el hálito delicado de las violetas.

Mi visita es para un concierto: laúd, piano y poesía, una Cantata a tres voces, que Paco Aguilar, el más grande laudista, desgajado del cuarteto que lleva su nombre, Donato Colacelli y yo acabábamos de presentar en el Teatro Rivera Indarte, de Córdoba y que Falla —achagues siempre de salud— no había podido escuchar...

...Me van ustedes a disculpar el piano, suplicó abrigado en su poncho de vicuña, cuya severidad y color pardo hacían pensar en la monótona estameña, mientras observaba entre sus brazos el nuevo laúd, más moreno que el otro de Paco.

Además de tener el piano con sordina, no anda muy bien de afinación. Aunque esto quizás no importaría demasiado...

...Pero nosotros éramos visitantes angélicos. Íbamos para hacer escuchar a Don Manuel en su retiro, un recorrido musical que le agradaría: *Invitación a un viaje sonoro*.

Abriendo mi gran libro, grande como para un facistol de un templo gótico, reclinándolo, a falta de mejor atril, contra el tomo voluminoso de un diccionario que coloqué en el centro de una mesa-camilla, comencé:

*En el principio fue el laúd. Venía
Vagabundo y sonoro de viaje...*

Don Manuel, hecho un rebujo en un rincón, junto a su hermana Carmen, perdido en su hábito de vicuña escuchaba con recogimiento las alabanzas al laúd con que se abre la Cantata:

*Y como la palmera, cuyo mástil
abre en arco a la luz sus verdes velas,
pasó la mar, abriendo su susurro
de hojas dulces los mirtos y arrayanes
de Granada, de Córdoba y Sevilla...*

Yo que siempre leo, casi decía estos versos de memoria para no apartar la vista de Don Manuel, pudiendo asegurar, dolorido y ufano, que, al sugerir los tres nombres de las ciudades andaluzas,

un leve tinte rosado le circundó la piel alrededor del brillo de sus gafas... Y el laúd se deshizo en los más limpios surtidores y juegos que un anónimo árabe español fantaseara en el siglo xiv. Después, Juan del Encina, con su *Cántico* desgarrado...

...La voz en sordina del piano de Falla, tocado con ungido temblor por Colacelli, impuso a la garganta del laúd tal veladura, tal eco tamizado de lejanías, que toda la Cantata pareció sumergirse bajo la transparencia de un agua remansada, obediente que Paco Aguilar pulsaba sobre las cuerdas del laúd. De Cantata *engloutie*, como sumergida en un agua transparente, pudimos considerar aquella que ejecutamos ante el gran viejo ángel andaluz, cuya pura vida callada y soledad sonora nos volvieron celestes y llenaron de gracia en aquel día de Alta Gracia dentro de la morada de la música.

Don Manuel, después del íntimo concierto, nos pasó a la solana, calentita del buen sol de la tierra y de la manzanilla sanluqueña. ¡Oh, instantánea presencia nostálgica de la Bahía de Cádiz! que María del Carmen nos ofreció, puede decirse que como premio.

Un análisis más exhaustivo de la correspondencia entre música y poesía que implica o sugiere otras manifestaciones artísticas dentro de la Cantata a tres voces de Rafael Alberti, lo abordaremos a través del poema y la música que recrean el siglo XVIII en Francia.

Para adentrarnos lo más posible, debemos transitar por los niveles más subjetivos de la sensibilidad artística.

La *Gavota* en *Mi mayor* de Jean Phillippe Rameau, original para violín y clave, pedida por el poeta en la voz del laúd y el piano, es buena muestra de las coincidencias inter-textuales entre las artes.

Aitana Alberti nos advierte que el texto creado por el autor para el barroco francés no se empleó completo en las primeras interpretaciones de esta obra en América. Pensamos que Rafael Alberti escribió su texto pensando en una *Gavota* y debió adaptarse al repertorio de los músicos que trabajaron con él en su realización: Paco Aguilar y Donato Colacelli, quienes emplearon entonces, un *Minuet* de Rameau.

Dentro de la obra, es este un momento, como ocurre con Scarlatti y Mozart, donde la poesía creada a partir de la música logra una correspondencia tal, que sentimos surgir una de la otra espontáneamente.

Debemos tener en cuenta que toda la obra escrita para violín hasta el Barroco es susceptible de ser interpretada en el laúd sin necesidad de adaptación; esta *Gavota* es un buen ejemplo y pensamos que la selección de Rameau para representar a Francia en el siglo XVIII dentro de la Cantata, es verdaderamente muy acertada.

Suponemos que, dada la profunda amistad y recíproca admiración de Alberti con el gran laudista español, haya conocido las propiedades y facilidades del laúd para abordar este tipo de repertorio.

Partimos de que Jean Phillippe Rameau nace en Dijon, Francia en 1683 y muere en París en 1764. Representante del barroco francés, posee gran

importancia en la creación de repertorio para instrumentos de tecla. Fue el maestro de clavecín más en boga de su época; su obra es de gran fineza y osadías musicales, con influencia de Couperín. Ambos ofrecen obras de un barroco vivo aún, por parte de clavecinistas y pianistas, debido a sus valores musicales, su frescura y espontaneidad que atrapan la Francia del siglo XVIII en toda su lozanía. Aunque contemporáneos de Bach, la fineza y ligereza francesa es fácilmente reconocible en ellos.

Rameau fue un gran investigador. Estudió acústica y realizó la primera sistematización de la Armonía, dada a conocer en 1726 en París, donde plantea la novedad de la inversión de los acordes. Después aparecieron otros tratados suyos que constituyen el fundamento de la teoría musical actual.

Compuso óperas y ballets de gran importancia para la música francesa. Rameau escribe muchas gavotas, incluso las introduce en sus óperas. Nos ocupa esta en Mi mayor, compuesta al final de su vida.

La Gavota es un género danzario que proviene del Pays de Gap en Francia, cuyos habitantes se llamaban gavots, o sea es una danza de origen totalmente francés. Fue un baile de moda en la corte de Luis XIV; en los más rancios salones acostumbraban a seguir el Minuet de una Gavota. Es una danza lenta, pomposa, en compás binario, a dos o cuatro tiempos.

A diferencia del Minuet, donde los pies se deslizaban, en la Gavota, se levantaban. Al principio, cuando se bailaba en círculos aristocráticos, nobles, el beso era la parte esencial de la coreografía del baile de cuadro de la Gavota; pero trajo tantos dramas sociales y sentimentales, que fue sustituido oficialmente por un ramillete, guirnalda o flor. Esta cualidad que parece superflua, dentro de este análisis incidió además en nuestra sustitución del Minuet de Rameau a favor de la Gavota. Si leemos con atención el poema que el autor recrea sobre la música de este período, observaremos:

*Hasta pronto, flor.
Hasta luego, risa.
Buenas noches, gracia.
Brisa, buenos días.*

*Si me das la flor,
yo te doy la risa.
Hasta luego, gracia.
Hasta pronto, brisa.*

*Si me das la gracia,
yo te doy la brisa.*

*Buenas noches, flor.
Risa, buenos días.*

*Hasta pronto, gracia.
Hasta luego, brisa.*

Los versos: *Si me das la flor, / yo te doy la risa*, nos refieren la entrega de la flor en sustitución del beso dentro de los rituales coreográficos característicos de la Gavota.

La danza gavota pasa de Francia a Inglaterra y llega a formar parte de la Suite Barroca precediendo a la zarabanda: otras veces una gavota iba seguida de otra gavota, frecuentemente una musette.

La melodía de la Gavota en Mi mayor de Rameau que empleamos en este momento de la Cantata, es de carácter instrumental, no cantable, muy quebrada en la primera sección, con adornos que van dibujando la gracia de sus majestuosos movimientos, juegos coreográficos, cruzamientos de parejas, hasta la entrega de la flor.

Su ritmo es estable, bailable. La dinámica, propia de este estilo, es por planos sonoros, con la agógica también propia de la música de esta época, o sea, pesadez en las cadencias. Los procedimientos técnicos son propios del desarrollo del violín en ese momento, medio sonoro de preferencia en el barroco. El tema principal posee la altisonancia propia de la clase social privilegiada en ese período: la nobleza.

Sobre estos elementos, el laúd, a través de su quebradiza melodía y trinos, ofrece la posibilidad de refinados movimientos de la danza y da paso a la reverencia con una elegante bordadura en el bajo. La danza gira y cruza las parejas en lentos ademanes, batir de pies, hasta la sugerencia del *pianísimo* o plano sonoro lejano, en la que parece que se alejan los danzantes dentro de un profundo salón.

El poema, atrapa el hálito de la música con el mismo encanto, con el mismo acento, con el mismo *tempo*; el verso encarna la gracia y la majestuosa elegancia de la Gavota.

Ya casi al final, los movimientos sugieren las evoluciones para el beso o entrega de la flor a la pareja que ha correspondido en suerte, subrayando el gesto florido, seguido de una mayor virilidad. El regreso del tema principal, después de tantos desmanes afectivos y enredos de cuadro, vuelve más humano que aristócrata para hundirse en el *pianissimo* de la danza y cerrar lozana, viva, como todos los dramas que guardan las máscaras más férreas.

El poema posee el sensualismo juvenil, sugerido, más allá de las diferencias de clases de la época. La juventud de entonces hizo de la Gavota,

una danza osada, capaz de engendrar equívocos, coqueteos, donde las rigurosas reglas sociales inflexibles, fueron burladas por una danza, por una flor.

El poema en este caso no solo se enlaza a la música sino también a la danza, con la que establece una relación casi anecdótica, imbuida de la gracia de los movimientos a través de su métrica. Las estrofas de cuatro versos, alternando con los pareados, realizan las cadencias musicales; versos sin rima, repeticiones de las mismas palabras con diferente orden, como el desarrollo motivico de la música barroca o como la técnica minimalista, recursos literarios de un poeta culto y que, con muy pocos elementos, en dos rasgos, es capaz de atrapar la imagen artística que persigue.

La punta de esta madeja la hallé en Madrid en 1996, mucho antes de comenzar a trabajar en el montaje de la Cantata *Invitación a un viaje sonoro*; fue de la mano de Pedro Chamorro, maravilloso bandurrista español, quien, junto a Rafael Alberti, había realizado y grabado esta obra en sus versiones para recitador y cuarteto de laúdes y posteriormente con la orquesta de plectro Grandío.

La rareza del dúo de laúd y piano propició que el poeta se planteara estas versiones para poder ejecutar la cantata en España. Diferente al formato original, cambia su íntimo carácter de cámara y pasa a ser un espectáculo.

En el caso de la versión de *Invitación a un viaje sonoro* para recitador y cuarteto de laúdes, a cuarenta años del estreno, pudieron conseguir las partituras de Paco y Donato y adaptarlas al nuevo formato; debido a que se hallaban en manos de su sobrino Pepe Aguilar. Aquel cuarteto estaba compuesto por: Pedro Chamorro, Caridad Simón, Antonio Navarro y Esther su esposa, un perfecto conjunto de cámara desgajado de la orquesta de laúdes Grandío.

Aunque el cuarteto es una masa sonora menor que la de una orquesta, la confrontación entre ambas artes, aumenta. La voz primera la desarrolló la bandurria, que dentro de esa familia de instrumentos es la más aguda; pero la Cantata fue concebida para los registros medios del laúd: el barítono, más dentro del color del secreto, dada la tesitura del laúd que tocaba Paco Aguilar y para quien fue dedicada la obra.

La versión para recitador y orquesta de plectro (bandurrias, laúdes, guitarras y bajo) plantea la Cantata alternando poesía y música sin interrumpirse, sobreponerse o mezclarse una con otra. A veces la obra musical completa, aleja demasiado al verso, o la extensión de los poemas hace necesitar la

música antes de que esta aparezca. La grandilocuencia orquestal plantea una rivalidad sonora y un contexto teatral, que se aleja de su naturaleza original de añoranza en el exilio, donde el autor va cerrando el espacio hasta un solo haz de luz.

Nos refiere Aitana Alberti, hija del poeta, que: “La Cantata como íntima obra de cámara para tres voces fue concebida sin separar las artes, dadas como un nacimiento de una en otra, como una doble visión única de una leyenda o historia”. Personalmente nos advierte que esta obra nació durante su infancia y que siempre sintió gran predilección por ella hasta que ya, una jovencita, su padre le regaló el cuaderno original caligrafiado, con el cual leyó los poemas en su estreno y sus giras por Argentina y Uruguay. Este libro, realizado artesanalmente por el autor nos ha permitido conocer poemas completos de los que en el estreno solo aparecieron partes; otros fueron excluidos, tapados con papel pegado en el borde superior, muchos de los cuales aparecen en nuestra versión original para trío de cámara. En las versiones posteriores, el autor se vio precisado a escribir nuevos poemas, sustituir los originales, dado el carácter teatral. Son poemas más altisonantes, menos íntimos, para mantener la correspondencia y la unión entre música y poesía, muy lograda en el formato original.

Esta obra nació en el exilio del poeta; la añoranza y su íntima melancolía condicionan su estructura para ofrecer una cantata de cámara que permite compartir su misterio con el espectador.

Los versos creados para adecuar la obra a un formato espectacular, no fueron escritos en el destierro; ya Alberti transmite en ellos su felicidad por el regreso a la patria y el resultado estético es bien diferente.

La perfecta intertextualidad lograda por Rafael Alberti en su Cantata a tres voces servirá a muchas generaciones para tomar la música de conciertos como elemento inspirador en la unión de todas las artes. Si bien su obra literaria puede clasificarse como fundamentalmente popular, proviene de un manantial muy culto, gran conocimiento de sus raíces y de la música que transcurre constantemente, viva dentro de su palabra. En toda su obra se presiente la danza, la plástica, el teatro, no como yuxtaposiciones sino unidas intrínsecamente en la necesidad del acto creativo.

Dentro de las osadías de *Invitación a un viaje sonoro* aparece el acierto de concebir la Cantata en el timbre del laúd como símbolo de España en la nostalgia del poeta, imbuido de sus tradiciones y del pueblo que las engendra.

El laúd y el piano tienen que abordar un copioso repertorio de disímiles estilos, dificultades técnicas y riquezas tímbricas que antes de Rafael Alberti ningún autor le había exigido al laúd en particular. A través de la cantata

este nuevo tipo de dúo obtiene un resultado artístico positivo, bello y original. El poeta demostró que el instrumento trasciende el ámbito popular que había representado hasta el momento y sitúa los instrumentos de plectro *en la gran escena universal*. Estos, indisolublemente ligados a las clases más discriminadas de todos los países, pueden en su voz, que ya es parte de cada identidad, trascender sus límites y colorear con su timbre toda la música. El resultado ofrece una nueva fuente, un nuevo medio sonoro para la creación musical.

El repertorio empleado en la Cantata, al mostrarse en el timbre del laúd es no solo un recurso acertado, sino *renovador*.

La unión de poesía y música, la singularidad del empleo de las artes unidas sin alterar sus propiedades inmanentes, propone una paratextualidad muy original: la música induce a la palabra y esta emana y vive libre sobre la música. En el fenómeno de la Canción, ambas: letra y música se complementan. Dentro del Complejo de la Canción, las letras no siempre ocupan el recinto de la poesía, muchas letras se dejan perdonar por la calidad musical; la música es generalmente posterior al texto, incluso en las óperas. En el caso de la Cantata concebida por Rafael Alberti la poesía vive como tal en la puesta en escena: lectura austera, sin dramatización, ocupa solo el recinto sonoro. Los poemas no se amparan en la música, no buscan en ella perdones ni concesiones; aportan, suman su calidad y belleza al todo general. La música por su parte, de creación anterior al verso, aparece avalada por el tiempo, ilesa después de las diferentes ópticas y decantaciones históricas. En la unión de ambas artes, ninguna se desnaturaliza. Es una obra propia y apta para los escenarios más exigentes.

La ubicación espacial de *Invitación a un viaje sonoro* es la de una sala de cámara. Al respecto Aitana Alberti nos expresa: “La Cantata no es para ampulosas salas teatrales o de conciertos. Es propia para ámbitos informales como iglesias, castillos, pequeñas salas donde los intérpretes y el público se permeen de la atmósfera que contribuya a aumentar su misterio y su encanto”. La situacionalidad semantiza; el espacio no es inocuo para la recepción del mensaje. En el caso de la Cantata debe contribuir, propiciar la intimidad con el receptor.

En el universo virtual de cada una de las artes, con todas sus leyes desplegadas y sin supeditación de una en otra, el resultado es una entrega doble, una gran carga intelectual que va exigiendo del público una concentración cada vez más intensa.

En el mensaje subliminal de la obra aparece el protagonismo del laúd, pero en su estructura, la imbricación entre las artes es el elemento que construye la historia. No es música de fondo, sino razón de la poesía.

La palabra usa su recinto y tampoco transcurre en un segundo plano; es un todo único que se produce en la *transparencia*.

La Cantata con toda su originalidad, novedad y osadía posee una gran coherencia, tanto en las artes por separado como en su conjunción. Los recursos empleados por el autor resultan, por tanto, adecuados artísticamente. La obra realiza su propósito.

La sucesión de poemas y obras musicales constituyen una trama que responde al mensaje general y cada momento a un éxtasis particular. Su texto audiovisual es sonoro, austero. Todos estos elementos son manejados por el autor para que en cincuenta minutos transcurran los siglos y el laúd llegue a España, la inunde, la represente y continúe su viaje por “la mar”, por supuesto, hacia las Américas.

Nuestra experiencia nos demuestra que, si bien es cierto que es una carga intelectual fuerte para el público receptor, su carga emotiva lo es más y la hace asequible a públicos de todos los estratos sociales.

El protagonismo del laúd aún hoy nos asombra, casi todos los países poseen instrumentos de plectro en sus tradiciones, es su más profunda voz, como lo nacional-genuino que revela lo general-humano y lo enriquece con facetas específicas. Cada cultura nacional aporta lo propio a la cultura de la humanidad, que resulta un hecho de interés universal por lo peculiar. Los instrumentos de plectro, necesitados de entregar la riqueza de sus tradiciones, conquistar su perfeccionamiento y aportar nuevos timbres a la cultura universal nos hacen recordar las palabras del Dr. Cintio Vitier en su artículo *Notas para una poética de la historia*: “Ser a partir de lo que seremos... Ver la maravilla donde no la habíamos previsto”.

- ALBERTI, RAFAEL: *La arboleda perdida*, Libro de Memorias, Ed. Losada, Buenos Aires, 1944 y Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981-1983.
- _____: *Advertencias*, Ed. del Árbol, 1934.
- _____: *13 Bandas y 48 estrellas*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1985.
- _____: *Pleamar*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1944.
- _____: *Marinero en tierra, La Amante, El alba del albelí*, Ed. Castalia, Madrid 1978.
- _____: *Peligro para caminantes*, Exposición pictórica, Catálogo, Cádiz, diciembre, 1999.
- _____: *Invitación a un viaje sonoro*. Cuaderno original caligrafiado por el autor.
- _____: *Obras completas*, t. II, Poesía, Madrid, 1988.
- AMADOR PIÑERO, EFRAÍN: *Universalidad del Laúd y el Tres cubano*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2005.
- ANDRÉS, RAFAEL: *Diccionario de instrumentos musicales*, Ed. Bibliograf, Barcelona, 1995.
- ARGENTE DEL CASTILLO, CONCEPCIÓN: *Rafael Alberti, Poesía del destierro*, Universidad de Granada, 1986.
- AUGIER, ÁNGEL: *Rafael Alberti en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1999.
- CABALLERO BONALD, RAFAEL: *Paloma desesperada*, Texto en publicación discográfica, Madrid, ION MUSIC, 1989.
- CARPENTIER, ALEJO: “Entrevista a Rafael Alberti en París”, en revista *Carteles*, La Habana, 1931.
- CLAUDÍN, VÍCTOR: “Entrevista a Rafael Alberti y Raimundo Fagner”, en *Cuando los poemas cantan*, Madrid, 1984.
- Cuba Musical* (revista), Imprenta de Molina y CIA, La Habana, 1929.
- DIEGO, ELISEO: Palabras sobre el documental: *Poema filmico de Rafael Alberti en Cuba*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1999.

- DURÁN, MANUEL: “Prólogo” en *Rafael Alberti*, Ed. Tauro, Madrid, 1975.
- FRANCO, ENRIQUE: “Sobre Invitación a un viaje sonoro”, en periódico *El País*, Madrid, 1983.
- KAGAN, MOISÉS: *Lecciones de estética marxista leninista*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- KANDINSKI, VASILÍ: *De lo espiritual en el arte*, Ed. Labor, Bogotá, 1995.
- LEÓN, MARÍA TERESA: *Memorias de la melancolía*, Ed. Laia, Ediciones Picasso, Barcelona, 1977.
- LEVI, EMILIA: “Rafael Alberti: soy un trabajador incansable”, en periódico *Diario Montañés*, agosto, 1985.
- MATEOS MIERA, ELADIO: *Rafael Alberti y la música*, Ed. Junta de Andalucía, Granada, 2004.
- ORBÓN, JULIÁN: “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”, en revista *La Isla Infinita* No. 3, Ed. Letras Cubanas, La Habana, enero-abril, 2000.
- REY, JUAN JOSÉ Y ANTONIO NAVARRO: *Los instrumentos de púa en España*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1993.
- VITIER, CINTIO: *Crítica I*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- : “Notas para una poética de la historia”, en revista *La Isla Infinita*, No. 3, La Habana, enero-abril, 2000.

Otras fuentes documentales

- Audición de las diferentes versiones grabadas de *Invitación a un viaje sonoro*.
- Discografía general con textos de Rafael Alberti.
- Visita a exposiciones de la obra pictórica de Alberti.
- Materiales fílmicos.
- Conferencias sobre la vida y obra de Rafael Alberti.
- Visita a la Fundación Rafael Alberti en Cádiz.

Entrevistas y Testimonios

- Alberti León, Aitana.
- Amador Piñero, Efraín
- Chamorro Martínez, Pedro.
- García Marruz, Fina.
- Gramatges, Harold.
- Pausides, Alex.
- Suárez Tajonera, Orlando
- Valera, Roberto.
- Vitier, Cintio.

ANEXOS

PALABRAS DE CINTIO VITIER BOLAÑOS

(Tutor en el acto de defensa de la Tesis de Maestría en Arte de Doris Oropesa Saavedra en la Universidad de las Artes (ISA), de La Habana).

62

Índice

La principal originalidad de esta Tesis—titulada *Reflexiones sobre Invitación a un viaje sonoro de Rafael Alberti*—es que procede fundamentalmente de una experiencia artística personal. Como la misma autora lo declara en la Introducción, refiriéndose a la Cantata de Alberti como “viaje lírico del laúd desde el siglo xi hasta el xx, punto de convergencia de las artes y de la imaginación creativa”, fue la interpretación de esta obra, estrenada en Cuba por el Dúo Amanecer (Efraín Amador, laúd; Doris Oropesa, piano) el 1 de febrero de 1999 en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, la que la condujo hasta estas reflexiones. Es por ello que la hemos relacionado con lo que, a propósito de la crítica martiana, llamamos *crítica de participación*. Su último propósito está en el “pensamiento artístico” que parte, no de un musicólogo o estudioso teórico, sino de una pianista como tal, de una intérprete. Por donde descubrimos que lo que musicalmente se interpreta puede generar también una interpretación reflexiva.

Al principio se dedica a caracterizar al autor de la Cantata en su vida y en su obra general, tan polifacética y a la vez tan integradora de las artes. En esas páginas se destacan citas y observaciones muy bien escogidas. Por ejemplo, cuando, a propósito de Alberti pintor, señala estas palabras suyas que tanto nos recuerdan el soneto *Vocales* de Arthur Rimbaud: “A mi cada letra—todo el alfabeto—se me exaltaba en un color, se me hacía visible, hasta casi poder tocarlo, su sonido”. O cuando, comentando su obra literaria, asume la opinión de Fina García Marruz según la cual Alberti no es tanto un poeta culto que hace poesía popular, sino más bien un poeta esencialmente popular enriquecido por una gran cultura. Una buena síntesis de su obra literaria aparece en estas páginas. Sobre su prosa atinadamente observa: “La palabra plena, limpia, sin alardes, que nos deja sabor y color, nos deja la sombra entera de su realidad en el espíritu”. De su teatro opina

con no menos acierto que “Ha sido su respuesta a los acontecimientos históricos”, y con mayor elocuencia llega a lo que subrayo: “Toda su obra resplandece por esa necesidad de futuro”. Finalmente alcanza una caracterización de excelente crítica literaria: “No es el poeta de las sombras, la voz izada en la página, sino el rostro simbólico, el hombre involucrado, dispuesto a afrontar todas las consecuencias de su actitud y urgido de ello. Produjo un cambio en el criterio de la escena, tomándola como punto de definición para los espectadores”. En el imprescindible dedicado a la música, por último, nos sorprende un dato revelador de lo que va a ser la creciente amistad Alberti-Falla, el raro y agradecible abrazo del mejor comunismo y el mejor catolicismo español: “Para alegrar a sus sobrinos —apunta la autora de la Tesis— escribe (Alberti) una serie de canciones inspiradas en las figuras del Nacimiento de Jesús (1926)”. Y mucho nos complace el apoyo encontrado por nuestra reflexiva intérprete en el ensayo de Julián Orbón *Tradición y originalidad de la música hispanoamericana*, reproducido en el No. 3 de *La Isla Infinita*.

Al entrar en el análisis de *Invitación a un viaje sonoro* (“la trayectoria del laúd desde su salida de los países árabes, allá en el fondo de la historia, siglo xi”), obra escrita en Argentina en 1942 y dedicada al gran laudista español Paco Aguilar, Doris Oropesa es ya categórica al decirnos: “Podemos afirmar que Alberti parte de la música, o sea, lo primero fue la música y de cada obra surge un poema. La poesía emana de la música”. El poeta mismo lo dice: “En el principio fue el laúd. Venía, vagabundo y sonoro de viaje”. Lo que a veces puede parecer oscilación o fragilidad intuitiva, se va definiendo como una agudeza femenina que con mayores frecuencias va dando en imprevisibles blancos, como estos que subrayo: “El laúd, clave mucho más pequeño, nómada, aparece juglar supeditado por todas partes, cantando las historias de la humanidad, cosiendo el mundo”. Solo una sensibilidad femenina podía decirlo así y más adelante: “Laúd solo, el ambiente es más íntimo, vamos a la cámara del Emperador Carlos V, donde el laúd llega para regocijar al monarca. Su humilde caja, sus cuerdas sensibles, más presentes que todas las diferencias entre juglar y Emperador; aquél quedó sentado en su poder y he aquí el laúd vivo con los modos de aquellos tiempos en su boca, hasta nosotros, testigos”.

Los aciertos se acumulan: “El estado de imbricación logrado entre música y poesía en la Gavota y su poema”. (Se trata de la Gavota de Jean Phillippe Rameau, analizada técnicamente nota por nota, pero antes interpretada). “Una zarabanda. La danza más lenta de la Suite barroca, momento propicio para que la voz del laúd enamore el espacio”. “El autor ahonda los pasadizos entre la música y la poesía, el auditor siente la unidad

y el cordón umbilical que en el fondo del tiempo trae unidas todas las artes”. “La expresión del sonido penetrado por la sustancia de la poesía, como bien lo dice Julián Orbón”.

Y en el centro de todo, el homenaje a Falla en su casa, a Falla en el jardín de los Espinillos, arrebujado en su poncho de vicuña (foto entrañable), a Falla el católico antifranquista y auto desterrado, el homenaje mejor de Rafael Alberti, con Paco Aguilar y Donato Colacelli, el verdadero estreno mundial allí, en la provincia argentina de Córdoba, en la morada musical de la Alta Gracia, donde empezaba a nacer el homenaje de esta Tesis de Doris Oropesa y de la Escuela Cubana de Laúd fundada en el Instituto Superior de Arte por Efraín Amador. Dúo Amanecer, herencia y mensaje que solo la integración de las artes podía propiciar. Gracias a Doris, gracias a Efraín.

Oportunamente se nos señala el protagonismo de un instrumento en cada período histórico: en el Renacimiento la música vocal; en el Barroco, el violín; en el Clasicismo la orquesta sinfónica; en el Romanticismo, el piano y el violín, la gran orquesta. Más conmovedora nos resulta la observación: “No planteamos que el origen de todos los instrumentos de plectro sea el mismo, pero la presencia del plectro presupone las manos del hombre de trabajo rudo que no puede desgranar sus dedos con facilidad”. A lo que se añaden ya conclusiones mayores: “En el caso de las clases explotadas de las sociedades, el alma cargada de penas, alegrías hondas y sinceras ha constituido la fuente raigal de cada país: su identidad. Así, en los montes cimarrones de Guantánamo, negros, indios y españoles pobres dejaron la impronta de ‘lo cubano’ en el Son, grandioso complejo genérico que porta el Tres: nuestro único cordófono autóctono”. Y viene entonces, como un inesperado poema literal, “la familia de los instrumentos de plectro”.

Si hasta aquí está la inspiración que generó esta Tesis, en el final (“La Escuela Cubana de Laúd”) predomina la erudición a que todo estudio apasionado lleva. Además de precisar aquí las confusiones seculares entre bandurria y laúd (sin olvidar la acepción peyorativa de la desinencia *-urria* en el idioma vasco), se remonta la autora —con la ayuda del estudio de Efraín Amador titulado: *Universalidad del Laúd y el Tres cubano*— al Sumer o Sumeria, en el sur de la antigua Mesopotamia, “de donde partiríamos del Pan-tur que después de milenios produciría el término de bandurria”.

No puede ofrecer este capítulo el encanto de los anteriores. Tiene, en cambio, el atractivo de una historia milenaria concentrada en un humilde instrumento y contiene datos preciosos como el siguiente: “Por vía documental, el primer bandurrista del que se tienen noticias es el poeta Don Luis de Góngora y Argote, gran aficionado a la música. En la Biblioteca

Nacional de Madrid se halla un manuscrito titulado: *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, dentro del cual aparecen piezas escritas en tablaturas que el musicólogo Juan José Rey califica como la primera obra escrita y conservada para la bandurria”. Así descubrimos que uno de los principales poetas de la llamada “Generación del 27” en homenaje al tricentenario de la muerte de Góngora, fue también quién rindiera el más bello homenaje al instrumento preferido por el autor de las *Soledades*. Una vez más tenemos que estremecernos ante lo que Lezama llamó “el azar concurrente”.

.....
Otro dato tan significativo que justificaría una búsqueda exhaustiva muchos años después, en los años 30 del siglo xx, es la obra que Amadeo Roldán dedicó al famoso Cuarteto Aguilar: “A Changó”.

El encanto personal que parecía perdido en este último capítulo, se retoma cuando Doris Oropesa nos confiesa sencillamente que la realidad de la Escuela de Tres y Laúd en Cuba, “nace en mi casa, donde provocó una pasión que nos tomó a todos”, y cómo esto ocurrió a partir de 1983, cuando Efraín compuso la *Fantasia Guajira* y no le satisfizo para ella el timbre de la guitarra. Fue nada menos que la Dra. María Teresa Linares quien puso el laúd en sus manos para obtener el timbre justo.

El valor fundacional de las experiencias y las proyecciones en que se inspira la Escuela en cuestión, argumento final de esta Tesis, se nos esclarece definitivamente en las siguientes manifestaciones de su autora:

Además del rescate de valores musicales, el fin último de esta Escuela radica en la universalización del tres y el laúd como nuevos timbres cubanos insertados en la música. Si bien es cierto que el laúd nos vino conformado ya de España, dispuesto a aportar una gran tradición cubana, el tres es el único cordófono cubano producto de la congelación en nuestros campos guantanameros de la guitarra renacentista, la que a su vez sufre las transformaciones necesarias para satisfacer al indio, negro, español, apalencados en sus montes. Estos instrumentos constituyen símbolos de cubanía.

Cuando terminamos el viaje poético-musical y reflexivo de Doris Oropesa Saavedra, comprendemos que una de sus principales virtudes consiste en haber pagado modesta, apasionada y silenciosamente, la deuda de Cuba con el poeta de *Marinero en tierra* y *La arboleda perdida*, y con la voz unitiva de su hija Aitana entre nosotros.

CINTIO VITIER BOLAÑOS

VALORACIÓN DEL MAESTRO HAROLD GRAMATGES

(Oponente en el acto de defensa de la Tesis de Maestría en Arte de Doris Oropesa Saavedra en la Universidad de las Artes (ISA), de La Habana bajo la tutoría de Cintio Vitier).

“**R**eflexiones sobre *Invitación a un viaje sonoro*”, del ilustre poeta español Rafael Alberti es el profundo análisis de una original Cantata, para Recitador, Laúd y Piano escrita en 1942 y dedicada al eminente laudista español Paco Aguilar.

En su nota introductoria, Doris Oropesa aclara que sus reflexiones sobre esta obra emanan de sus experiencias musicales, y en relación con los dilemas metodológicos se remite a una cita de su Tutor, referente al sistema crítico de José Martí calificado como “crítica de participación”. Solo así ha sido posible el análisis del universo creativo de una vida tan prolífera y frondosa como la del poeta Rafael Alberti, abarcadora en espacio y tiempo, tanto en la pintura, la literatura (poesía, prosa, teatro), la música y todo lo enmarcado en un ámbito político humanista de fecunda actividad en relación con el destino histórico de su país y del universo que le ha rodeado en el transcurso de su vida.

Cuando escuché el estreno en Cuba de esta obra de inusitado fulgor, una tarde de 1999, comprobé cuánto misterio encierra la música para decidir la entrega de su más recóndito secreto. Me pareció que esta obra, ya con vida propia, desvinculada de su progenitor, esperó hasta ese día el milagro de su realización definitiva.

Debió agradecer la plenitud musical, instrumental, espiritual del laúd de Efraín Amador, del piano de Doris Oropesa y de la voz de un ángel que traía los poemas circulando por sus alas: Aitana Alberti.

Yo sé que, durante los 45 años transcurridos desde su creación, se realizaron audiciones con diferentes formatos instrumentales. Pero nada podrá parangonarse con lo acontecido aquella tarde en la Basílica Menor de San Francisco de Asís (Este feliz acontecimiento podemos hoy fijarlo para la historia, gracias a los actuales recursos tecnológicos).

Las reflexiones que hoy nos ocupan están estructuradas en tres grandes partes, que abarcan la trayectoria vital, creativa y espiritual de uno de los más insignes personajes de la cultura en la historia del siglo xx: Don Rafael Alberti.

Incluye por supuesto, la referencia directa al teatro musical: El análisis de una obra insertada en el recorrido histórico que realiza el “viaje sonoro”: Gavota en Mi Mayor de Jean Philippe Rameau (1683-1764), eminente compositor y teórico del barroco francés. El análisis exhaustivo realizado: autor, historia, estilo, factura, dramaturgia, ilustran el trabajo realizado por la autora en cada una de las obras que componen la Cantata.

Pienso que este trabajo ha exigido de su autora rigurosas virtudes para su realización: un amor devoto hacia el protagonista, una sensibilidad palpitante en el reino de la música, una capacidad técnica en el instrumento partícipe (el piano), una facultad ecuménica para la cultura. Y algo más: partir de la fuente primigenia, del análisis, desde adentro hacia fuera. Ya lo menciona así la profesora Oropesa: “Estas reflexiones son realizadas por una pianista y no por un musicólogo o teórico musical”.

Pienso, sin dudas que este trabajo caminará hasta la imprenta. En este caso pueden parecer excesivos algunos párrafos, referencias y anécdotas, pero la autora es eso: pasión y amor. No se en qué otra forma podría expresar su pensamiento Doris Oropesa.

También pienso que al editar el ensayo tendrá que separar la parte en lo referente a la Escuela Cubana del Laúd y el Tres. Se trata de otra Tesis dentro de la primera, todos contentivos dentro de la Cantata de Rafael Alberti.

No obstante, en el presente ensayo me parece oportuna la inclusión sobre la Escuela Cubana como exposición del camino que siguió andando el laúd en el siglo xx y en el ámbito de su vigencia en la escena de nuestro país.

Es indudable, y ya lo dije alguna vez, que el trabajo del Doctor Efraín Amador con la presencia del laúd y el tres en nuestro país, solo tiene parangón con la obra del español Andrés Segovia que llevó la guitarra andaluza a la sala de conciertos, y la obra de la polaca Wanda Landowska al resucitar el clavicémbalo barroco en pleno siglo xx.

Quiero terminar agradeciendo en nombre de nuestra cultura musical, el espléndido trabajo de la Licenciada Doris Oropesa Saavedra, asida de la mano generosa del otro poeta impar, el Dr. Cintio Vitier.

HAROLD GRAMATGES LEYTE-VIDAL

INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO. RAFAEL ALBERTI

<https://music.apple.com/us/album/invitación-a-un-viaje-sonoro-rafael-alberti-remasterizado/1373107960?ls>

68

Índice

Apple Music

Search

Home Browse Radio

DUO AMANECEER & AITANA ALBERTI
Invitación a un viaje sonoro

THE REAL CUBAN MUSIC

Invitación a un viaje sonoro. Rafael Alberti (Remasterizado)
Duo Amanecer, Aitana Alberti
CUBAN - 2005

Preview

1 Sonatina 2do mov (Remasterizado) 3:55

2 Música árabe Tradicional (Remasterizado) 1:38

3 Cantiga de Sta. Maria (Remasterizado) 1:28

4 Cántico (Remasterizado) 2:08

5 Canción del Emperador (Remasterizado) 1:51

6 El Carnaval (Remasterizado) 1:48

7 Gavota (Remasterizado) 1:14

8 Fantasía No. 7 (Remasterizado) 1:08

Open in Music

Get over 100 million songs free for 1 month.
Plus your entire music library on all your devices. 1 month free, then \$10.99/month.

Try It Free

TESTIMONIO GRÁFICO



Carlos Ferrer, Donato Colacelli, Juan González Aguilar, Manuel de Falla, Rafael Alberti. Sentadas: Paca de González Aguilar y María del Carmen Falla (1942).



Manuel de Falla, Paco Aguilar, Rafael Alberti y Ferrer Moratel (1942).



Paco Aguilar, Manuel de Falla, Rafael Alberti (1942).



Rafael Alberti (Córdoba, 1940).



Rafael Alberti en La Habana.



Rafael Alberti.



Efraín Amador, Doris Oropesa y Aitana Alberti, Universidad de Granada, España, 2003.



Efraín Amador, Doris Oropesa y Aitana Alberti en festival Alfonsino, Universidad de Nuevo León, Monterrey, México, 2006.

Invitación a un viaje sonoro de Rafael Alberti

Voz: Aitana Alberti | Laúd: Efraín Amador | Piano: Doris Oropesa.

El Festival Dos Mundos presenta a Aitana Alberti, hija del célebre poeta gaditano, dando voz a versos de su padre, que conviven, durante el concierto, con las versiones para laúd y piano de composiciones del siglo XI al XX, interpretadas por el Dúo Amanecer, fundado hace 40 años. El gran poeta Rafael Alberti compuso esta obra en Buenos Aires, en 1942, para su gran amigo, el laudista murciano Paco Aguilar, con quien la puso en escena en Argentina y Uruguay en aquellos tiempos de exilio. Aitana Alberti, que reside en Cuba desde 1984, se unió al Dúo Amanecer para recuperar esta obra, que se estrenó en 1999 en la Basílica Menor de San Francisco de Asís en La Habana. Ahora, Canarias, en La Gomera, revivirá la emoción de esa singular composición.

Programa

I PARTE

Fecha	Lugar	Autor	Pieza
Introducción		Moreno Torroba	Sonatina
Siglo XI	Al-Andalus		Música Árabe tradicional
Siglo XIII	España	Alfonso X	Cántiga
Siglo XV	España	Juan del Encina	Cántigo
Siglo XV	España	Luys de Narváez	Canción del Emperador
Siglo XVII	Francia	Lully	El Carnaval
Siglo XVII	Francia	Rameau	Gavota
Siglo XVII	Inglaterra	Dowland	Fantasia n°7
Siglo XVII	Inglaterra	Purcell	Irlandesa
Siglo XVII	Inglaterra	Croft	Zarabanda
Siglo XVIII	Italia	Scarlatti	Sonata Pastoral
Siglo XVIII	Alemania	Bach	Aria
Siglo XVIII	Austria	Mozart	Rondó

II PARTE

Fecha	Lugar	Autor	Pieza
Introducción	España	Anónimo	Arroró
Siglo XX	Asturias	Albéniz	Leyenda
Siglo XX	Aragón	Falla	Jota
Siglo XX	Galicia	Anónimo	Mufeira
Siglo XX	Castilla	Halffter	Danza de la Pastora
Siglo XX	Andalucía	Albéniz	Granada

"Cuando escuché el estreno en Cuba de esta obra de inusitado fulgor, una tarde de 1999, comprobé cuánto misterio encierra la música para decidir la entrega de su más recóndito secreto. Me pareció que esta obra, ya con vida propia, desvinculada de su progenitor, esperó hasta ese día el milagro de su realización definitiva.

Debí agradecer la plenitud musical, instrumental, espiritual del laúd de Efraín Amador, del piano de Doris Oropesa y de la voz de un ángel que traía los poemas circulando por sus alas: Aitana Alberti".

Harold Gramatges 1918-2008.
Compositor y pianista cubano
Premio Tomás Luis de Victoria 1996

Programa del Concierto en Festival Alfonsino, editado por la Universidad de Nuevo León, Monterrey, México, 19 de mayo de 2006.

6	ACERCA DE ESTIMACIONES SOBRE <i>INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO</i> DE RAFAEL ALBERTI. Aitana Alberti León
11	INTRODUCCIÓN
14	1. LAUDE AL LAÚD, SONORA LUZ DEL ALBA
21	2. EL AUTOR
27	3. MÚSICA Y POESÍA
30	4. EN EL PRINCIPIO FUE EL LAÚD...
32	5. INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO
43	INTERMEDIO
51	6. UNA MIRADA INTER-TEXTUAL
55	7. IMPLICACIONES
59	BIBLIOGRAFÍA
61	ANEXOS
62	PALABRAS DE CINTIO VITIER BOLAÑOS
66	VALORACIÓN DEL MAESTRO HAROLD GRAMATGES
68	INVITACIÓN A UN VIAJE SONORO. RAFAEL ALBERTI
69	TESTIMONIO GRÁFICO

