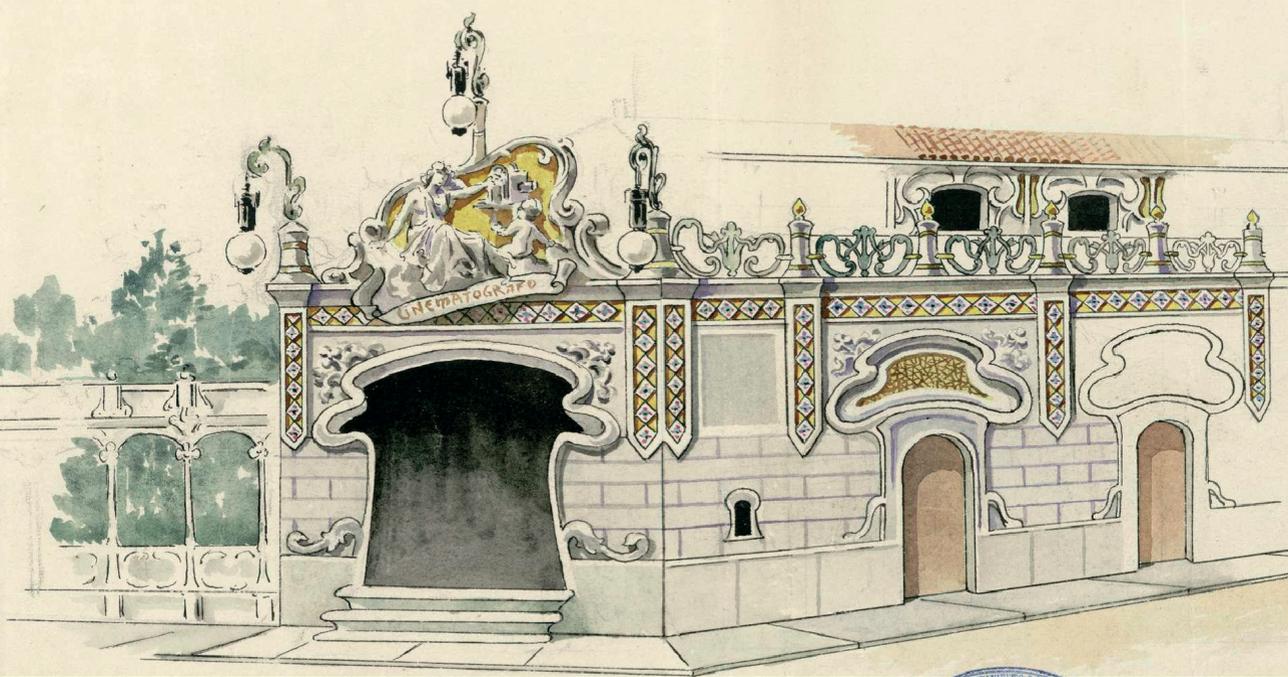


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

Música, escena y cine (1896-1978):
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona
Francisco Giménez, Universidad de Granada
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)
John Griffiths, Melbourne University (Australia)
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO	9
I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS	
RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....	15
ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....	143
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896)	163
MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....	173
IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos	209
FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i>	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película	255
II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....	273
SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati	291

MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina	303
JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943)	337
III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	
ANTONIO GALLEGRO GALLEGRO: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito	353
CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941).....	375
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945).....	391
WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba	403
JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954).....	415
JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951).....	433
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975).....	457
ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i>	469

POCKET ZARZUELA (1978) DE LUIS DE PABLO: LA CREACIÓN DE UNA ANTIZARZUELA

ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE

Doctor en Musicología por la U. de Oviedo
Universidad de las Artes TAI
Escuela Superior de Música Reina Sofía

RESUMEN

La composición de una ópera siempre ha sido una tarea ardua, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, debido a las implicaciones estéticas que traía consigo. Ante esto, la vanguardia musical respondió con una negativa, es decir, con la negación del concepto de ópera y su dramaturgia a través de una concepción del teatro y la música como un conjunto indisoluble, que se solidificó en las experiencias del teatro instrumental de Mauricio Kagel y su «antiópera», *Staatstheater* (1971). Sin embargo, la llegada del posmodernismo y su ironía crítica hacen aparecer nuevas formas de entender la tradición musical y, específicamente, la ópera, donde György Ligeti (1923-2006) tiene un papel esencial. La parodia y el «descenso moral» del género se hará a través de la representación del «realismo grotesco» en todos los niveles de *Le Grand Macabre* (1974-77). Los aspectos formales e históricos del género lírico se distorsionan creando una renovación desde la asimilación de sus elementos básicos, lo que supone la aparición de la «anti antiópera». El compositor español Luis de Pablo traza una línea similar a la de Ligeti, pero dirigiendo su mirada hacia la zarzuela. Así, en *Pocket zarzuela* (1978) toma todos los elementos básicos del teatro lírico español y los parodia desde dos puntos de vista: estético e ideológico, aportando una renovación de un género con una temporalidad y direccionalidad cultural determinadas, que puede llamarse «antizarzuela».

PALABRAS CLAVE: Antiópera, anti antiópera, antizarzuela, parodia, intertextualidad

ABSTRACT

The Opera composition has always been an arduous work, especially during the second half of the 20th Century due to the genre's aesthetic implications. The avant-garde music solved the question through a denial, rejecting to the genre's dramaturgy, in search for a new path where theatre and music were an indissoluble whole. Mauricio Kagel's instrumental theatre and his «antiopera», *Staatstheater* (1971) solidified this idea. However, the arrival of postmodernism and its critical irony brings a new way of understanding the musical tradition and, specifically, the Opera, where György Ligeti (1923-2006) has an essential role. Through the representation of every level of «grotesque realism», *Le Grand Macabre's* (1974-77) will make the genre's parody and «moral descent». Both the formal and historical opera aspects are distorted, creating a renewal by encompassing the assimilation of its essential elements, which implies the «anti antiopera» appearance. The Spanish composer Luis de Pablo traces a similar line to Ligeti but leading it into Zarzuela within *Pocket Zarzuela* (1978). In this piece, De Pablo takes the essential elements of Spanish lyrical theatre and parodies them from two perspectives: one aesthetic and one ideological, contributing to renew the Lyric Genre with a determined temporality and cultural directionality, which can be called «antizarzuela».

KEYWORDS: Antiopera, anti antiopera, antizarzuela, parody, intertextuality

Introducción

¿Está el género lírico muerto? ¿Se ha convertido la ópera en un mausoleo creativo donde, como artistas circenses, los cantantes intentan evocar tiempos y tratos ya pasados? ¿Es realmente necesaria una renovación y nuevos postulados de las bases dramático-musicales para rejuvenecer y actualizar todo el entramado lírico?

Estas y otras muchas preguntas respecto a la ópera se han debatido –y se debaten– dentro del mundo de la composición actual. E, igual que hay preguntas de todo tipo, hay respuestas de todos los colores, sonidos, gustos y líneas de creación. Si algo está claro respecto a la ópera es que actualmente se siente una atracción compositiva hacia ella, ya sea para negarla, refrendarla o simplemente tomarla como base para revertir sus significados. Como apunta Jorge Fernández Guerra, quizá «lo mejor [...] sería no llamar ópera a muchas de estas producciones. Pero, ¡ay!, en el árido experimentalismo de la música denominada contemporánea hace frío; y la cobertura de la ópera produce beneficios»¹ ya que la ópera tiene unos códigos y características específicas que hay que respetar y, desde ahí, cambiar.

Sin embargo, no hay que dejar de señalar que el aspecto social y el tradicionalismo imperante dentro del género han creado un entramado endogámico y circular en el que la creación musical ha sido olvidada y donde las únicas propuestas de renovación se hacen, en el mejor de los casos, desde la dirección de escena. Esto provoca que todo lo actual en ópera sea mirado de reojo y señalado como experimental, aunque estas propuestas se basen en el canon operístico fundamental². Por otro lado, a pesar de esta supuesta «muerte de la ópera» proclamada durante los años de la segunda posguerra, el género se ha seguido cultivando con especial entusiasmo por gran parte de los compositores, quienes, de una u otra forma, se han sentido atraídos por él. Ya sean los pertenecientes a la vanguardia³ u a otros estilos, como el neoclasicismo –con paradigmas como las obras de Igor Stravinsky (1882-1971) o Benjamin Britten (1913-1976)–.

Esa dicotomía que experimenta la vanguardia entre el rechazo de los modelos que consideraban caducos y culturalmente burgueses⁴, y la intención de renovación del género teatral, hace crear nuevos modelos escénicos. Estas iniciativas plantean nuevas formas de narratividad desde lo antinarrativo, o la subversión de los fundamentos del género, del que nacen conceptos novedosos: como Teatro musical, Ópera acústica, Ópera ritual, Ópera de conceptos u Ópera o drama de la escucha⁵. Sin embargo, si hay algo que nos interesa subrayar respecto a todas estas manifestaciones, es el concepto de «antiópera», proveniente del Teatro musical y sus consecuentes derivaciones en

¹ Jorge Fernández Guerra: *Cuestiones de ópera contemporánea: metáforas de supervivencia*. Madrid, Preliminares, 2009, p. 14.

² *Ibidem*, p. 15.

³ Es muy llamativo el caso de los italianos, quienes sienten una relación mucho más próxima con el género y en el que se surgen con menos prejuicios, sirviéndose de la ópera para relatar, expresar o definir su punto de vista sobre aspectos sociales, como en el caso de Luigi Nono (1924-1990) y su *Intolleranza 1960* (1960) surgido de ese movimiento de *Resistenza* antifascista; o sus relaciones intelectuales, como Luciano Berio (1925-2004) con Umberto Eco y Sanguinetti en *Opera* (1970), procedente de una acción teatral anterior, *Passagio* (1963). Vid. Raymond Fearn: *Italian opera since 1945*. Amsterdam, Hardwood Academic publishes, 1997, pp. XII-XIV.

⁴ Incluso se rechaza la palabra ópera para definir la creación de nuevas obras, por evitar ser tachadas de anacrónicas. Se preferirán, en su lugar, otros términos como acción, acción musical, acción teatral, etc. (Vid. Robert Fink: «After the canon», en *The Oxford Handbook of Opera*, Helen Greenwald (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 1067.

⁵ Fernández Guerra: *Cuestiones de ópera contemporánea...*, p. 13.

géneros varios, que tendrán en la música española un empleo novedoso, conjugando algo tan atípico como el teatro lírico español, la zarzuela, con los nuevos conceptos operísticos a través de una obra de referencia: *Pocket zarzuela* (1978), de Luis de Pablo (1930).

Del Teatro musical a la Antiópera

Una de las salidas del modernismo musical y su conjugación teatral desde finales de la década de 1950 y, especialmente, durante la de 1960 ha sido la búsqueda de nuevos formatos y expresiones escénicas. La intención de anular de forma definitiva los valores y estructuras convencionales hace especial hincapié en el aspecto narrativo de los modelos anteriores, así como en sus jerarquías de significación. Encontramos grandes ejemplos en líneas como el *Happening* resuelto por John Cage (1912-1992) y sus continuadores de la acción musical, como *Fluxus*, en EE. UU. o *Zaj*, en España. Esto va a derivar en lo que termina denominándose «teatro musical», un concepto que Mauricio Kagel (1931-2010) apuntillará como inválido por su falta de precisión, prefiriendo el de «teatro instrumental». Lo original de esta propuesta es que parte del propio gesto interpretativo como un hecho teatral y viceversa, de forma que no se pueda discernir ni separar uno de otro.

Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral [...] La implicación teatral no va en menosprecio de la música [...] Siempre incorporo elementos teatrales que sean consecuencia de la forma de hacer música, explorando la sensibilidad acústica de cada elemento para crear cosas nuevas. No se trata de *performances* con música, sino de música con acción, entendido como una nueva unidad⁶.

Como se observa, para Kagel la separación entre las dos disciplinas está anulada por completo. Todo este tipo de expresiones circundan alrededor del teatro denominado posdramático por Hans-Thies Lehmann. El teórico alemán concibe la escenificación no como mimesis con significado unívoco, es decir, a través de la realidad, sino mediante la creación de códigos ambivalentes que expongan al espectador a la creación de su propia significación desde sus referentes⁷. De ahí que muchas de las acciones no tengan texto, al menos comprensible, y conserven una relación muy estrecha con líneas artísticas como las nuevas expresiones Neo Dadá, que estaban apareciendo desde finales de la década de 1950, o el Surrealismo.

Todo esto surge como consecuencia de la llegada de John Cage a Darmstadt en 1958 –Kagel había llegado el año antes con una línea compositiva que bebía del estructuralismo en boga–. Este, no solo revolucionó en el aspecto de la libertad y el uso de la aleatoriedad que adoptarían los compositores más fuertes de la Escuela, como Boulez (1925-2016) o Stockhausen (1928-2007), sino que procuró una nueva visión de la forma escénica que influiría poderosamente en Kagel, entre otros

⁶ Miquel Jurado: «La música nunca puede disociarse del elemento teatral. Entrevista con Mauricio Kagel», *El País*, 10-XI-1990.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic theatre*. Nueva York, Routledge, 2006, p. 21. Este autor presenta una idea muy emparentada con la exposición que Jean-François Lyotard propone a través de su *Energetic Theater*, en el que expone y teoriza la liberación del gesto como un elemento asemántico y que no provoca consecuencias predecibles (Jean-Françoise Lyotard: «The tooth, the palm», *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, Vol. 2. Philip Auslander (ed.). Londres, Routledge, 2003, p. 31), lo que lleva a un desconcierto en el espectador por el desconocimiento de la continuidad dramática, que él mismo debe construir.

muchos compositores, a través de la inclusión de elementos teatrales en las partituras. A partir de ese momento, empezamos a ver obras como *Sur Scène* (1960), más influido por las tendencias surrealistas de textos dramáticos del Teatro del absurdo, como *La cantatrice chauve* (1948), de Eugène Ionesco (1909-1992)⁸; así como trabajos posteriores dentro de esta década, como *Phonophonie* (1963), *Match* (1964) o *Pas de cinq* (1965). De esta forma, el compositor se convierte en uno de los mayores exponentes de la nueva teatralización musical que, sin embargo, no recorrerá en solitario.

Durante la década de 1960 y años posteriores, este tipo de manifestación teatral tendrá una aceptación enorme dentro del mundo compositivo de vanguardia, que basará gran parte de sus expresiones teatrales o redireccionará sus intenciones operísticas hacia este «teatro instrumental», del que saldrán nuevas obras con un fuerte componente conceptual⁹. Eric Salzman reflexiona sobre la supuesta ironía –intencionada o no– de esta propuesta respecto a la interpretación musical y su elevación al absurdo, tanto en la interpretación del repertorio, como de la música de vanguardia.

El gesto de una diva de la ópera reflejada con la boca abierta en una fotografía fija es ciertamente ridículo [...] una interpretación de *Polyphonie X*, de Pierre Boulez, produce una especie de exhibición de gimnasia colectiva en la parte del *ensemble*. Con frecuencia se ha percibido la proximidad de lo mortalmente serio a lo ridículo en la música académica, especialmente en la música de vanguardia. Produce una especie de teatralidad involuntaria que impide la concentración en el sonido, llamando la atención sobre los serios esfuerzos físicos y visuales del intérprete¹⁰.

Toda esta reflexión es un punto de partida realmente importante para comprender, tanto el origen, como la necesidad de muchos de estos compositores de acercarse a elementos explícitos de la comunicación musical y convertirlos en teatro. La ambigüedad de significados en cuanto a gestos, la búsqueda de nuevas realidades a través del absurdo y el surrealismo, crean también nuevas formas en las que el dramatismo lineal y fundamentalmente textual de la ópera puede anularse, para que el aspecto «performativo» de la propia interpretación sea el elemento del que surge todo, convirtiendo la música y el gesto en algo indisoluble¹¹.

⁸ Zachàr Laskewicz: *The new Music-Theatre of Mauricio Kagel*. Gante, @Nightschades, 2008, p. 12. <http://www.nachtschimmen.eu/_pdf/9204_KAG.pdf> (último acceso, 18-VI-2020).

⁹ Uno de estos compositores, muy ligado a Kagel, es Dieter Schnebel (1930-2018), quien desarrollará la *Sichtbare musik* (Música visible) cuyo concepto se asemeja enormemente al de Kagel, pero llevado al extremo. Es decir, en lugar de centrarse en el sonido, dirige la atención hacia el gesto que lo produce, en ocasiones, más significativo para la comprensión del discurso musical, ya que «incluso cuando solo se realizan las posibilidades inherentes al instrumento, la interpretación se vuelve acción» [«Even when only inherent possibilities of instruments are realized [...] the performance turns into action»]. Dieter Schnebel: «Visible Music», *Classic essays on twentieth-century music*, Richard Kostelanetz y Joseph Darby (eds.). Nueva York, Schirmer Books, 1996, p. 288 Para ejemplarizar esta idea, el compositor realizó en el más extremo de los sentidos *Nostalgia* (1962), obra compuesta para director solo, en la que se muestran una serie de gestos exagerados, que indican ciertos momentos, expresiones o incluso fraseos. Igualmente, no podemos obviar que este género y la relación cuerpo-música son tratados por las últimas generaciones de compositores de la New discipline, con compositores, como Steven Takasugi (1960) o Jennifer Walshe (1974).

¹⁰ «The grimace of an operatic diva caught with her mouth open in a still photograph is certainly ridiculous [...] a performance of *Polyphone X* produces a sort of collective gymnastic exhibition on the part of the ensemble. The closeness of the deadly serious music to the ridiculous in art music, particularly in *avant-garde* variety, has often been observed. It produces a kind of involuntary theatrically that breaks the concentration on sound by calling attention to the earnest physical and visual exertions of the performers». Eric Salzman y Thomas Desi: *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. Nueva York, Oxford University Press, 2008, p. 150.

¹¹ Obviamente, hay una cantidad enorme de tendencias de teatro instrumental, música de acción, *happening*, etc. que, sin embargo, no se han enfrentado a la ópera como género de una forma tan directa como Kagel.

A pesar de esa proclamación de la muerte de la ópera, vociferada desde las más altas instancias de la vanguardia de mediados del siglo XX, la ópera no había muerto, o al menos su cultivo, a pesar de que desde la militancia de la nueva música se hablara de ella continuamente o del poco valor que tenían las propuestas que se hacían¹². Hay grandes ejemplos de ello dentro del catálogo de Benjamin Britten, Igor Stravinsky, Hans Werner Henze (1926-2012), Bruno Maderna (1920-1973), o Bern A. Zimmerman (1918-1970), por nombrar algunos. Sin embargo, se nos presenta interesante cuando a un vanguardista como Kagel, creador del teatro instrumental, se le encarga una obra desde el teatro de Hamburgo, en donde se estaba promoviendo la renovación del género a través de comisiones y montajes a compositores jóvenes.

Kagel, para tal encargo, creó la obra *Staatstheater* (1967/1970), una pieza de teatro instrumental, única en su género, que parece responder a la pregunta «¿Es ópera todo lo que se expone en un teatro de ópera?» Ante esto, el compositor parece que quiera tomar como clave la expresión de Boulez «hace falta volar todos los teatros de ópera»¹³, pero trabajando desde las características idiomáticas del género¹⁴. Así, *Staatstheater* anula desde la parodia todos los estamentos y elementos fundamentales operísticos, como si de una deconstrucción del género se tratase, a través de una «anatomía de las funciones del teatro musical»¹⁵. «Yo parodio la abundancia de acción de una ópera, mientras no dejo actuar a los cantantes»¹⁶. Desde aquí, se inaugura un término que define elocuentemente las intenciones del compositor: la «antiópera».

Esa parodia sucede a varios niveles. El primer elemento que anula es la narratividad lineal de la ópera tradicional, desarrollando la obra a partir de una serie de escenas, sin ningún significado ni dramaturgia convencional, cuya relación macroformal es dejada al intérprete. Esto provoca que los significados y la comprensión del texto «performativo» no sean jerárquicos, o predeterminados, sino que, como explica Kagel, la obra lanza un conglomerado de signos individuales, a modo de parataxis¹⁷, cuyo significado depende de la comprensión y asimilación del espectador. Este se ve en ocasiones abrumado y saturado por la cantidad de elementos no jerarquizados, de modo que no puede asimilar todo, lo que provoca una gran disimilitud de sensaciones.

A nivel instrumental, Kagel anula la profesionalización del intérprete, así como su virtuosismo. Por su parte, brinda una serie de gestos y procesos musicales que pueden realizarse tanto por músicos profesionales, como *amateurs*. A su vez, incluye para la interpretación instrumentos no convencionales, o el uso no idiomático de los más clásicos. Igualmente, toma la notación como un elemento no fijo, es decir, acude a recursos como el grafismo o sugerencias textuales para provocar una interpretación en donde la creatividad del músico tenga un protagonismo esencial.

¹² Sólo hay que recordar las palabras de Boulez sobre la creación de nuevas óperas en su mítica entrevista en *Der Spiegel*, «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!», *Der Spiegel*, 25-IX-1967, pp. 166-174, recogidas por la revista *Opera*: «no opera worth mentioning has been composed since 1935»; o, respecto a Henze: «a Beatles record is certainly cleverer than a Henze's opera». «Opera Houses? - Blow them Up!»: Pierre Boulez versus Rolf Liebermann», *Opera*, 19/6, 1968, pp. 440-50.

¹³ Entrevista a Boulez previamente citada: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!»...

¹⁴ No será la primera vez que el compositor germano-argentino tome la tradición para intentar anularla desde sus postulados, el caso de sus obras *Ludwig van* (1970) o *Pasión según San Bach* (1985) son muestra de ello.

¹⁵ «Anatomie der funktion des musikalischen Theaters», en «Szene. Theater-Experiment», *Der Spiegel*, 29-V-1972, p. 121.

¹⁶ «Ich parodierte die Fülle an Aktion einer Oper, indem ich die Sänger nicht agieren lasse». Mauricio Kagel: «Kultur. Musiktheater, Kagel, Za Za Pum Zaza», *Der Spiegel*, 19-IV-1971, p. 172.

¹⁷ Hans-Thies Lehmann desarrolla la idea de parataxis como parte esencial de lo que denomina *performance text*. Principalmente se basa en la no jerarquización de elementos que, a su vez, está relacionado, tanto con la idea de simultaneidad de signos, como con la densidad de exposición (H.-T. Lehmann: *Postdramatic theater...*, pp. 85-104).

Como se observa, la antiópera de Kagel se sitúa en el terreno de la parodia más clásica, como recurso intertextual al que acudir para burlarse del género a partir de la destrucción de sus elementos básicos, tomando simplemente como fundamento el concepto histórico de ópera y su contenedor principal: el teatro. Finalmente, es destacable cómo esta experiencia creativa nos revela que, durante los años de vanguardia, la ópera se seguía teniendo en cuenta como forma factible de creación, pero cuya base había que negar para poder modificarla.

György Ligeti y la revalorización de la ópera: Le Grand Macabre (1974-1977)

El caso de György Ligeti (1923-2006) y la ópera es bastante particular, ya que sus comienzos dentro del género teatral también han estado orientados hacia una nueva forma experimental de teatro musical, muy visible en sus *Aventures* (1962) y *Nouvelles aventures* (1966) en las que, a diferencia de Kagel, el trabajo vocal asemántico se ha podido orientar hacia una dramaturgia concreta. En 1966, Ligeti recibe un encargo por parte de la Ópera de Estocolmo para la realización de una ópera. Su planteamiento pasará por varios estadios, que van desde idear una parodia de *Oedipus Rex* (1927), de Stravinsky, anulando, como en el caso de Kagel, todos los aspectos de la ópera, hasta su orientación final, en la que retoma la forma tradicional desde un punto de vista novedoso.

Poco a poco, se me hizo evidente que no iba a continuar más con la idea de los textos abstractos: ese tipo de composición de textos había sido demasiado utilizado en los años sesenta. Tenía necesidad de una acción claramente inteligible, pero también de un texto cantado y hablado, ambos lo más claramente inteligibles: la «antiópera» se convirtió poco a poco en la «anti-anti-ópera» y, por tanto, y en otro plano, de nuevo «ópera»¹⁸.

Como se explica, de esta forma surgió el concepto de «anti ópera» con el que se denomina *Le Grand Macabre*. Una obra que toma desde una perspectiva nueva el retorno a la forma dramática y los valores tradicionales de la ópera. La fundamentación de Ligeti a la hora de concretar este nuevo concepto se basa, por un lado, en la idea traída del posmodernismo acerca de la representación sincrónica del tiempo histórico y, por otro, en su deformación a través de lo grotesco y la parodia.

La obra toma como base *La Balade du Grand Macabre* (1934) de Michel de Ghelderode -pseudónimo de Adhémar Adolphe Louis Martens- (1898-1964), pionera de lo que posteriormente será el Teatro del absurdo, unido a imágenes del pintor flamenco Jheronimus Bosch (circa 1450-1516), conocido en España como «El Bosco», especialmente el tríptico de *El jardín de las delicias* (1505). El tema central del argumento se basa en la llegada de la muerte y la destrucción del mundo como referencia barroca, que termina con la anulación del propio personaje (Nekrotzar), quien se ve ridiculizado como elemento macabro, siempre a través de lo humorístico y la referencia al mundo popular. La obra presenta una serie de roles que, en su caracterización operística, se alejan por completo de la convención del género, integrando elementos «serios» y «absurdos», y anulando así el componente trágico de cada personaje. Ejemplo de ello es el papel de Gepopo, un policía cuyo nombre nace de la mezcla de la Gestapo con Papageno, que aúna, a su vez, elementos de re-

¹⁸ Ligeti en J. Fernández Guerra: *Cuestiones de ópera contemporánea...*, p. 81.

presión política junto al carácter noble e ingenuo del pajarero del *singspiele Die Zauberflöte* (1791), de Mozart.

En lo que concierne a lo grotesco dentro de la obra y su implicación narrativa, se señala el concepto de «realismo grotesco», desarrollado por Mikhail Bajtin respecto a la obra renacentista de François Rabelais (1494-1553). El término se basa en el estudio de la exageración de elementos populares hasta su deformación, en un espíritu creador donde se hace hincapié en el culto al cuerpo terrenal característico del Renacimiento¹⁹. Este punto es realmente importante para entender gran parte del planteamiento de la obra de Ligeti. Como explica Bajtin, el elemento principal del realismo grotesco es la degradación, es decir, «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto»²⁰ y que no tiene, precisamente, una connotación negativa, sino regeneradora.

Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra [...] En su faz corporal, [...] lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo, de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior²¹.

Así, la degradación según el realismo grotesco pone en comunión la parte «humana» del cuerpo –entrando en juego, de esta forma, el coito, el embarazo, las necesidades corporales, etc.– con lo espiritual, en una referencia al ciclo vital, donde lo degradado alimenta y ofrece nueva vida. Así, vemos que tiene una doble significación. Este tipo de elementos subyacen en el argumento de *Le Grand Macabre*, que se puede entender globalmente como una renovación de la vida a través de la muerte.

Las estrategias que se utilizan para la deformación y parodia del elemento moralmente elevado son muchas, pero se basan especialmente en la risa y la burla, ya sea a través del elemento corporal –del lenguaje verbal–, la vulgarización del latín o el uso de juramentos y blasfemias, la imitación de ceremonias sagradas, etc., siempre con un alto contenido erótico y la intención de degradar lo sublime a través de lo corporal. Uno de los puntos paródicos importantes en esta ópera es la actualización-«terrenalización» de obras y estilos operísticos que se veían inquebrantables y casi sagrados, como el de *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi. Así, los planos temporales y sociales se unen de forma sincrónica como postura de ideación posmoderna, en una presentación circular y no histórico-diacrónica –como plantea el modernismo–, que configura una mezcla que supone la «degradación» –en sentido medieval, es decir, no necesariamente negativo– de la música «elevada». La degradación se convierte en elemento fértil para la creación de nuevas obras y situaciones. De esta forma, Ligeti dispondrá en este caso de una serie de niveles narrativos superpuestos, unidos bajo un argumento en su nivel primario, dentro de un conjunto profundo de referencias intertextuales. Será, por lo tanto, trabajo del espectador desvelar o reconocer cada «nivel de lectu-

¹⁹ Vid. Yayoi Uno Everett: «Signification of parody and grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*», *Music theory spectrum*, vol. 31/1, 2009, pp. 27-28.

²⁰ Mijail Bajtin: *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 20.

²¹ *Ibidem*.

ra», dependiendo de sus conocimientos o referentes culturales²², ya sea para localizar el estilo narrativo-escénico del que parte Ligeti –y al que hace referencia en la imaginaria localización geográfica de la obra, Bruegheland²³–, o para desentrañar los diferentes recursos intertextuales –centrados en la alusión y referencia paródica– de cada época²⁴.

Sin duda, todo en *Le Grand Macabre* es una parodia de la ópera tradicional, tanto de su historia, como de sus propias convenciones formales. Uno Everett, en su estudio sobre los diferentes recursos que usa Ligeti para parodiar el género operístico, toma varios ejemplos muy elocuentes en los que el compositor inserta elementos estilísticos o citas directas –como el tema final de la *Tercera sinfonía*, de Beethoven; el *leitmotiv* del deseo de *Tristán e Isolda*, en el *Lamento de Mesca-llina*; la alusión estilística de «aria de locura» en el Aria de Gepopo de la tercera escena; o la fanfarria de metales a modo de tocata, habitual en algunas óperas barrocas, especialmente, en *L'Orfeo*, de Monteverdi, en la propia obertura de la obra–. Todos estos elementos son sometidos a procesos de sustitución o exageración; yuxtaposición o superposición; y distorsión, todo dirigido hacia lo grotesco y lo absurdo a través de lo lúdico y del horror²⁵. De esta forma, la autora, a través de un análisis semiótico que bebe de la teoría de Raymond Monelle, desglosa toda una serie de tópicos operísticos sobre los que Ligeti trabaja, enlazando toda la historia del género de forma circular sobre un mismo texto: *Le Gran Macabre*.

Como se observa, esta «anti ópera» se distingue del planteamiento de Kagel en que no intenta anular el concepto de ópera y proponer algo nuevo en su lugar, sino en renovar el género a través de la explosión de sus elementos desde la asimilación de sus bases. Por lo tanto, *Le Grand Macabre* es una obra deconstructiva que toma como asiento la propia linealidad discursiva de la ópera tradicional para, así, trastocar cada una de sus capas, haciendo del eclecticismo su línea de actuación²⁶.

Luis de Pablo y la antizarzuela

Paralelamente a Ligeti –no en vano, han comparado en ocasiones sus carreras artísticas–, Luis de Pablo parece llegar a planteamientos similares dentro del teatro musical. Si echamos la vista

²² Este aspecto del diálogo intertextual emisor-receptor está desarrollado por Umberto Eco en su texto «Ironía intertextual y niveles de lectura» –*Sobre literatura*. Barcelona, Debolsillo, 2005, pp. 223-246–, donde hace hincapié en el proceso de la metanarratividad a través del *double coding* y la ironía intertextual.

²³ Nombre inventado en referencia al pintor flamenco Pieter Brueghel, «el viejo» (1525-1569) y su cuadro *El triunfo de la muerte* (1562-1563), que recoge una escena en la que un ejército de esqueletos arrasa la tierra, condenando al hombre a la muerte, «Todos los estamentos sociales están incluidos en la composición, sin que el poder o la devoción pueda salvarles», según recoge la ficha de descripción de la pintura del Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-muerte/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>> (último acceso, 30-VI-2020). Recomendamos, asimismo, el texto sobre el cuadro de Matías Díaz Padrón, en la enciclopedia online de dicho Museo, <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-la-muerte-el-pieter-bruegel-el-viejo/5a1ea2bf-a269-44be-8466-95e5ae34396e>> (último acceso: 18-VI-2020).

²⁴ Es muy elocuente la referencia a la ópera barroca y clásica en el final de *Le Grand Macabre*, donde todos los personajes se dirigen directamente al público, afirmando, a modo de moraleja: «Fürchtet den Tod nicht, gute Leut!/Irgendwann kommt er, doch nicht heut!/Und wenn er kommt, dann ist's soweit.../Lebt wohl so lang in Heiterkeit!» [¡No temáis a la muerte, buena gente, ella vendrá, pero no por ahora! Y cuando llegue, dejadla pasar... ¡Que hasta entonces reine el buen humor, adiós!].

²⁵ Y. U. Everett: «Signification of parody and grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*»..., pp. 33 y ss. Tomaremos algunas de sus bases para mostrar ciertos elementos en la obra de Luis de Pablo.

²⁶ Para una incursión en el eclecticismo de forma más profunda *vid.* Israel López Estelche: «Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay* de David del Puerto como paradigma compositivo», *Musiker*, 20, 2013, pp. 115-142.

atrás, vemos que durante la década de los sesenta comienza a interesarse por experiencias del teatro de vanguardia, donde la voz es usada sin texto inteligible. Las razones para este tratamiento vocal son tanto crear una ambivalencia semántica en sentido posdramático²⁷ y el *Teatro de la crueldad*, de Antonin Artaud, como es el caso de Kagel o el de Ligeti de *Aventuras* (1962)²⁸; como la necesidad de desarrollar una estructuración formal a base de texturas sin jerarquías predeterminadas²⁹, incluso con el uso de la voz. Algunas obras representativas de este periodo son: *Por diversos motivos* (1968), *Yo lo vi* (1970), *Berceuse* (1973) o *Very gentle* (1974), entre otras. Ya en su última etapa creativa, encontramos que hay una vuelta de vista hacia la tradición, en donde Luis de Pablo retoma elementos antes relegados, como el ritmo, la armonía y la melodía para aportar un tratamiento novedoso. Así, poco a poco va creando un nuevo estilo donde se plantea tanto la forma del discurso teatral, como de algunos géneros, teniendo como perenne referente la cultura española (literatura, poesía y teatro, especialmente). Todo esto eclosionará finalmente en su primera ópera *Kiu* (1982), partitura en la que se dan la mano elementos tan dispares como la tradición de la zarzuela o el mundo de *Wozzeck* (1922).

Pero antes de llegar a la ópera, hay una obra muy representativa dentro del catálogo del compositor vasco que, sin embargo, no ha tenido la repercusión que merece: *Pocket zarzuela* (1978)³⁰. Esta creación es interesante no solo a nivel musical, sino precisamente por hacer alusión a un género que en la época de su composición era totalmente denostado por la intelectualidad española, ya que, precisamente por tratarse de un género popular y de profundas raíces nacionales, parte de su repertorio –un conjunto ya cerrado, pues la zarzuela terminó su vida como género en la década de los años cuarenta³¹– sufrió un proceso de apropiación cultural durante el Régimen franquista. Además, y dado que la zarzuela es un género de consumo de masas, desde principios del siglo XX, se consideraba que respondía a una directriz compositiva relacionada con posturas musicales retardatarias³².

Con su composición, el compositor vasco se acerca de una manera muy especial al Género chico revirtiendo también a nivel formal y musical todas sus características en una obra que, siguiendo la clasificación de la obra de Ligeti, podemos llamar *antizarzuela*. Así, Luis de Pablo toma las particularidades básicas del repertorio chico de una manera parecida a como hace Ligeti en su

²⁷ H. T. Lehmann: *Postdramatic theatre...*, p. 21.

²⁸ En el caso de Luis de Pablo, no es tan surrealista como Kagel, ni tan violento como Ligeti, pero sí igual de efectivo.

²⁹ La música de Luis de Pablo se estructura a través de bloques sonoros a lo largo de todas sus etapas, lo que nos permite ver concomitancias entre cada una de ellas. La orientación estilística que el compositor ha tomado desde finales de la década de 1970 parece, a primera vista, haber anulado, el principio formal del diálogo entre bloques texturales. Sin embargo, lo que verdaderamente ha conseguido es enriquecerlos y adaptarlos a una nueva situación, en la que la melodía tiene una importancia capital. Vid. Israel López Estelche: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2013, pp. 303-388.

³⁰ Esta obra fue compuesta por encargo del Festival Beethoven, y estrenada en Bonn por el grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar. El instrumental requerido es el mismo que el de *Pierrot Lunaire* (1913), de Arnold Schoenberg (1874-1951): mezzosoprano, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

³¹ Actualmente, desde diferentes instituciones, como el Teatro de la Zarzuela o la Orquesta y Coro de Radio Televisión Española están promoviendo la renovación y reformulación del género a través de encargos, como *Policías y ladrones* (2017), de Tomás Marco (1942); la producción de *Tres sombreros de copa* (2017), de Ricardo Llorca (1962) o el proyecto conjunto que están llevando a cabo David del Puerto (1964), Jesús Rueda (1961) y Javier Arias Bal (1964).

³² No hay más que fijarse en las pocas muestras de composición de zarzuelas que encontramos en compositores relacionados con la modernidad musical y cultural de la época, como los músicos de la Generación de la República.

Grand Macabre: parodiándolas, pero a su vez modernizándolas, es decir, aportando una revisión, mediante su asimilación estilística, que únicamente se hace visible en el «segundo nivel de lectura» propuesto por Eco.

Por otro lado, es muy difícil –e interesante– delimitar el sentido de lo grotesco dentro de la obra de De Pablo, ya que el proceso que hemos presentado en Ligeti no se corresponde directamente con que se lleva a cabo en *Pocket zarzuela*, pues el Género chico es un género popular, donde el realismo grotesco rabelaisiano resulta inherente. El elemento «alto», ya se ha descendido: los nobles se comportan como bufones, las tramas políticas y sociales son contadas en clave de humor –recurriendo a la risa como clave para lo grotesco–, la música bebe de fuentes populares y los cantantes no tenían por qué estar tan especializados como los operísticos. Entonces, ¿cómo realiza Luis de Pablo esa asimilación grotesca del género chico? La parodia y lo grotesco salen de la actualización de un género que se circunscribe a un tiempo determinado, por lo que la adaptación de la zarzuela a tiempos actuales crea un choque y deformación, tanto de la realidad –de su tiempo– de la obra nueva, como de los propios preceptos formales del género. Es decir, el Género chico es retocado y retorcido hasta su deformación grotesca.

Estrategias de parodia en Pocket zarzuela

La parodia como tipología intertextual es un derivado de la referencia, la alusión o la propia cita, pero con una intención clara: la burla o deformación del elemento prestado, bien con intención ideológica y/o estética. La distorsión se aplica a un símbolo u objeto cultural específico, por lo que nos obliga a conocer el contexto y las ideas del propio creador para llegar a reconstruir esa intencionalidad.

Pero, ¿cuáles son las estrategias de la parodia en esta obra de Luis de Pablo? Podemos dividir la parodia en dos niveles: uno primero, en el que se observan las referencias directas entre el Género lírico y la obra de De Pablo; y un segundo, en el que el compositor realiza una parodia de diferentes aspectos de la sociedad española coetánea, tomando algunos recursos zarzuelísticos y modernizándolos. Sin embargo, siguiendo a Everett, podemos globalizar las estrategias en cuatro: sustitución, exageración, distorsión y negación.

Primero debemos hablar del texto, para el que el compositor ha contado con los poemas de José Miguel Ullán (1944-2009). Este poeta y crítico perteneciente a la Generación de los Novísimos o Generación de 1970, se ha caracterizado por una independencia estilística muy fuerte, así como por una crítica combatiente al Régimen franquista desde el exilio. La poesía de Ullán siempre ha sido permeable a la introducción de expresiones populares o sucesos de la vida común, de forma a veces paródica, relacionado con la poética *nonsense*. Es ahí donde encontramos las diferentes concordancias entre el Género chico y la música de Luis de Pablo. Para componer esta obra, el creador vasco escogió varios poemas de Ullán: *Segunda visión de marzo*, *Anochecía*, *Mortaja*, *Edicto*, *Mochila para Severo* y *Goyesca*.

Luis de Pablo empleará los textos de Ullán, así como la parodia del género, como un relato crítico y reivindicativo tanto hacia la sociedad española, como hacia la situación política coetánea. Para analizar los diversos planos de la obra, escogeremos una serie de características del Género chico que nos servirán de guía para descifrar las diferentes estrategias depablianas: estructura, du-

ración, adecuación temporal, argumento, alternancia de partes habladas y cantadas, dramaturgia y uso de música popular.

Tomemos en primer lugar la estructura y duración de la zarzuela, teniendo como referencia la del Género chico. Su breve duración se debe a la proliferación del teatro por horas a finales del siglo XIX, es decir, es una adaptación del compositor a una necesidad comercial. En *Pocket zarzuela* –título que revela ya las intenciones de la obra–, el compositor lleva a cabo una primera desfiguración del género relativa a su duración, pues la obra no llega a los veinte minutos. Caricaturiza, así, hasta el absurdo la longitud de un género ya de por sí breve³³, es decir, presentando una parodia a través de la exageración.

Por otro lado, observamos que muchas zarzuelas empiezan con un número para orquesta sola, a modo de obertura, más o menos larga, en la que se incluyen algunos de los temas musicales que van a ir sucediéndose a lo largo de la partitura³⁴, y luego hay una sucesión de escenas, dentro del acto único, en la que los diferentes personajes van creando una trama que se resuelve de manera feliz. *Pocket zarzuela* comienza con una obertura vertiginosa en la que el piano y el flautín dialogan en el sobreagudo siempre en *staccato*, interrumpidos finalmente por una tercera menor del piano, en un cambio de registro. Así, se presentan algunos de los elementos estructurales que vamos a escuchar posteriormente. Por tanto, pasamos de la exposición temática habitual en la zarzuela, a la exposición de células interválicas estructurales, distorsionando la idea de resumen y adelanto dramático propia de la obertura del género zarzuelístico.

The image shows a musical score for the overture of *Pocket zarzuela*. It consists of two systems of staves. The first system includes a Piccolo part (top staff) and a Piano part (bottom two staves). The Piccolo part is marked with a tempo of quarter note = 152 *tutti regolare* and dynamics of *ppp possibile* and *8^{va}*. The Piano part also has *ppp possibile* and *8^{va}* markings. The second system includes a Picc. part (top staff) and a Pno. part (bottom two staves). The Picc. part has a *6* marking above the first measure. The Pno. part has *8^{va}* markings above the second and third measures. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and intervals.

Ejemplo 1: *Pocket zarzuela*, obertura (cc.1-10).

³³ Recordamos que esta es una de las estrategias que Everett atribuye a Ligeti en *Le Grand Macabre*: la exageración.

³⁴ Pongamos como ejemplos, por conocidas, *La Gran Vía* (1886), de Felipe Pérez y González (1854-1910), Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910); o *La verbena de la paloma* (1894), de Ricardo de la Vega (1839-1910) y Tomás Bretón (1850-1923).

A nivel dramático, hay que reseñar que las estrategias utilizadas son la distorsión –o negación– y la sustitución. En primer lugar, *Pocket Zarzuela* no está concebida para ser interpretada, sin embargo, la idea que plasma el compositor en la partitura es totalmente dramática. Por poner un ejemplo, se observa que, a pesar de contar con una sola cantante, el compositor desarrolla diálogos en *Segunda visión de marzo*. Y, en segundo lugar, la sustitución actúa en los comentarios instrumentales, donde se reemplazan los diálogos de las zarzuelas, en secciones como *Comentario de Mochila para Severo*, *Ensimismado* o *Marcha*, dejando la parte recitada sobre música, para el final de la obra³⁵. Se trata, por tanto, de una parodia y manipulación de la propia definición del género, que basa su dramaturgia en la alternancia de partes cantadas y habladas.

Ejemplo 2: *Pocket zarzuela*, comentario instrumental a *Mochila para Severo* (cc.1-9).

Esa crítica a la España del momento y el intento de subversión –que ya hemos referenciado anteriormente– reside, en gran parte, en el texto de Ullán, que Luis de Pablo adapta a su música. Ejemplo de ello es el poema *Segunda visión de marzo*.

Segunda visión de marzo

DON DUARDOS

¡Transustanciación!

Señor,
¡no más, por amor de Vos,
que ya me siento expirar!

³⁵ No dejamos de ver una referencia a Pierre Boulez, quien también tuvo una relación con la poesía muy fuerte. En una obra tan temprana como *Le marteau sans maître* (1953-1954), ya el compositor francés realiza sus *Commentaires de Bourreaux de solitude*, sobre un texto de René Char (1907-1988).

CONSTANZA

Señora, no sé qué ha;
sus lágrimas son iguales
a perlas orientales
tan glandes salen de allá.

FLERIDA

¿Qué será?

¡Transustanciación!

CORO

¡Ah! ¡Ah!

Aquí, tanto el compositor, como el «libretista» intentan darle un sentido erótico al misterio religioso de la Transustanciación, refiriéndose al mismo como si relatasen un acto sexual, añadiendo, además, «equívocos» a través del empleo de la figura retórica de la paronomasia, sustituyendo «grandes» por «glandes».

Tutti in tempo [lo stesso tempo]

Mezzo *f* Lá-gri-mas son i - gual-le a per-las o - ri-en - ta-les tan glan - des

Piano *p* *pp*

Ejemplo 3: *Pocket zarzuela*, *Segunda visión de marzo*, (cc.27-33).

En lo concerniente a la adecuación temporal, vamos a ver una estrategia de sustitución, es decir, un traspaso y actualización temporal, tanto en el lenguaje empleado como en la localización.

Mortaja

Fue encontrada anoche ahorcada
en su piso de Nîmes
la española Matilde

del Pozo Becerra

de cuarenta y tres años
natural de Algamita

(Sevilla)

la policía abrió
una investigación

desconociéndose

hasta el momento los
motivos de este hecho.

Si nos fijamos en el texto de *Mortaja*, un poema de 1970, observamos que la degradación se consigue a través de un hecho popular y la imitación del lenguaje televisivo convertido en poema.

Respecto al uso de la música popular y las formas adscritas al género zarzuelístico, específicamente del Género chico, la estrategia de De Pablo para parodiar tanto la obra, como la sociedad española destaca por su planteamiento. Hace uso de citas o alusiones –como tipología intertextual– muy directas para su distorsión. La parodia se sitúa en la comparación entre un género con una temporalidad y circunstancias muy delimitadas y la sociedad contemporánea de la época de composición de la obra: la España recién salida del Franquismo. De alguna forma, Luis de Pablo ve la sociedad española como si todavía viviese en el siglo XIX a través de un género que se ha deformado por falta de renovación.

Algunos de los momentos más paródicos a nivel musical están relacionados con las citas que inserta el compositor. Estas constituyen un enfoque reforzado de esa crítica y visualización grotesca del pueblo, a través de la deformación de la música popular. En primer lugar, se selecciona la cita de la canción «Che sarà», de Jimmy Fontana (1934-2013) y Franco Miggiacci (1930), de 1971, popularizada por José Feliciano (1945) y que en España y Latinoamérica tuvo un gran impacto. Por otro lado, es un homenaje al pueblo exiliado y emigrante, una parte importante de la España de la época. La cita se pierde por su brevedad y porque está doblada a distancia de segunda por un clarinete, lo que hace desdibujarse la armonía.

The image shows a musical score for two parts: Mezzo and Clarinete (notas reales). The Mezzo part is in 6/8 time and has lyrics: "des sa - len de a - llá ¿Qué se - rá?". The Clarinete part is in 6/8 time and has dynamic markings *sfz mp* and *ff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 4: *Pocket zarzuela, Segunda visión de marzo* (cc. 33-35).

Otra cita muy importante de la obra está dentro del número elaborado sobre el poema *Anochecía* en la que la sociedad española y el gobierno vuelven a estar en tela de juicio y satirizados. Esta vez, Ullán hace una crítica voraz de la calma social manipulada a través de pequeños agasajos, que calman al pueblo, aunque el país esté en una profunda crisis, tal como pasaba en la España de los años setenta. Una frase irónica final sentencia: «Y el imán, ¡grandioso!, / como la patria»; y entonces, Luis de Pablo, mediante una estrategia paródica de sustitución y exageración, introduce una cita deformada del Himno Nacional como representación musical de España en clave paródica sobre las palabras «Alianzas, colleras, medallones, sables».

La referencia (como tipología intertextual) de la marcha militar en el número IV, que actúa a modo de segunda escena, se nos presenta como una deformación paródica de un recurso muy usa-

Musical score for Mezzo and Fl. baja. The Mezzo part is in 2/4 time, starting with a tempo of ♩ = 50 *accel.* and ending with ♩ = 60. The Fl. baja part is in 2/4 time, starting with a tempo of ♩ = 100. The Mezzo part has dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *fp*. The Fl. baja part has dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The lyrics are: A-li-an-zas co-lle-ras me-da-llo-nes sa-bles Ah fue-ron sa

Ejemplo 5: *Pocket zarzuela, Anochecía* (cc. 9-11).

do en la zarzuela³⁶, y que forma parte del acervo popular durante el siglo XIX: la marcha. En este caso, se observa una clara intención burlesca y crítica hacia el ejército y la dictadura militar. Luis de Pablo realiza un tratamiento para que el ritmo punteado y el pulso constante solo surjan intermitentemente en el chelo, bien a través de silencios en mitad de frase o cambiando a compás ternario. Por su parte, el violín se centra en realizar unos arpeggios sin pulso con una función de creación de densidad.

Musical score for Violin and Cello. The Violin part is in 2/4 time, starting with a tempo of ♩ = 50 *accel.* and ending with ♩ = 60. The Cello part is in 2/4 time, starting with a tempo of ♩ = 100. The Violin part has dynamics *pp*, *mf*, and *f*. The Cello part has dynamics *p*, *pp*, *mf*, and *pp*. The lyrics are: A-li-an-zas co-lle-ras me-da-llo-nes sa-bles Ah fue-ron sa

Ejemplo 6: *Pocket zarzuela, Marcha, sección B*.

Otro elemento crítico y de burla hacia la guardia civil a nivel literario y al género lírico en lo musical, está en el número *Edicto*. El texto bebe de la tendencia estilística del *nonsense*, en el que el poeta puede provocar equívocos o sinsentidos en las frases, o simplemente dejarse llevar por una imaginación en la que la lógica externa no tiene lugar.

Edicto

Riego mi cetro con la rija horra del Cocodrilo
Victorioso. Su dolaje azogue los ceriballos de
la pira.

³⁶ Por nombrar algunas: *Cádiz* (1886), de Federico Chueca (1846-1908), *El juramento* (1858), de Joaquín Gaztambide (1822-1870), *Curro Vargas* (1898), de Ruperto Chapí (1851-1909) o *Los diamantes de la corona* (1854), de Francisco A. Barbieri (1823-1894).

Sin embargo, sí que encontramos claras referencias culturales hacia el mundo popular español. En este caso, el elemento más evidente es la metáfora «Cocodrilo Victorioso» como calificativo despectivo de la Guardia Civil.

En lo que respecta a la música, Luis de Pablo toma elementos musicales que suelen utilizarse en secciones en las que un personaje sentencia a muerte a otro, creando, así, un ambiente sombrío en el que la música se usa para reforzar la voz con ataques secos. La exageración paródica reside en el uso de la fórmula dramática, pero adornando en exceso la línea vocal. Esto provoca, por una parte, la ininteligibilidad del texto y, por otra, que se asocie al juez con la locura³⁷, por el exceso de coloratura³⁸.

Mezzo

Flauta baja

Cello

Piano

♩ = 80 [libero]

ff enfático, declamado

Rie - go mice - tro (o)

rápido, "arraché"

fp

①

Ejemplo 7: *Pocket Zarzuela, Edicto* (s/c. letra K)

El rechazo hacia la ópera como género con posibilidad de renovación por parte de la vanguardia se ha ido sustituyendo progresivamente por una nueva visión posmoderna en la que los mo-

³⁷ Además, tanto el tipo de lenguaje y de construcción utilizado al final del número, «Al alba, elregonero fusilado sea» nos hace remitirnos una época anterior, lo que enfatiza la relación con la coloratura y un registro que podría asociarse con un contratenor.

³⁸ Ya hemos visto en Ligeti una parodia de una supuesta aria de la locura en *Le Grand Macabre*.

delos antiguos no sean rechazados y sustituidos, sino integrados, siendo a la vez rebatidos y parodiados. Dentro de las estrategias posibles, cada compositor escoge la suya, pero vemos que es un modelo traspasable a todo tipo de géneros, locales o universales, como es el caso de la zarzuela –y específicamente el Género chico– a través de la obra de Luis de Pablo. La lejanía de los códigos del género, así como su estatus dentro del entramado social, cultural y político, crean el campo propicio para la experimentación basada en elementos tradicionales, cuya parodia se convierte en una manifestación ideológica. La cultura popular y la vulgarización de elementos encumbrados culturalmente se hace algo necesario para poder manejar el género intervenido y renovarlo, haciendo de él algo grotesco y mundano para poder llevarlo a nuevos derroteros, que se pueden ver en su ópera *Kiu* (1982).

Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

