



# Poder y papel del baile en la opereta y la zarzuela

En este artículo, el autor señala la importancia, no sólo desde el punto de vista estructural, sino también como elemento dramático, que el baile tiene en dos manifestaciones líricas desarrolladas casi paralelamente en dos países europeos, Alemania y España: la opereta y la zarzuela. Dichas manifestaciones, a pesar de las diferencias que evidentemente presentan y que el autor señala, tienen algunos puntos coincidentes, como es la utilización del baile de una forma activa, incluido de forma natural en la escena y utilizado como energía vital.

En el caso de la opereta, ésta destaca los momentos más importantes de la obra a través de escenas de baile que enfatizan la acción, limitándose en los ejemplos que presenta de final del siglo XIX a bailes colectivos, y ampliando su campo en la opereta de comienzos del siglo XX a los personajes solistas.

De la zarzuela de la misma época, también el autor presenta ejemplos de obras que le ayudan a demostrar la función musico-dramática del baile, donde se confronta de forma viva al público con los acontecimientos sociales y políticos del momento.

## 1. Comienzo

“*Tiene que ser un vals*”: así hace cantar Leo Fall a los protagonistas de *La Rosa de Estambul* y este “tiene” lo ejecutan también físicamente. De forma similar lo hace Franz Lehár en *El conde de Luxemburgo*: “*Yo fui bailarín de polca, yo fui bailarín de polca comme il faut...*” También Emmerich Kálmán en *La duquesa de Chicago*: “*Un pequeño slowfox con Mary*”, Henry Christiné en *Dé-Dé*: “*Tango, lorsque tu nous tiens*” y Mario Costa en Scugnizza: “*Shimmy, Shimmy, tutt' mondo va così*”.

De igual manera actúa Federico Chueca en *Agua, azucarillos y aguardiente*, cuando al final de la obra irrumpe el alegre y belicoso cuarteto camino de la verbena de otro barrio, con un vehemente y pegadizo pasacalle: “*Vamos andando pa la calle de la Fe... y en*

*The author of this article points out the importance of ballet —not just from a structural point of view, but also as a dramatic element— in two stage genres which were developed almost parallelly in Germany and Spain: operetta and zarzuela. Despite the differences which these genres evidently present and which the author describes, they contain some elements in common, such as the use of dance in an active manner, employed energetically and presented on the stage in a natural way.*

*With operetta, the most important moments of the works are highlighted through dance scenes which emphasize the action, though are limited to collective dances in works from the end of the nineteenth century, with soloists included in operettas from the beginning of the twentieth century. From the zarzuela of the same period, the author presents examples of works which help to demonstrate the musical-dramatic function of dance, where the audience is directly confronted with the social and political events of the period.*

*cuanto nos hartemos los cuatro de tocar...”. Otro caso lo tenemos en *El último romántico* de Soutullo y Vert, cuando los chulos y las chulas cantan y bailan: “*A Capellanes / voy a llevarte / de mi bracero / y una mazurca / yo allí contigo / voy a bailar*” o en *La parranda* de Francisco Alonso, título con doble sentido, siendo a la vez sobrenombre de la protagonista y nombre de un baile de la provincia de Murcia. Al final de la obra rinde homenaje a esta danza tan particular por medio de la protagonista junto con otros personajes, instigados por el ritmo de una rondalla: “*A la parranda nueva, / a la parranda nueva que / con mi besico / te robé el amor*”.*

En escenas musicales como éstas expresan los personajes principales, tanto de la opereta como de la zarzuela, lo que les mueve interior y exteriormente: su energía vital surge casi siempre a través del baile. También en los casos en los que los protagonistas no nombran la danza por su nombre, también ahí rien y

se mofan, aman y se hermanan con el ritmo del can-can o del bolero, del *csárdás* o de la rumba.

La opereta demuestra de forma muy interesante lo que la danza puede y debe aportar en el contexto estético de una obra. De forma distinta que en la suite, sonata, sinfonía o rapsodia, que únicamente invocan a la danza de forma sonora, la opereta presenta al público, frente a sus ojos y sus oídos, personas bailando. Pero también de forma diferente al ballet, cuyo idioma de expresión es la danza. La opereta, además, deja a sus intérpretes cantar y hablar, dejando a la danza unos propósitos muy especiales. Tampoco se asemeja a la ópera, que, con excepción de piezas de ballet, sólo utiliza la danza de forma muy esporádica y puntual, como en el caso de los bailes unos contra otros de la corte, burguesía y campesinado en el *Don Juan* de Mozart; o en el caso de la explosión en la danza del *Baile de máscaras* de Verdi. La opereta, en cambio, subraya todas las fases importantes de sus obras con una escena de baile. Pero seguramente, nada hay tan fecundo y diverso como la llamada más adelante opereta de baile, que desarrolla en este sentido una dramaturgia musical nueva.

Los *dramatis personae* de la opereta han tomado su irresistible elocuencia, sin lugar a dudas y desde siempre, básicamente de ritmos de bailes populares o de sociedad, contemporáneos o antiguos, que aún seguían teniendo influencia. Obras de Offenbach, Lecocq, Strauß, Suppé, Millöcker y Sullivan se convertirían en pequeñas comedias con esporádicas inclusiones de canciones, si se excluyeran de ellas los can-can, vals, gavotas, polcas, mazurcas y danzas escocesas y *square*. Lo mismo sucedería con las zarzuelas españolas de los sesenta a los noventa, si les amputaran los pasacalles, boleros, seguidillas, jotas y mazurcas.

Con estas danzas obtiene el canto un impulso que no sólo le da dinamismo y expresión, sino que en determinadas ocasiones sobrepasa el cuerpo de los cantantes. Los dioses del Olimpo del *Orfeo* de Offenbach se lanzan con el mismo ímpetu a bailar un can-can que los trasnochadores de *La vie parisienne*. Los *Gondoleros* de Sullivan se abandonan sin pudor al

ritmo de la tarantela y a los saltos de la cachucha, como sus *Piratas de Penzance* patean los acantilados de Cornwall con bailes marineros. No digamos ya el delirio de los vals de Strauß o los éxtasis de las seguidillas de Chapí.

Pero en las dos primeras generaciones de operetas son casi siempre puntos álgidos de éxtasis los que llevan al pueblo al escenario a bailar. Escenas en las que el bullicio colectivo fusione momentáneamente las voces, las caras y los intereses personales de cada una de las voces en el todo de la danza colectiva.

La opereta bailada de comienzos de siglo también presenta estas escenas orgiásticas y las multiplica. Va aún más allá, cuantitativa y cualitativamente, otorgando a las partes bailadas más campos de expresión. Se convierte también en una forma de manifestarse los solistas. Siempre y cuando el diálogo y el canto no sean suficientes para expresar cómo se sienten. De este modo modifica la opereta su dramaturgia musical, sin interrupciones, gradualmente, reorientando temas y conflictos. En este caso sólo interesan obras que hayan llegado a resultados concluyentes: donde se logre la aparición de escenas de baile, sin forzar el curso dramático de la obra, para continuarlo; donde se relacionen con el tema de la obra en sí, del mismo modo que la situación momentánea de los personajes, que sólo pueden expresarse así, y no de otra forma.

## 2. La nueva opereta de baile: Lehár - *La viuda alegre*

Un ejemplo de opereta bailada es la obra maestra de Franz Lehár, *La viuda alegre*, de 1905. De forma raramente patriótica y asimismo raramente erótica, se lucha en esta obra por los millones de la aristócrata Hanna Glawari, que a toda costa no puede “descasarse” de la pequeña y endeudada monarquía de “Pontevedro”. Casi tan raramente patriótico y erótico discurre el conflicto personal entre Hanna Glawari y su bizarro amante Danilo, que se niega a toda costa a pronunciar la palabra “amor”, por miedo a que ella pudiera tomarle por un cazador de dotes.

Sin embargo ambos combates, tanto el diplomático como el personal, tendrán lugar sobre el suelo de la sala de baile. ¿Cómo terminan estos combates?

Un ataque a galope de cuarenta compases prestissimo, cambiado súbitamente a un trote de marcha fuertemente punzante. El preludeo de la orquesta, corto y potente, no solamente estimula el sentimiento y abre el telón. También arrebatada y expresa lo que va a venir. De la primera a la última escena se trata de "tirar y aflojar las riendas". ¿Cómo mantienen las mujeres, cuando estallan, a los hombres dentro del redil? ¿Cómo mantienen hombres y mujeres cuando estallan, los propios sentimientos dentro del redil? ¿Y cómo mantiene, cuando estalla, el pequeño estado en bancarrota a su más rica heredera dentro del redil? Este juego de tirar y soltar las riendas se aplica aquí a todos y cada uno. También al público.

Este tirar y aflojar las riendas tiene en el caso de Hanna y Danilo su punto álgido en el osado y alegremente "agresivo" dueto de baile del "Dumme Reitersmann" ("El jinete bobo", N° 8), cuando ambos saltan cambiando bruscamente de dirección, a intervalos violentos: a ritmo de polca. En ningún otro momento se comportan mutuamente de forma tan vigorosa, impulsiva, alegre. El ir y venir, subir y bajar, de una conducta imperiosa, salvaje y mansa de este número de allegretto, finge de forma hipócrita en el estribillo más lento un amansamiento obediente: más tarde se mesura mediante un acorde íntimo de los hombres en un vals moderato: "Lippen schweigen, / 's flüstern Geigen" ("Callen los labios / susurren los violines"). Este último dueto de baile (N° 15) libera la tensión entre ambos personajes menos en el interior de Danilo, quien todavía no quiere pronunciar la palabra "amor", sentimiento que Hanna percibe como él mismo. Pero aquí se libera todavía mucho más. Sólo hay que escuchar cómo el dueto hace suyo y desmenuza la importante y melódica dote de los dos números previos y muy diferentes. Por un lado las progresiones de la canción de Vilja (N° 7), donde Hanna, en Sol mayor, por medio de la máscara *baladesca* del cazador enfermo de amor, gime por el hada del bosque desaparecida. Por otro, más

vagamente y en un tono más remoto, los dos compases del comienzo de Valencienne "Ich bin eine anständige Frau" ("Yo soy una mujer decente", N° 2). Los dos casos, uno con una melancolía nostálgica y otro con un frívolo autotestimonio, tienen aquí un valor especialmente enérgico. La melodía toma otro camino, el ritmo asienta otros centros de gravedad.

De este modo surge, al contrario que en aquellos números, un espacio único, brillante, ininterrumpido, y a su vez absolutamente íntimo, producido por Hanna y Danilo de forma conjunta, y afirmado compás a compás. El desarrollo melódico, fortalecido por el enérgico ritmo de vals, contesta inmediatamente las preguntas que plantea. Nada queda pendiente ni dudoso. Nadie tiene que prevenir al otro (como Valencienne a Camille) o a los otros (como Hanna a su grupo de invitados) a favor de algo. Los que aquí cantan ya lo hacen cantando, unos para otros, unos de otros. Un único, pero de ningún modo simple o ingenuo dueto, tal como sucede por lo demás en las declaraciones de amor de la opereta. La situación es más complicada, precisamente por la autoprohibición de Danilo de expresar sus sentimientos. De este modo lo que cantan se convierte en una confesión no confesada, que Hanna acepta sin más ni más. Aún más, la cohibición voluntaria de no expresarse verbalmente, logra involuntariamente una ampliación de los medios de expresión. Más aún: al contrario, mientras danzan, uno "contra" el otro, se dan cuenta que no solamente la boca puede expresar amor:

Danilo: Todos los pasos dicen:  
¡quíereme, por favor!  
Cada apretón de manos  
me lo describía claramente,  
dice con claridad: es verdad, es verdad,  
¡me quieres!

Hanna: En cada paso del vals  
baila también el alma (...)"

Sin lugar a dudas, el número más popular de la opereta más popular que ha dado la vuelta al mundo por bocas y orquestas penetró en oídos y cerebros; en la que incluso la Winnie de *Los días felices* de Samuel

Beckett, enterrada hasta el cuello, grita hacia lo alto como el resto de recuerdo más valioso. No es solamente el éxito más irresistible, pegadizo y robusto y que no ha bajado de valor por ser muy cantado. Tampoco se agota el triunfo teatral del "Na endlich!" ("Por fin"), con un *voilà* que va desde el sonido de murmullo hasta el estrépito, como normalmente es llevado a escena por docenas de realizadores.

Este dueto es mucho más efectivo si se lleva a cabo en su contexto original, como un acto pícaro y soñador. Expresa amor mediante los gestos de exteriorización del amor. Con un apretón de manos, que no es menos elocuente que el contacto o el roce en un paso de baile o que la vibración del latido del corazón. Este diálogo corporal quedaría mudo si no fuera por la elocuencia de la música. Ésta lo hace elocuente. "*Lippen schweigen, / 's flüstern Geigen: / Hab mich lieb!*" ("Callen los labios, susurren los violines, ¡ámame!"). Los instrumentos musicales juegan como agentes de sentimientos indescriptibles por medio de la palabra hablada, pero cantables y bailables. Estos arrancan lo que rumorean los amantes sin palabras y dejan que fluya nuevamente hacia ellos. Un feliz movimiento circulatorio de vibraciones renovadas. Puro escuchar, sentir, cantar, moverse.

De este modo el dueto formula no sólo la situación momentánea de Hanna y Danilo. También conmueve, toca la fibra del género de la opereta. Particularmente de la opereta bailable, que alcanza en *La viuda alegre* su punto álgido. Lo que de otro modo sería lógico, está hecho con premeditación en "Callen los labios": que las figuras de opereta solamente pueden sobrevivir por sí mismas y entre sí si tienen un espacio propio y alejado donde puedan bailar cantando y cantar bailando; todo aquello que ellos consideran digno de ser vivido se desarrolla o prospera más allá de los diálogos hablados, en bailes cantados, en sonidos e impulsos sin finalidad concreta, libres de una prosa objetiva y caminos con un destino concreto. No es esto, sino la necesidad del baile lo que hace de *La viuda alegre* la obra maestra entre las operetas creadas en el siglo XX. El desarrollo, el lugar y el ambiente de los acontecimientos, sus

puntos de giro y puntos álgidos, principalmente la muy erótica lucha en silencio entre Hanna y Danilo, están contruidos de tal modo que fuerzan la aparición de escenas de danza. Ésta, la danza, no es aquí una elegante propina o un intermedio independiente que en el fondo interrumpe la acción de la obra. En este caso se actúa en y con el baile. En el diplomático parquet de los pontevedrinos en París se mantiene activo el personal de servicio mediante vals, polcas y mazurcas. En el último acto, con un semimundo enmascarado, incluso mediante *cakewalks* y can-canés de no muy buena reputación.

La opereta tiene tres actos. Cada acto es una fiesta de baile. Primero "parisinamente" mundana, luego con folklore de los Balcanes, más tarde con la alegría de la vida nocturna. Esta aglomeración tan llamativa no resulta violenta o forzada. Surge de la composición social y sobre todo del valor dramático de las riñas o conflictos: caza de dotes, amores varios, amenaza de bancarrota del pequeño Estado. La mezcla de pueblos, desde parisinos refinados a balcánicos, con un estilo de vida rudo, posibilita el dar rienda suelta a los ritmos y sonidos correspondientes. Esto además refuerza las disputas dramáticas, cuando por ejemplo los galanes franceses son intimidados por la sed de sangre de los maridos albaneses vestidos de frac; o cuando Hanna martiriza a Danilo con la frívola marcha: "Ein flotter Ehestand soll's sein: ganz nach Pariser Art" ("Un alegre matrimonio debe ser, muy al estilo de París", en el Final II). Las formas de comportamiento de la alta burguesía exigen y fomentan la pista de baile por completo. Como mercado matrimonial para la nube de pretendientes. Como el ruedo de amor de Hanna y Danilo. Como compleja jungla para las aventuras prohibidas para Valencienne y Camille. Lehar desencadena este trasiego (movimiento) de bailes de origen social, tan significativo y diverso: por un lado el deseo de dispersar todas las conveniencias en el tumulto del baile; por otro el interés de sujetar el tumulto del baile.

*La viuda alegre* alcanza sin embargo el punto álgido como opereta bailable en el arrebatador Final I, lleno de fintas, que juega con aquellas discrepancias.



Ahí es por tanto donde Danilo da un giro sorprendente a la lucha por la elección de dama. Le hará, maestro de coreografía musico-dramática, agita aquí lo más escondido hacia fuera. Con diferentes movimientos de danza hace visibles, oibles y notables tanto las fuerzas motrices como las escondidas. Abre la escena un vibrante vals en Sol mayor. Es señal del baile de sociedad en general, que nos deparará enseguida la elección de damas. Un hecho éste que tiene, como en la vida diaria, un alto valor simbólico por su rareza. Será precisamente este vals el que, tras su victoria, se apodere de Danilo: como trofeo a un favor obtenido de la mujer amada, de la que él no quiere dejarse regalar nada. Naturalmente, para llegar a este punto, hay que pasar por otras escaramuzas. En primer lugar Hanna será asediada por la masiva nube de pretendientes, cuya marcha en Do mayor, masculina y clara, reclama un derecho que no puede existir: el de ser elegidos. Enseguida vuelven los pretendientes al ataque, menos militante, al compás de una extravagante polka, que hace el efecto de una cabalgata de machos cabrios. Ambos ataques chocan contra Hanna, quien también reacciona de forma juguetona. Por medio de bruscos giros en tono menor contiene el ímpetu del tono mayor, que hasta ahora se apoderaba de toda la escena: con esto ataja los tiros melódicos de sus atacantes y los desactiva rítmicamente. Cuando Hanna cede a las reglas masculinas de la elección de dama, envía Danilo sus poderosas tropas auxiliares a la contienda. Ahora la batalla pasa de casi bélica a elemental. Por medio de un vals en Sol mayor, cuyas melódicas mareas y rítmicos golpes de mar (abruptas síncopas en compases de 2/3 y 5/6) inundan todo, irrumpen en el escenario las "Sirenas del Baile" y arrastran consigo a la mayor parte de los pretendientes.

Inmediatamente celebra Danilo la victoria con un himno de vals en Do mayor como arma, cuya "música / obliga a bailar en corro". ¡Celebra el triunfo demasiado pronto! Antes deberá terminar con el resto de pretendientes. Su grosera venta del baile a un precio excesivo los pone a la fuga. Esta poco rentable expulsión de la pista de baile de este comercio del

amor limpia la atmósfera. La discrepancia del entusiasmo de la danza y de la estrategia para un propósito, de sentimiento y negocio, de deseo y de obligación moral burguesa, de repente se resuelve en un momento de felicidad utópica. Incluso el presuntuoso prestigio masculino de Danilo se desvanece. Al transformarse él mismo en "Sirena de baile", sumergiéndose en un vals con compañeros de placer y no de sexo, no quiere momentáneamente otra cosa que arrastrar a Hanna a la danza. Ella no puede evitarlo. Ella tiene que seguirle. Ella quiere hacerlo.

### 3. Danzas internacionales

Cuando Offenbach lleva sus turbulencias escénicas a su punto álgido, de modo que la comicidad normal es pasada por alto y se vuelve perplejo disparate, frenesí, elige con predilección danzas extranjeras. Una de ellas se llama, por su origen, *Tyrolienne*. A los tiroleseos no les corresponde otra cosa, según el tópico, que *knödel*, *enzian* y *gamsbart* (albóndigas, genciana y los adornos de los sombreros). Al público parisino, por el contrario, debía parecerle esto bastante absurdo. En la mitad del ambiente musical de *La bella Helena* o también en *Vie parisienne*, que está plagada de can-canés urbanos, populares, irrumpe el provincismo ruidoso de un pueblo de los Alpes, con *Schuhplattlern* y *Jodelnjuchzern* (baile y canto populares tiroleseos). Ciertamente, tan forzado, que cualquier pulsación campesina rebosante de salud se estremecería como con el baile de San Vito. Y por otro lado, cuando Offenbach evoca, en lugar de este absurdo autóctono, un absurdo increíble, sin límite, como por ejemplo el orgullo de anémicos de altos aristócratas en *Les Brigands* y en *La Périchole*, en estos casos gusta de incluir el bolero o el fandango, para asimismo forzarlos hasta el absurdo. También los antiguos músicos de opereta incluyen una y otra vez bailes folklóricos extranjeros para expresar más concluyentemente determinadas situaciones, al tener buen resultado con los ritmos regionales locales. Así lo hacen Suppé y Sullivan con la tarantela, Strauss

con las *csárdás* y el *kolo*, Millöcker con la mazurca y la cracoviana. Que por este motivo se deformen o desfiguren y extranjericen menos sus fuentes de recursos que en el caso de Offenbach, es harina de otro costal.

Los compositores de operetas bailables más tardías se obstinaban aún con más fuerza en ampliar y realzar la variedad de los ritmos, sonidos y formas de movimiento. Precisamente por dejar que sus personajes bailen al son de sus emociones y conflictos más importantes, deben ofrecer el mayor número posible de idiomas y lenguas de danza. Los textos de diálogos y canciones, que siempre habían estado en segundo plano en la opereta, llevan cada vez menos a un dinamismo dramático. Por este motivo se desplaza cada vez más la tensión de los textos hablados y cantados a la sintaxis musical del lenguaje corporal. Esta tensión requiere una amplia variedad así como contrastes muy marcados. Y para esto no basta con mucho el repertorio local. Ésta fue la razón de acudir a las danzas extranjeras, para, una vez encauzadas dramáticamente, confrontarlas con las de la propia lengua.

Naturalmente a ser posible no cualquiera y lo más lejana posible. Sin duda y sin antepasados, lo extranjero se sustraería del análisis dramático. La gente, de la obra y del público, deben inferir algo concreto de la lengua extranjera con la que se encuentran. No deben entender las palabras pero sí sus tendencias de expresión. Esto sólo puede ocurrir si la correspondiente opereta explica e ilustra el papel, el prestigio y el sentimiento del país de origen de la danza en cuestión.

#### 4. Vuelta de la fuerza corporal prohibida

Cada opereta determina claramente quién, cuándo, qué y por qué debe bailar, con quién y para qué. Al mismo tiempo sin embargo, y no pocas veces, se crea, con reserva irónica, la ilusión de que el salto de la palabra al canto y a la danza surge de forma espontánea. Allí donde dancen personas vivamente,

ya sean solos, pequeños conjuntos o en el gran todo de un coro en ebullición, o también allí donde el can-can, vals, *foxtrott* y el pasodoble se evoquen solamente cantando, siempre hay un contra-ritmo decisivo y triunfal al ritmo impuesto por la rutina del día a día. Quienquiera que cante y baile en la opereta danzas locales o extranjeras, rompe ("desdanza y descanta") con ello ataduras sociales y psíquicas, que impiden o prohíben una vida espontánea en libertad. Así se evoca una acertada noción de utopía. Una enajenada irreflexión se mueve alejándose sobre un sentido más profundo de la melancolía. Caen las barreras de las clases sociales. También las barreras entre mujer y hombre, entre naciones, razas y culturas.

Ahora más que nunca disminuyen las parcelaciones de una vida lamentablemente especializada y dividida: en la creación y en la destrucción, en un día de trabajo o de fiesta, en el quehacer con un objetivo y en el juego, en la cabeza y en el cuerpo. Cuando la costurera y el escultor (*Phi-Phi* de Henri Christinés), el aristócrata de rancio abolengo y la estrella de variedades (*Csárdásfürstin* de Emmerich Kálmans), la vendedora de verdura en el mercado y el afectado guapo de salón (*Ciboulette* de Reynaldo Hahns), el manager americano y la fulana callejera napolitana (*Scugnizza* de Mario Costas), el ama de la reina y el poeta antimonárquico (*Madame Pompadour* de Leo Falls), cuando parejas tan opuestas se unen en figuras en movimientos similares, entonces se liberan para alcanzar una igualdad más allá de egoísmos e intereses de explotación. Y cuando lo que exteriorizan nace de roces y vibraciones mutuas, en el intercambio de la palabra y el canto, entonces se liberan mutuamente hacia una persona indivisible. Hacia la persona que está ahí, íntegra; que sobrevive a sí misma y a su pareja como cuerpo vibrante musicalmente por medio de articulaciones y músculos, sentimientos y facultades intelectuales que hablan.

Todo esto significa una resistencia danzada contra la parcelación del mundo burgués. Aquí uno se pregunta si no existe otro arte que lleve a un escenario esta resistencia de forma más auténtica: el

ballet. Esta pregunta surge pero después hay que contestar negativamente. El ballet tropieza o se encuentra asimismo con el ritmo desmembrado del día a día por medio de un contrarritmo enfático de armonías corporales sin barreras. Aún más categóricamente que en la opereta. Y es que el ballet prohíbe cualquier otro tipo de expresión para centrarse completamente en la danza, que lo debe expresar todo. Pero precisamente por esto refuerza, *nolens volens*, en el propio dominio unas relaciones del mundo laboral cerradas, especializadas, excluyentes. Por el contrario en la opereta rivalizan sin límite la palabra, el canto y el baile. Cada una de estas formas de expresión gana, en un tenso y expectante combate con los otros, su especial papel y valor. También del ballet en que la prosa de la vida cotidiana no se excluye desde el principio. En las partes antes citadas la prosa toma la palabra una y otra vez en voz alta. Y una y otra vez debe ser mandada callar por medio del canto y el baile. Cada vez mediante un acto marcado que acentúa la orquesta. De este modo los personajes en escena y también el público captan cuándo y cómo el contrarritmo arrebató el poder a la vulgaridad cotidiana. Se trata del poder que hace felices a las clases medias sociales —y que les fue arrebatado— y de las necesidades humanas interiores.

La opereta por lo tanto le da a la danza, entre otros medios de expresión, un papel principal. Por este motivo precisamente puede esta mezcla de formas dar una señal mucho más llamativa que el ballet puro. Es decir, la vuelta triunfal de la motricidad expulsada al cuerpo humano. Hace mucho ya que el desarrollo mundial de la técnica ha atrofiado las muchas y diversas actividades corporales que anteriormente se realizaban. En el proceso de trabajo, no sólo en las cadenas de fabricación, mucho movimiento antes humano pasa a las máquinas. Los medios de transporte motorizados ahorran esfuerzos corporales para ahorrar o economizar caminos de lugar a lugar y dentro de los lugares. Del mismo modo, fuerzan las reglas internas de tráfico de esta sociedad, cada vez más tecnificada, también en lo que se refiere a la vida en común de las

personas, y así estrangulan los movimientos corporales y emocionales. En todos los lugares, tanto en el trato externo como privado. Ya hace más de doscientos años que la pedagogía, en un principio humanitaria, altruista y apasionada de libertad del Racionalismo, ha cambiado y se ha estrechado. La educación de los niños tiene como fin crear pequeños adultos que se comporten de forma reposada. Vidas domesticadas que, si no permanecen quietas deberán moverse a un paso determinado; que no podrán mover las piernas y los brazos ni levantar la voz más allá del nivel tolerado. Los cuentos de E.T.A. Hoffmann concluyen de forma sarcástica narrando cómo sus peculiares héroes escapan de estas camisas de fuerza. Con fuerza irrefrenable ofenden a los burgueses en sus sentimientos e insultan sus amados valores.

Así como la opereta instiga y fomenta por doquier, y como principio, la inversión de la relación de poderes burguesa, debe también empeñarse en conseguir algo más que solamente revitalizar la fuerza humana. Ella misma vive de tomar la inspiración para su ímpetu vital de los ritmos de danza. Y aún aumenta esta fuerza incluyendo escenas de danza en los puntos musicales más culminantes de la acción. Pero la opereta va aún más allá. Esto es, colectivizando el advenimiento al poder de la fuerza corporal oprimida y prohibida. ¿Hasta qué punto?

Traigo a la memoria los grupos subversivos que pueblan muchas de las piezas de Offenbach y Lecocq, Suppé y Millöcker, Sullivan y Strauß, como colectivos cantantes y bailantes. Son grupos de capas sociales marginadas: ladrones y contrabandistas, gitanos y bohemios, piratas y acróbatas de circo. Gente nómada, sin patria, que es apartada y que empezará a apartarse por propia voluntad más que nunca de las rígidas y compactas zonas de la vida sedentaria burguesa. Gente también que vive su inquieta vida fundamentalmente con el ímpetu y la fuerza, con la temeridad y la elegancia de los movimientos de sus cuerpos. Si estos movimientos además salen de sí mismos en la danza, multiplican la indivisible existencia, a la que de todos modos ya dan forma corpórea en el escenario. Estos colectivos

nómadas aparecen aún en algunas obras de generaciones posteriores: en el caso de Lehár y Kálmán, Oscar Strauß y Leo Fall, Terasse y Künnecke.

Sin duda surge la pregunta de si esta especial forma artística de opereta —aunque más graciosa y elegante que la forma de comportamiento general burguesa— no estará por su parte coartando y domando la fuerza espontánea. No dejando que el ímpetu de movimiento corporal estalle de forma ciega y libre. El hecho de que las danzas sean dirigidas coreográficamente sin excepción por un compás establecido y un canon de figuras, no puede frenar el ímpetu liberador. Muy al contrario. Precisamente estas reglas artísticas derogan las crudas reglas de utilización de la cotidianidad. Y es que no sirven para frenar las energías corporales, para cambiarlas por algo que sustraería y alejaría a los bailarines mismos. Estas reglas les favorecen mucho más. Les advierten de cómo se mueven corporalmente, otorgando a este anhelo de expresión sin palabras una capacidad de articulación más expresiva. Los compositores no están de ningún modo circunscritos o restringidos a escoger este o aquel baile por convenios preestablecidos. Ya que estos convenios existen, qué mejor que la iconografía en la pintura para incluso ampliar el campo de expresión. Posibilita a través de la dramaturgia musical llevar a cabo un juego de muchas facetas y lleno de sorpresas con la confianza del aura, origen y forma de la danza elegida en cada momento. Una rumba despierta otras percepciones que un can-can o un blues. Hemos observado cómo se establecen sin la menor dificultad y sin palabras y comentarios, innumerables percepciones para los intereses de expresión del momento escénico. Sea que se refuercen o también que se cambien premeditadamente.

En cualquier caso, la presión de las reglas artísticas de la dramaturgia de la danza libera otro tipo de movimientos distintos a los que obliga la vida cotidiana donde se mueven frecuentemente sólo por intereses, y además más por los de otros que por los de sí mismos. Por el contrario, la enérgica estilización de las danzas de opereta choca con el impulso natural

del movimiento. Lo atrapa para arrebatarlo todavía más a su propio antojo. Hace que tanto las personas del escenario como las del público perciban lo que existe dentro de ellos y que hasta ahora desconocían. Para todos sin excepción: un estallido de alegre musicalidad del cuerpo entusiasmado y del entendimiento de los sentidos; una poesía arrebatada por la propia medida del verso y el ritmo.

## 5. La hermanastra ibérica de la zarzuela

La zarzuela y la opereta son parientes, pero aún así dos técnicas artísticas diferentes del teatro musical festivo, alegre. Ni son coincidentes ni la una se deja someter a la otra sin presión. Es evidente que la zarzuela está mucho más cerca de la opereta que, pongamos por caso, de la ópera bufa tradicional, que dominó durante mucho tiempo en España; esto se observa indirectamente en *El Barberillo de Lavapiés* de Barbieri, que es claramente contrario a la ópera, el prototipo del Anti-Fígaro. Y esto surge directamente del papel vital que juega aquí el coro. Junto con las figuras secundarias revalorizadas se introduce la *vox populi* de forma al menos tan potente como en los casos de Offenbach y Lecocq, Suppé y Millöcker. La mirada desde abajo hacia el mundo a través de los ojos de la mayoría y la protesta de muchas bocas contra las mezquindades de este mundo, es válida tanto aquí como allí.

Básicamente, la zarzuela y la opereta (la auténtica opereta en el sentido de la Offenbachiade) persiguen el mismo fin: acabar con el *statu quo*. Pero cada una por su lado. En cada caso se exigen espacios propios para el utópico afán común, que surge en cada pieza precisamente allí donde el individuo y la masa se reconocen como un todo vivo a través del canto y el baile en éxtasis. Un todo indivisible que mediante el baile se traba entre sí, pensando con sus miembros y cantando con su intelecto. La opereta se acerca a su objetivo en cuanto que desmorona de forma irónica las resistencias cotidianas o las debilita satíricamente; en cuanto que a través de alejamientos temporales



hacia épocas y zonas lejanas y enloquecidos cambios del sólido presente, crea su estricto y peculiar espacio. Peculiar, a la medida del espacio vital del público. Allí se permite cambiar la mala y equivocada vida cotidiana, volviéndola atrevida y feliz.

Por el contrario, el espacio de la zarzuela, aún cuando también acude materialmente a tiempos pasados, como en el caso de *La linda tapada* de Alonso o *El huésped del Sevillano* de Guerrero, tiene su límite en el espacio vital del público. Su camino hacia el final feliz es menos complicado que el de la opereta, pero a la vez más penoso. Lleva de la cercanía a la cercanía. De Madrid a Madrid. De Salamanca a Salamanca. De Toledo a Toledo. En este camino circular irrumpe repentina y puntualmente el vértigo de la suerte. Pero éste surge no en un lugar exótico ni mediante acontecimientos irónicamente forzados, que traigan los correspondientes ritmos y sonidos. Se origina por acontecimientos que ocurren aquí y ahora. Especialmente en el ímpetu y en el entusiasmo extasiado que ya aguardaba siempre alegremente en estas seguidillas de La Mancha o en aquella jota aragonesa o en este bolero de Cádiz o en cualquier pasacalle de Madrid. Casi todas las zarzuelas aseguran con rítmico ímpetu la vida cotidiana doméstica de las múltiples, peculiares provincias españolas, cuya opulencia y abundancia de vida hace tiempo que no se reconocía, es esta misma vida cotidiana la que crea las utópicas contraenergías. Cuanto más insignificante es la impresión externa, más impresionante es la expresión de aquéllos que se rebelan. Solamente de este modo se descubre todo lo que esconden.

Así se explica que haya muchas zarzuelas cuyo motivo dramático o momento culminante sea una fiesta popular. No son fiestas elegantes, celebradas arbitrariamente, como la del príncipe Orlofsky en *El murciélago* o la de Hanna Glawari en *La viuda alegre*. Son más bien fiestas refrendadas por el calendario, para toda la gente del lugar, en la vida normal en el transcurso del año. Da igual si en honor a San Antón o a San Isidro, de la Virgen del Pilar o de la Paloma: en estas ocasiones aparentemente religioso-festivas explotan las tensiones más mundanas de la vida

cotidiana. Las tensiones sociales y personales de las clases oprimidas y sus impulsos. Durante el extasiado canto bailado de la fiesta, sobre el fondo pagano de la devoción española, emergen algo más que meras sospechas o presentimientos, como si se tratara entonces de una sociedad sin clases, donde ninguna opresión tuviera sentido. Ni de señor a vasallo, ni de hombre a mujer.

## 6. Dramaturgia del baile en la zarzuela

Como en el caso de la opereta, también aquí sólo hacen falta algunos ejemplos escogidos al azar. Valen, como en el caso de *La viuda alegre*, como ejemplos para un número interminable y variado de zarzuelas desde el tardío siglo XIX. También aquí se demuestra que son obras que perderían toda su vida musicodramática en conjunto si se les quisiesen amputar las numerosas escenas de baile.

Ejemplo I: Jerónimo Giménez, *El baile de Luis Alonso*. Este sainete lírico lleva la danza en el título. El título además da a la danza el sujeto gramatical, al que el sujeto humano, Luis Alonso, simplemente se le añade. Así y todo, Alonso dirige una escuela de danza de alta sociedad, año 1840, que debe velar para que la juventud en bruto, inculta, llegue más tarde a la sociedad sin utilizar modales rudos y evitar que tropiezen o pataleen. Por descontado, en esta escuela de domesticación cultural (ahí es donde reside la especial gracia de esta corta y concentrada zarzuela) estalla un fuerte escándalo, en el que los afectados se salen momentáneamente del compás: tanto del "tacto" social como del compás rítmico. La consecución (*consecutio*) de los números musicales, por regla general también bailados, forma una curva de desarrollo escénico interesante y original. Esta curva se sale del cuadro para regresar finalmente a la vía —y a la pista de baile— de la buena educación. Va de emociones medidas a desenfundadas, volviendo nuevamente a la mesura.

El marco exterior de los acontecimientos lo

forman tres partes orquestales muy diferenciadas. Primero un preludeo, cosmopolita al utilizar la polka unida a un gentil vals. A este estilo establecido vuelven nuevamente los últimos compases del final orquestal. El efecto opuesto lo ofrece el intermedio (Nº 4). Utiliza folklore español, particularmente en ritmo de jota, a través de una amplia escala de vistosos sonidos cromáticos, que abarca todos los graves y los agudos de los instrumentos. Este centro orquestal de la pieza flanquea dos números cantados de parecido carácter impetuoso. También desencadena impulsos en ritmos andaluces que, medidos al elegante estilo de salón de los bailes de sociedad estudiados en torno suyo, tienen que surtir un efecto inaudito. Primero el dueto Nº 3 del guitarrista enamorado Tinoco con la absolutamente encantadora, pero irónicamente segura María Jesús. Al ritmo del flamenco suben llamaradas que no deben escaparse en público; avivadas por provocadores lamentos (“ay, ay, ay”), quemados lentamente en tonos agitanados, crepitando en agudas síncopas. Luego la “Canción de la gitana”, en la que la celosa esposa de Tinoco deja salir su sufrimiento, también con la cadencia de su patria andaluza.

Estos rebeldes quiebro musicales están incluidos en escenas de baile cantadas, que muestran cómo debería uno moverse sobre la pista de baile del mundo refinado. “La lección de baile” (Nº 2) celebra uno tras otro un antiguo y venerable minué, una varsoviaña parecida a la mazurca, un schottisch, y finalmente una cuadrilla de originales lanceros españoles y un bolero de un fuego apagado. Además la música empieza históricamente de muy atrás, un cuadro sonoro del siglo XVIII con el minué, para acercarse pieza a pieza al presente. Al mismo tiempo llama la atención cómo en este quinteto, que es dirigido solemnemente por Luis Alonso, las mujeres implicadas aparecen cuando se refiere a danzas regionales. No solamente crece la proporción de voces, impulsadas por las enérgicas castañuelas, también lo hace el compromiso rítmico, que aventaja progresivamente al digno *Maitre de plaisir*. Más tarde, en su polka con coro (Nº 6) vuelve a dominar el maestro en la totalidad de sus propios dominios. Él

sabe y sostiene en alto lo que es provechoso para la vida del cuerpo y del alma romántico-burguesas, hasta la alegría saltarina del baile se acoge a la regla del *ma non troppo*. Luis Alonso, el *Pantalone* ajeno al curso del mundo, bailotea de vuelta a la formalidad que le conviene a su vida y a su instituto. Tan dedicado está a esto que no advierte que los demás a sus espaldas o hasta en sus narices bailan en ritmo contrario.

Ejemplo II: *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero. De muy distinta forma se produce la danza en el caso de Fernández Caballero. En el ejemplo anterior, *El baile de Luis Alonso*, la danza ya está motivada por el sujeto y su escenario. Tiene lugar, en el cuidado interior de la escuela de baile del Señor Alonso. Y ese interior, como una caja cerrada y privada, comprime también la presión de las emociones y las energías del baile hasta que en un corto plazo llega la explosión, como el cilindro en una máquina de vapor. Por el contrario, en *Gigantes y cabezudos* todo ocurre al aire libre. El escenario son las calles y plazas de Zaragoza, así como las praderas al lado del río. Esto quiere decir que quien aquí baila tiene mucho espacio, sin opresión de paredes. Y el lugar no está institucionalmente pensado para la danza, sino que es asaltado, conquistado y revivido.

En este caso está potencialmente Zaragoza entera de pie, durante la fiesta de la patrona de la ciudad, la Virgen del Pilar. Zaragoza se celebra a sí misma colectivamente, riendo y enfadándose, quejándose y llena de júbilo. Pero celebrarse a sí misma significa aquí: desatar el ritmo propio del lugar. Esto sucede casi exclusivamente en las diferentes formas de jota, que en Aragón está en su propia casa.

*Gigantes y cabezudos* es el triunfo escénico de la jota y de la fuerza impulsora colectiva que en ella se descarga. El triunfo de una danza que arrastra pero que está construida de forma rígida, cuyos octosílabos forman la mayor parte de las veces una copla de siete versos. La impresión que causa lo que aquí suena y mueve los cuerpos es rítmica, como un vals agitado en constante movimiento, al que nada le es más ajeno que la suave elegancia. El final, con sus

rudos cambios de compás de 3/4 a 3/8, solamente se ve interrumpido a veces por cortas fases de compases binarios. Llamam especialmente la atención las drásticas desaceleraciones y aceleraciones de los tempos. Comienzos precipitados, que de improvviso se detienen, para tras una pausa tensa y de difícil significado, alejarse rápidamente con más fuerza aún. Aquí yace la particularidad y unicidad de esta obra.

Mientras Giménez y otros compositores de zarzuela proponen toda clase de danzas, para dar a cada persona y grupo, a cada situación y pasión, un contorno, en un margen que va desde el bolero al pasacalle, de la seguidilla al schottisch, de la habanera al pasodoble, Fernández Caballero sigue justamente el camino contrario. Él despliega los múltiples pliegues internos de una misma danza, de número a número. Con esto consigue una amplitud de expresión que podría parecer monótona y uniforme. Los placeres del amor se muestran en sus jotas de forma tan contundente como la de una ruda burla; dolor enfurecido tan acertado como la viva astucia; autocomplacencia tan acertada como la compasión. Cada uno de estos impulsos está cargado de ímpetu rebelde que no deja valer ninguna represión interna o externa. Ocho de once números son denominados jotas. Por regla general son números de ensamble con coro, donde las voces solistas sólo introducen temporalmente caminos propios, para unirse rápidamente de nuevo al colectivo. Por una buena razón. Aquí no sólo canta éste o aquél sus intereses personales. Aquí saca a la luz cantando cada mujer y cada hombre, en un idioma de baile común de Zaragoza, sus miserias y alegrías, que comparten unos con otros. Discutiendo cantan sobre el regateo de la compra en el mercado; sobre la presión de los impuestos del mismo estado, que envía a ultramar a hermanos, hijos y amantes; de la altivez hinchada de las autoridades del lugar, de que se burlan con altivez plebeya.

El momento estelar más fascinante de esta serie de ademanes rebeldes musicales es el N° 3. Pilar, apoyada por el coro de las mujeres del mercado, eleva aquí una objeción furiosa contra la guerra, con la que los hombres asolan la tierra. El *Allegro mosso*, de

agitadas y reiteradas escalas orquestales marcha viento en popa cuando recibe las dolorosas calumnias maliciosas de ciego impulso masculino. En el cada vez más corto diálogo de la soprano y el coro, se eleva el brío en vehementes saltos de cuartas y terceras: "¡Guerra!, ¿guerra les gusta? ¡Guerra!". Hasta aquí con bruscos cambios de tonalidad, también el ritmo salta por encima de la jota, que retumba amenazante y crecida, para continuar inquieta y temblorosa entre el compás de 3/4 y el de 3/2: "Si las mujeres mandasen", entonces no se llegaría a estas necedades marciales, bajo las que tienen que sufrir hombres y mujeres de igual manera.

La respuesta salmodiada del bravo policía Timoteo, que aparece entre medias en pasos tonales, actúa tan sólo de réplica afligida, que es barrida hasta rítmicamente. Este número contesta, de igual forma que el segundo, como una imagen reflejada en el espejo, al coro de los soldados que regresan a casa (N° 4). Un colectivo masculino, del que destaca de manera representativa la voz solista de Jesús. Justamente el Jesús en el que piensa Pilar cuando con otras mujeres da una réplica a la guerra.

La dramaturgia musical de Fernández Caballero camina sencilla pero concluyentemente. Con estos dos números ha dado la alarma y tranquilizado simultáneamente los agobios de la guerra y de la derrota nacional. Las angustias de los afectados están vencidas. Despreocupados y serenos pueden ya participar en la alegre fiesta popular en honor de la Virgen del Pilar. También a esta virgen, tal y como se le celebra en las callejuelas de Zaragoza, le falta cualquier sublimidad sacra. Un coro de gente de Calatorao (N° 5) la lleva a un formato manejable con un diminutivo familiarmente burdo: "Por ver a la Pilarica, vengo de Calatorao." La violenta anacrusa de la jota baja alegremente a la virgen al suelo: un salto de cuarta en un forte lanzando gritos de alegría de La a Re, al que sigue un movimiento descendente de caprichosas corcheas sincopadas. Los campesinos han viajado a la ciudad en el compartimento para perros del tren, ya que no se pueden permitir otra cosa. Y ahora cuando bailan, no lo hacen humildemente a los pies de la virgen, sino con ella y

alrededor de ella. Así también los gigantes y cabezudos, que caminan por doquier con solemnidad al compás del tambor y tamboril, de oboes y dulzainas, para expresar el sentimiento de aquellos que no se rinden. Las pequeñas gentes de Zaragoza se crecen en estas máscaras grotescas, primero como un juego, hasta ser lo que en la vida cotidiana de la sociedad podrían y deberían ser. La testarudez terca de los Cabezudos ya la tienen. Todavía tienen que convertirse en Gigantes, que con su espectacular altura observan y dominan la llanura social del país.

Ejemplo III: *Alma de Dios* de Serrano. Como ya se ha dicho, Fernández Caballero se concentra en el espacio de expresión de la jota para puntualizar movimientos, agitaciones sociales y regionales muy concretas. Por el mismo motivo, pero precisamente en otro escenario y con otra temática, otros compositores como Serrano y algo más tarde Alonso y Guerrero, han tomado la dirección contraria. Por lo tanto: ninguna concentración en un idioma de danza único, sino muchos idiomas de danza provenientes de diferentes regiones.

Así en *La Rosa del azafrán* deja Jacinto Guerrero que en el escenario del Sur de España, plagado en su mayor parte de seguidillas, se entremezclen una y otra vez energías contrarias. Son ritmos de baile muy marcados, del Norte y del Noreste: una jota castellana (Nº 12) o un pasacalle madrileño. Mucho más extremista todavía es Francisco Alonso. Este compositor escribió sus obras más características cuando llevaba al canto y al baile al genuino *genius loci* de provincias muy determinadas —Segovia en *La picarona*, Salamanca en *La linda tapada*, Murcia en *La parranda*— desatando en su pasatiempo cómicolírico *Las Leandras* la vida nocturna del Madrid coetáneo como un caldero cosmopolita de ira danzante. Allí se cruzan la java, danza proletaria parisina (“Adminístreme Usté”, Nº 3) con el pasacalle local (“Los nardos”, Nº 8a); el blues norteamericano (“Clara Bow gentil”, Nº 6) con el chotis local (“Pichi”, Nº 5) y la también local habanera (“Dile al gomoso”, Nº 8).

Un espectro de expresión aún más grande y puramente español del idioma de la danza es el que crea José Serrano en *Alma de Dios*. La búsqueda de un hijo ilegítimo apartado en secreto cuando pequeño, nos lleva aquí por zonas muy diferentes de Madrid: de la casa en alquiler de pequeña burguesía hasta el barrio gitano, de la sacristía de una iglesia hasta el bullicio callejero de la parte vieja de la ciudad. La música de Serrano crea desde un principio los puntos de vista de lo que acontece en el escenario, de las que no podrá escapar. Puntos de vista del sentimiento, la conducta, los valores de lo que está ocurriendo en la obra.

Primero corre a toda velocidad un preludeo orquestal cuya capacidad expresiva se mantiene largo tiempo. Unas seguidillas, en una impetuosa escala de tresillos de corcheas y semicorcheas recorren rápidamente un tramo, que también de forma invariable y dinámica sube al crescendo y vuelve a bajar, hasta que la coda pasa súbitamente de pianissimo a fortissimo. Seguidillas con el rítmico viento favorable de su procedencia, los aires gitanos de Andalucía y de la áspera Mancha. Pero no son interpretadas de forma depurada, como puros sonidos folklóricos en contra del *radaumilieu* depravado y degenerado de la gran ciudad. El tono callejero y divertido de Madrid también se hace patente de forma vital cuando el solo de trompeta imita, con osados bamboleos, los apasionados compases de baile de la orquesta, como sacando la lengua. Ambas energías, la andaluza y la urbana, toma más tarde el Señor Matías en su puesto de castañas en la esquina de la calle. De ellas crea sus pegadizas “Seguidillas del fuelle” (Nº 3), que a la vez iluminan rítmica y simultáneamente el baile y el asado de las castañas.

Aún más rico en contrastes es el intermedio orquestal (Nº 1) del cuadro segundo. Serrano elude por un lado los impulsos de baile del preludeo y por otro anticipa el resultado de escenas que están por venir, en la sacristía y en el barrio gitano. Tema principal: en un moderato lapidario, la melancólica “Canción húngara” que cantará el jefe de los gitanos nómadas en el cuarto cuadro (Nº 5). Antes de que



llegue este tema aquí a su propio estribillo, es interrumpido por un rápido tango, rígidamente escandido, que fuerza la repetición en otra tonalidad. Posteriormente se llega al tan extravagante como conmovedor diálogo entre la "canción" y un coro de seis voces severamente litúrgico, ambos en el mismo compás. Su *kyrie eleison* de imperceptibles voces masculinas promete al fervoroso coro de vagabundos algo parecido a una solución imaginaria. De nuevo lo interrumpe el tango martilleante, aunque éste tiene que dar paso al tema gitano. Aquí empieza a agitarse una seriedad casi festiva, que permanecerá hasta el final de *Alma de Dios*, precisamente reservada para los anticlericales y antisociales nómadas. Por el contrario aquéllos beatos de poca fé, que discuten entre ellos por un niño ilegítimo, no serán tomados musicalmente en serio. A estos les faltan sencillamente las notas.

Musicalmente, este fatalismo, sobre todo en la escena del patio gitano (Nº 4) como una tormenta rítmica purificadora, no caerá sobre Mari Carmen y los otros sino que saldrá de ellos; y aumentará y aparentemente se dilatará, desde el tango, a través de las seguidillas, hasta la farruca cantada y pateada violentamente; desfogándose así la indómita alegría de vivir de estos caldereros ambulantes, borriqueros y echadoras de cartas. Pese a este fatalismo también aparece algo tan melancólico como la "Canción húngara" (Nº 5). Aunque exterioriza una triste nostalgia por una Hungría soñada, que los antepasados nómadas de estos vagabundos tuvieron que abandonar un día, el objetivo del solo y del coro está muy lejos de buscar melódica y rítmicamente esta nostalgia. De este modo, por ejemplo, no se acude ni se goza nostálgicamente de tonalidades húngaras. Este grupo de harapientos insiste mucho más en los sonidos gitano-árabes de esta tierra. Y su ritmo inalterable de habanera, casi tan fijo como el del *Bolero* de Ravel 20 años más tarde, no se lamenta. Denuncia una y otra vez: la felicidad que debería haberse completado aquí y ahora.

Sin lugar a dudas *Alma de Dios* acaba siendo indirectamente una comedia musical. Pero Serrano no prescinde completamente de una drástica

comicidad de forma inmediata. El único número de farsa que abre la única escena que tiene lugar en la iglesia le da un encanto especial. La orquesta preludia algunos compases de un Andante religioso, más cercano a Gounod que a Bach; posteriormente las cinco dignas mujeres del coro empiezan un canto de misa a tres voces que da gracias y más gracias al de arriba. ¿Para qué? El frío sonido del latín de iglesia domina con la voz, como tantas veces, una tautología disparatada: "*Gratias agimus tibi / propter magnam gloriam tuam ...*" (te damos las gracias a ti, a tu mayor gloria..., que nosotros mismos te procuramos cuando cantamos: "*¡Gratias agimus tibi!*"). Sin embargo, uno de los hombres que dan las gracias cantando, el señor Carrascosita, que nunca ha tenido un cambio de voz, pero al que han pasado cosas peores, hace un falsete en la nota más alta. Revoloteando tan alto y soltando gallos, apoyado por la orquesta gesticulante, que casi alcanza las alturas del cielo del Señor. El organista, indignado, saca al señor Carrascosita y le baja. Más dura será la caída. El fagot lo acentúa con un empuje adicional bajando hasta el Fa. ¡Ahora otra vez desde el principio! Ahora todo el coro, tras siete compases, no corroidos por dentro, sino desde fuera. Definitivo: a través del organillo de la calle. Sus vehementes compases de tango, como una nube entera de bacilos, entran por la ventana y atacan al armonio en la sacristía. Y así, cuando este instrumento comienza, reforzado por toda la orquesta, el canto popular acelera inesperadamente las almas de los cantores. Dejad que el tango venga a mí.

Ejemplo IV: *Doña Francisquita* de Vives. Esta obra es por derecho propio la obra cumbre de la Zarzuela Grande del siglo XX. El escenario es también Madrid, más concretamente sus calles y sus plazas. Por supuesto no las del Madrid de 1906, como en *Alma de Dios* o el de 1930 de *Las Leandras*. Los autores han llevado la acción de esta comedia lírica, que se basa en *La discreta enamorada* de Lope de Vega, a los tiempos romántico-burgueses de 1840. Así surge una atractiva expectación entre tres épocas bien diferentes: el pasado del Romanticismo, el pasado anterior del Siglo de Oro, vistos y escuchados con los

ojos y los oídos de gente del año 1923.

Vives, músico tan ingenioso como culto y sagaz, lleva esta tensión reiteradamente a escena: en el astuto juego de las rivalidades eróticas entre la artista liberal (Aurora) y un chica burguesa emancipada y sagaz (Francisquita) por un estudiante encantador pero ni de lejos tan avispado (Fernando), que por su lado rivaliza con su padre (Don Matías) por Francisquita.

Las diferentes contiendas de sentimientos, en y entre cada uno, se deshacen en el gran todo. Como si se tratara del último baile de todos juntos. Aurora “desbaila” las humillaciones de Fernando, Don Matías los engaños de Francisquita. Esta escena de baile, universal y espaciosa no sucede en la mitad de la obra ni en un interior. Con esto se aleja la zarzuela de Vives claramente de la opereta centroeuropea como *La Vie parisienne* y *La Fille de Madame Angot*, *El murciélago* y *El estudiante mendigo*, *El baile de la ópera* o *La princesa de la csárdás*. Una construcción simétrica acentúa en estos casos la importancia de la fiesta bailada. El T<sup>er</sup> acto se esfuerza en lograrla, el 3<sup>o</sup> parte de ella. En el baile, que une a todos en un bullicio embriagador, es donde tiene su punto culminante lo acontecido en el escenario, a menudo también su cambio dramático profundo. Posteriormente, la acción permite solamente nostálgicas miradas atrás a la fascinación de la unión de todos mediante el baile. De forma diferente ocurre en *Doña Francisquita*. En este caso la gran fiesta del baile es el *non plus ultra* escénico, que no tiene otras consecuencias escénicas. Tiene lugar en el patio interior, pero bajo el cielo raso, bajo el cielo de Madrid. Quien viva en esta ciudad se puede sentir invitado. Nadie está excluido.

Que sin embargo aquí no se desfoga ni consanguinidad patriótico-local ni egoísmo alguno, lo demuestra el baile mismo. No es una seguidilla local, tampoco un pasacalle local, sino una danza extranjera, entonces nueva: una mazurka, que sin ser nombrada ya aparecía en la canción de Francisquita del “Ruisenior” (N<sup>o</sup> 5). A más tardar en la época de la acción de la obra irrumpió en el resto de Europa proveniente de Polonia. Y lo hizo en España con más

fuerza y de forma más duradera que en ningún lugar. Rápidamente fue asimilada, pasando a ser parte imprescindible en el espectro de expresión de la zarzuela.

También aquí, en esta escena de baile grande e inspirada por todas partes, se afirma la ya citada dramaturgia de los antagonismos. Nuevamente nos demuestra mediante tensiones dramáticas estilísticas las tensiones dramáticas de la historia de las tres épocas en cuestión. Surge la clásica comedia de Lope de Vega y vuelve a desaparecer cuando en 1840 el viejo y engañado Don Matías, el mismo entre los mismos, se une jovialmente a la mazurka. Al mismo tiempo hay en el relato escénico una irónica mirada a 1923, la de una generación esperanzada romántico-burguesa. Y precisamente a través del hecho de que Vives y sus libretistas dejan que se discuta sobre el escenario la vigencia y la valoración de la mazurka, como una manera de revolución bailada, representando explícitamente cómo los actores se incorporan a la nueva danza con impulso madrileño. ¡De forma mundana al menos dentro de las murallas de la propia ciudad! Hasta la rondalla, española como la que más, con sus bandurrias y guitarras, conquista el cuerpo extraño rítmico y sonoro al dejarse conquistar por él.

## Coda

También se puede entender la dramaturgia músico-bailable tan particular de la zarzuela por medio de lo siguiente: que pone mucho énfasis en la concepción del espacio cercano; que prescinde casi siempre de alejamientos y acercamientos de la acción dramática. El singular equilibrio de canto, danza y palabra podría causar sorpresa a un público habituado a la opereta. Este público está acostumbrado a cambios proporcionados de las exteriorizaciones cantadas, bailadas y habladas, también en los números de solo y conjunto. Y para colmo sobre un eje musical general que soporta y envuelve la opereta entera así como cada uno de sus actos: desde la obertura hasta el final, amplio, expandido, que alcanza los puntos cumbre de la acción de forma

escalonadamente musical. Comparado con esto, es posible que la dramaturgia musical de la zarzuela pueda parecerle a primera vista a un público centroeuropeo, acostumbrado a la opereta, inestable y desproporcionado. Escenas detalladas puramente habladas son seguidas sorprendentemente por escenas en las que se abren paso números musicales bailados. Del eje general sólo puede hablarse de forma excepcional y añadida. Estas inserciones y excepciones aparecen sobre todo en obras como *Doña Francisquita* (1923) de Amadeo Vives y *La villana* de Amadeo Vives (1927), obras que se acercan a la ópera por su grandiosidad y sus argumentos históricamente remotos. Corresponde a la tendencia expresiva general de este género.

Porque si la zarzuela no aspira a apartar los acontecimientos de escena, ni a extranjerizarlos irónicamente o deformarlos satíricamente; si en lugar de eso hace todo para confrontar a su público español con sucesos, acontecimientos actuales, para abrir ante él las potencias utópicas que permanecen ocultas en su propio círculo de vida, si sucede todo esto, un eje musical muy pronunciado sería en este caso francamente contraproducente. Alejaría al público de los acontecimientos de escena a una estilizada distancia que podría frustrar o impedir cualquier intención efectista. Pero también la aparente desproporción entre las largas escenas

habladas y las comprimidas escenas musicales tiene que ver con esto. Corresponde al súbito irrumpir de un delirio de felicidad bailada en medio de unas situaciones de vida completamente normales. Nuestros cuatro ejemplos: *El baile de Luis Alonso*, *Gigantes y cabezudos*, *Alma de Dios* y *Doña Francisquita* dejan entrever que un juego proporcionado de partes habladas y cantadas no entraría en el sentido de su peculiar estrategia para sorprender. Dejan claro cómo ahí, en el prosaico devenir de las personas, se engrandece la nada fascinante, corriente y así mismo agobiante vida cotidiana, hasta encender súbitamente la chispa musical y saltar por encima de ella. Tan súbitamente que el seco diálogo y con éste la distancia entre aquéllos que hasta ahora sólo hablaban, se abre en sonoras llamas. A ellos les sucede una epifanía rítmicamente melódica. Pero sin lugar a dudas de este mundo.

Este artículo se basa en estudios que en su mayoría se exponen en mi libro *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Piper München, 1991. Este libro se ha editado también en español, bajo el título *Zarzuela y operetas*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, Madrid, 1995; pero lamentablemente con parte del primer capítulo general y de otros autores y obras reducidas.