

CARNAVAL, GROTESCO Y DIALOGISMO EN LAS ZARZUELAS DE PABLO

SOROZÁBAL

Deirdre Murphy

Thesis Prepared for the Degree of

MASTER OF ARTS

UNIVERSITY OF NORTH TEXAS

May 2016

APPROVED:

Jorge Avilés Diz, Major Professor  
William Derusha, Committee Member  
Diego Cubero, Committee Member  
Samuel Manickam, Chair of the  
Department of Spanish  
Costas Tsatsoulis, Dean of the Toulouse  
Graduate School

Murphy, Deirdre. *Carnaval, grotesco y dialogismo en las zarzuelas de Pablo Sorozábal*.

Master of Arts (Spanish), May 2016, 194 pp., references, 83 titles.

In the present study, the three principal theories of Russian theorist Mikhail Bakhtin—the carnivalesque, grotesque, and dialogical—are applied to the musical-theatre genre of the Spanish *zarzuela*. The focus of the study centers on the works of composer Pablo Sorozábal and the various librettists who collaborated with him, among them the renowned literary author Pío Baroja. Within this study, *zarzuela* is first analyzed on its own in terms of the academic debate surrounding the genre and its importance in terms of both literary and musical criticism. After establishing the particular capacity of the *zarzuela* to make important cultural contributions, the central theoretical framework of the thesis is established via Bakhtinian theory, and several links are drawn between this theory and the genre of the *zarzuela*, which is shown to be a body of work often capable of conveying subversive messages, both cultural and sociopolitical. With this critical lens, then, the specific sociopolitical context of Spain between 1931-1942 is analyzed and described in order to illustrate the various extratextual and intertextual elements at play in Sorozabal's *zarzuelas*. The three works ultimately studied are *Katiuska* (1931), *Adiós a la bohemia* (1933), and *Black, el payaso* (1942). By way of highlighting the Bakhtinian characteristics at play in these three *zarzuelas*, the composer's intention to challenge and criticize Spain's sociopolitical reality, including Francoist dictatorship, is revealed, illustrating the capacity of the *zarzuela* to challenge and transgress existing norms—an aspect that many critics have failed to recognize in the genre up to the present day.

Copyright 2016

by

Deirdre Murphy

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera darles las gracias a todos los profesores que me han otorgado su ayuda y tutoría.

Al Dr. Jorge Avilés Diz por ayudarme a crecer como escritora, por estar disponible y dispuesto a ayudar en todo momento, por contestar mis preguntas y compartir su conocimiento conmigo a lo largo de todo este camino: muchísimas gracias.

Gracias al Dr. William Derusha y al Dr. Diego Cubero por brindarme la oportunidad de trabajar con ellos y por sus imprescindibles aportaciones a este trabajo escrito.

Me gustaría agradecerle también a la Dra. Carol Anne Costabile-Heming las incontables oportunidades académicas que me dio durante mis estudios graduados en UNT.

A toda mi familia, dónde estén en el mundo, quiero darle las gracias. Tanto a mi familia aquí—a mis padres, hermanos y abuelos—como a mi nueva familia española, gracias por darme siempre los ánimos para continuar y lograr mis metas.

De manera especial le doy las gracias a mi marido, Alejandro Fraile Lainez— la persona más importante en mi vida, para quien las palabras nunca serán suficiente agradecimiento por todo su apoyo y amor incondicional. Jamás dejaste de creer en mí, ni siquiera en los momentos más difíciles. Sin ti no hubiera sido posible este proyecto.

## ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS .....	iii
Capítulos	
1. INTRODUCCIÓN: LA PROBLEMÁTICA DE LA ZARZUELA Y SUS GÉNEROS AFINES. ESTADO DE LA CUESTIÓN CRÍTICA .....	1
2. LA ZARZUELA: UN <i>CORPUS</i> DE OBRAS DIALÓGICAS, GROTESCAS Y CARNAVALESCAS .....	13
2.1 Lo carnavalesco .....	16
2.2 Lo grotesco.....	29
2.3 Lo dialógico .....	39
3. EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE LA ESPAÑA DE 1931-1942 Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA .....	48
3.1 Época de conflictos ideológicos.....	48
3.2 El conflicto ideológico en el mundo de la cultura .....	52
3.3 La zarzuela y el jazz en la posguerra española .....	55
4. TRES ZARZUELAS SOCIALISTAS DE PABLO SOROZÁBAL PARA ANTES Y DESPUÉS DEL CARNAVAL EFÍMERO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA.....	75
4.1 <i>Katiuska</i> (1931).....	77
4.1.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono.....	77
4.1.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías .....	94
4.1.3 Los factores extratextuales.....	105
4.2 <i>Adiós a la bohemia</i> (1933).....	109
4.2.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono.....	109
4.2.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías .....	114
4.2.3 Los factores extratextuales e intertextuales .....	124
4.3 <i>Black, el payaso</i> (1942).....	134
4.3.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono.....	135
4.3.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías .....	157
4.3.3 Los factores extratextuales e intertextuales .....	170
5. CONCLUSIÓN.....	178
LISTA DE REFERENCIAS .....	184

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN: LA PROBLEMÁTICA DE LA ZARZUELA Y SUS GÉNEROS AFINES. ESTADO DE LA CUESTIÓN CRÍTICA

La gran carencia de estudios, tanto literarios como musicales, en torno a la zarzuela y sus diversos géneros de parentesco solo se ha empezado a remediar en los últimos años. Sin duda el mayor impedimento al análisis serio y detenido de este género músico-literario ha sido la falta de comprensión del mismo, situación que se remonta en muchos casos a la crítica mordaz por parte de los que tachan el género de un realismo falso o por parte de los que, en su momento, buscaban infructuosamente en el género el remedio de los problemas surgidos a partir de 1898. A juicio de Margot Versteeg, los del primer grupo “suelen apoyarse en que el teatro tiene que ser escuela de costumbres” (7) y el segundo grupo, los noventayochistas, “suele exteriorizarse esta postura de que el género chico es un fenómeno decadente, falto de interés y parte de los males de España” (8). Alberto Romero Ferrer también confirma esta actitud hacia el género chico, justificándola como un reflejo de la España finisecular, es decir, que las “obras sufrieron, por este mismo reflejo tan autocomplaciente—salvo algunas excepciones—las censuras y reproches de la mejor intelectualidad del momento, que proyectó en él los problemas de la España de aquellas convulsas y controvertidas décadas” (60). Retrocediendo aún más en el tiempo para encontrar las raíces de la visión negativa de la zarzuela y sus precursores, Rafael Lamas resume los argumentos ya citados con anterioridad enfocándose en la visión crítica de la ilustración dieciochesca y señala el repudio de la “zarzuela, *sainete lírico*, and *tonadilla escénica* for their liberality” (55). Esto no es óbice sin embargo para que el propio crítico subraye las consecuencias duraderas de la propagación de estas opiniones:

Although the criticisms of Feijoo, Jovellanos, Iriarte, and Moratín had only limited consequences for their contemporaries, they were fully successful in excluding the music produced in the late eighteenth century from the cultural legacy that has been passed

down to us. The eighteenth century has been regarded as a period of crisis for Spanish music, especially for Spanish musical theater, and musicians were to blame. (Lamas 56)

De este análisis de la recepción crítica de la zarzuela del siglo XVIII y sus similitudes con la recepción por parte de los intelectuales del siglo XIX, se desprende un mensaje de suma importancia: la posibilidad de que los juicios negativos que resultaban muchas veces de posturas conservadoras y reaccionarias en aquellas épocas sigan influyendo en la opinión del género en los círculos intelectuales y el mundo académico actuales.

No obstante, Versteeg no deja de indicar el otro lado del argumento, es decir, los mucho menos citados — pero no por ello menos reales — elogios del género chico por parte de estos mismos escritores. Miguel de Unamuno, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Jacinto Benavente, Rubén Darío, Francisco García Pavón y Alonso Zamora Vicente son algunos de los nombres en la enorme lista de autores que ensalzaron los aspectos más dignos y valiosos del género zarzuelístico y todas sus variantes, así como su influencia en el teatro social y el esperpéntico posterior (Versteeg 9). Otro aspecto que destaca a la hora de repasar la poca literatura existente en torno a la zarzuela es la constante referencia a la cronología del apogeo del género que supuestamente cae en los cuarenta años entre 1870-1910 según críticos como Romero Ferrer (17), Versteeg (2-3) o Ana María Freire (718). Sin embargo, no solo Lamas revela la importancia de estudiar la zarzuela fuera de ese límite temporal, prefiriendo trazar los prejuicios en contra del género en sus raíces que brotan del siglo XVIII y la estética y código moral de la Ilustración (56), sino que críticos tales como Christopher Webber (*Zarzuela Companion* 5-6) y Pepa Anastasio (193) llaman la atención sobre la composición de obras en el siglo XX, aquél con un enfoque más amplio en la zarzuela en sí y ésta con un enfoque más concreto en el cuplé, cuyos precursores incluyen “la tonadilla escénica, la zarzuela y el género chico” (Anastasio 193). Por lo tanto, de los pocos estudios que tenemos sobre la zarzuela, la identificación de finales del siglo

XIX como el apogeo del género ha provocado que el enfoque se limite frecuentemente en esa época lo cual, aunque bien justificado, ignora la mayoría de las obras de la primera mitad del siglo XX, como algunas del llamado género ínfimo y otras zarzuelas de compositores como Pablo Sorozábal, Federico Moreno Torroba, Francisco Alonso y José Serrano, por nombrar solo algunos. A diferencia de la mayoría de los críticos que mantienen la idea general de que la decadencia de la zarzuela tuvo lugar a partir de 1910, Walter Aaron Clark y William Craig Krause postulan que incluso después de 1940, la zarzuela no había desaparecido sino que seguía cultivándose: “Indeed, though it is tempting to view the decline of the zarzuela as beginning in the 1940s, it continued to play a vital cultural role” (139). Ciertamente ha habido una preferencia entre estudiosos por las zarzuelas del siglo XIX como *La Gran Vía* (1886), *La revoltosa* (1897), *La verbena de la Paloma* (1894) y *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), que supuestamente, según Webber, “represent the most distinctive and durable achievement of the romantic zarzuela” precisamente por su “moral ambiguity, their perilous existence on the cusp between comedy and despair” (“The alcalde” 63), entre otros factores como sátira sociopolítica y su ambiente carnavalesco (64).

Sin embargo, aunque Webber dirige su atención hacia el género ínfimo y su maltrato por parte de crítica y prensa (“The alcalde” 65), el renovado interés de la academia en estas obras en los últimos años viene dado a juicio del crítico por su valor como un género de estética mixta. Este carácter dual, entre lo dulce y lo amargo, lo alegre y lo satírico, es el elemento que fomenta el carácter dialógico del género con el público, “inviting the spectator to reflect on what they see, rather than offering answers to the social problems presented” (Webber 75). Webber reconoce al mismo tiempo las limitaciones de su propio trabajo al no haber considerado detenidamente obras posteriores a 1910 (73), pero deja claro que alguna de las obras más largas



escritas después de esa fecha comparten el mismo valor social y estético que el género ínfimo. Sirva como ejemplo su referencia a *La Generala* (1912), la zarzuela de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, de la que afirma que “underneath the grandiose operetta trappings lies genero ínfimo moral relativism” (73). Nótese que esta misma ambigüedad moral y estética se puede hallar en un gran número de las obras de Pablo Sorozábal, un compositor cuyas zarzuelas no suelen encontrar ningún lugar en las antologías del género ni en los artículos críticos publicados hasta la fecha. En este caso, la explicación puede venir justificada por el factor temporal. Sus composiciones y representaciones se encuentran firmemente plantadas en el siglo XX.

Dejando de lado las críticas y los prejuicios negativos en general de los intelectuales de diferentes momentos en la historia y una vez aceptada la necesidad del estudio y la revisión del género poco tratado de la zarzuela, el trabajo en sí sigue siendo problemático por dos razones fundamentales. En primer lugar por la difícil tarea de definir los límites temporales del estudio sin ignorar al mismo tiempo el prolífico e importante cultivo del género en otros momentos. Pero en segundo lugar, si cabe el aspecto más importante, por el propio carácter híbrido y hasta multifacético de la zarzuela. Tal vez parte de la razón por la ausencia de literatura sobre el género zarzuelístico se deba a su naturaleza interdisciplinar, algo que, como Max Doppelbauer y Kathrin Saringen señalan, hace necesario un enfoque más amplio y la inclusión de teorías de diversos campos como “la sociología, la antropología, el campo de la historia, la teoría literaria, la lingüística, la traductología o las ciencias mediáticas” (*De la zarzuela al cine* 9), entre otros muchos. De la misma manera Versteeg ha planteado que el problema acaba siendo cuestión del enfoque del análisis: si bien musical, textual o lingüístico, por nombrar los más obvios, y lamenta las omisiones de algunos críticos del género chico quienes se apoyan expresamente en los

libretos de estas obras sin tomar en cuenta el hecho de que “los libretos sirvieron de mero soporte para la elaboración de espectáculos complejos” (11). Por lo tanto, Versteeg reivindica la importancia del contexto de la producción y representación de las obras, aseverando que “es imprescindible relacionar el género chico con el contexto socio-cultural” (12). La misma idea se podría aplicar a todas las obras zarzuelísticas en sus diversas manifestaciones desde su nacimiento en el siglo XVII. Lanzando de nuevo una mirada retrospectiva, tal y como lo había hecho anteriormente Lamas (56), Chad M. Gasta analiza la génesis de la zarzuela y la ópera española prestando especial atención a ese entorno socio-político sin el que no sería posible comprender ni la creación del género con sus influencias de la *commedia dell’arte* (Gasta 37) ni otras de sus evoluciones musicales europeas. Tampoco sería posible entender sin ese contexto socio-cultural la composición, difusión e intercambio entre España y Latinoamérica de óperas tales como *La púrpura de la rosa*, *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Xavier* (Gasta 30).

Además de los aspectos textuales y extratextuales de las zarzuelas y sus libretos, existen más factores que complican su análisis. Versteeg se refiere por su parte a la cualidad “plurilingüística” del género (24), mientras que Romero Ferrer habla de su “nuevo uso del lenguaje” (48). Por otra parte, Lucy D. Harney recalca la importancia del factor musical en la zarzuela, indicando que, “scant analysis has been undertaken of musical texts themselves, with an eye to understanding how the music functions as a signifying text apart from the verbal text it often accompanies” (“Musical Function” 69), señalando que la música de las zarzuelas tiene muchas y hasta contradictorias funciones posibles, entre ellas, “to reinforce, to enhance, to problematize, and even to subvert the lyrics, characterizations and at times arguably the thematic vision of the works for which they were composed” (“Musical Function” 78). Fernández-Cortés, haciendo hincapié en la hibridez del género precisamente por su mezcla de música y texto,

representa una excepción a esta regla de críticos que ignoran la música en sus estudios analíticos, concretamente con su estudio de la partitura de la zarzuela de Boccherini *Clementina* (1786) (223-231), algo que tendrá en cierto sentido su continuación en los estudios musicológicos de Harney a algunas zarzuelas decimonónicas (“Musical” 69-78). Sin embargo, la aplicación de este tipo de estudio híbrido todavía queda por realizarse en el campo de la zarzuela del siglo XX, aunque también es justo e importante de notar que a veces la falta de estos estudios resulta de la dificultad de conseguir las partituras necesarias (Versteeg 15). Esta realidad, en vez de excusar este déficit de estudios de talante musical en torno a la zarzuela, invita al crítico a reflexionar si una mayor demanda de su uso y accesibilidad para fines académicos no aumentaría la probabilidad de que estas obras y partituras estuvieran más disponibles.

El componente musical del género de la zarzuela no es el único factor importante para su análisis. Es imprescindible también tomar en cuenta el entorno social que rodea la producción y representación de estas obras. En referencia a la música en sí, incluyendo la música popular, el crítico y musicólogo Christopher Ballantine reivindica esta necesidad de estudiar el contexto social de las creaciones musicales: “What actually happens is that social structures crystallize in musical structures; that in various ways and with varying degrees of critical awareness, the musical microcosm replicates the social macrocosm” (Ballantine 5). A la vez Ballantine se muestra consciente del prejuicio en contra de la aproximación del arte a la sociedad, lo que algunos considerarían el rebajamiento del arte, y algo que provoca la sensación de duda o vergüenza por parte de los académicos ya que, si hablamos sobre la música y su relación con la sociedad o la ideología, “too often we do so with the uncomfortable sense that what we are doing is not quite legitimate” (Ballantine 13). Mikhail Bakhtin, con referencia a la literatura en vez de la música, recalca la misma cualidad social de las creaciones artísticas: “Verbal discourse is a

social phenomenon” (*Dialogic* 259). La zarzuela, por lo tanto, un género a la vez musical y literario, requiere la contextualización social para su comprensión. Gasta recalca también la importancia del contexto de las producciones teatro-musicales en su estudio de las primeras óperas españolas para mostrar su capacidad de manipulación del público y colusión con la Iglesia y monarquía, aunque reconoce, al mismo tiempo, que la ideología tras cada obra puede cambiar según el caso: “Although not all music is deceptive or attempts to be manipulative, we must approach each piece one by one and examine the sender, the reactions of the receiver, and the social and economic ímpetus propelling the composition in the first place” (31). De acuerdo con Gasta, al estudiar tres zarzuelas del siglo XX de Sorozábal, veremos que el mensaje socio-político no es uno de reafirmación del *statu quo*, sino la concienciación del público acerca de los problemas existentes en el sistema socio-político de su momento, tal como el modelo injusto, desigual y anacrónico de la monarquía o la realidad dura de la vida de los pobres—artistas y prostitutas—, consecuencias de un sistema roto.

A la hora de estudiar la zarzuela, el enfoque en un solo aspecto del género o el análisis de estas obras desarraigadas del contexto de su escritura y representación, producen el mismo efecto que el que Bakhtin describe cuando el otro género que, según él representa el colmo del dialogismo, la novela, es analizado por partes o someramente con atención expresamente en la superficie. El resultado de este análisis puramente estilístico y formal es que el académico “transposes a symphonic (orchestrated) theme onto the piano keyboard” (Bakhtin, *Dialogic* 263). La zarzuela, género orquestal por antonomasia, nacido de la tradición polifónica en el sentido literal y musical (Gasta 71), imposibilita el estudio unidimensional. La hibridez que caracteriza la zarzuela no solo establece la necesidad de un aparato crítico más amplio y polifacético, sino que es la causa de que fuera percibida como poco más que el intento “fallido, en opinión de

muchos—del proyecto de creación de una ópera nacional” (Freire 717). Muy al contrario, como señala Harney, es esta mezcla, la que “exemplifies the fraternization of high and low culture that so vexes the categorical aesthete” (“Controlling” 159), uniendo cómo se analizará en detalle este concepto con el del canon grotesco de Bakhtin. Además de grotesco, este aspecto interdisciplinar e híbrido de mezcla y difuminación de barreras estéticas y genéricas contribuye a que sea un género dialógico, otra teoría de Bakhtin vinculada con el concepto de la importancia del borde o el margen como un lugar idóneo para la creación del diálogo: “discourse lives, as it were, on the boundary between its own context and another, alien context” (Bakhtin, *Dialogic* 284). Esta hibridez y variedad que permite el dialogismo, se encontrará en las obras de Pablo Sorozábal quien demuestra conciencia de los debates y la polémica de su tiempo por medio de sus obras literario-musicales.

Más allá de los problemas de planteamiento de este tipo de estudio, otro impedimento más a la elaboración de la zarzuela ha sido la vinculación de la zarzuela con el proyecto folklórico de Franco que empleaba las obras clásicas del género chico para promover su agenda de casticismo, españolización de las artes y cultura, de regreso intelectual y cultural y de glorificación de la vida rural y pueblerina (incluso a costa del progreso y de la mejora de la vida de estos ciudadanos). Eva Moreda señala, por ejemplo, la ideología con la que mucho del folklore fue teñido por el régimen entre 1939 y 1943:

The idealization of peasant life and the suspicion of foreign influence; the glorification of Spain’s imperial past; racism, particularly associated with the construction of the ‘Raza’ (the Hispanic race) as intrinsically linked to Catholicism and, as a result of this, contempt for Judaism and Islam and minimization of the influence of both religions in the shaping of Spanish identity. (632)

Sin embargo, Moreda mantiene que este enfoque académico se ha quedado ya obsoleto: “The politicization of folklore during the Franco regime has been studied in more detail than any

other aspect of the musical life of the period” (629). Lo que nos interesa, entonces, es hacer un contra-argumento sobre el género de la zarzuela como un medio artístico que muchas veces no se afilia con el franquismo ni tiene su aprobación (y en algunos casos incluso es censurado). Este tipo de zarzuela no ha sido tan considerado por los críticos que prefieren hacer generalizaciones, implicando todo el género zarzuelístico en la agenda propagandística de Franco. Joaquín Piñeiro Blanca plantea el mismo argumento que Moreda expone sobre la excesiva simplificación y falta de matices a la hora de equiparar la zarzuela con la política franquista en el siglo XX. De la misma forma que Encabo revela el proyecto nacionalista en varias zarzuelas del siglo XIX, sobre todo en lo que concierne a *Gigantes y cabezudos* (127), Piñeiro Blanca propone que “la idea de una patria común” (239) así como “el casticismo que contienen muchas zarzuelas” (239) definen este género, contraponiéndolo al “universalismo o la renovación estética” de la música de compositores como Albéniz y Falla, estableciendo así una fácil dicotomía que vincula la zarzuela con Franco y hasta tacha a aquella de la política de este (239). Contadas veces reconoce algún que otro ejemplo de obras zarzuelísticas que no caben dentro de este proyecto franquista, prefiriendo que sus ejemplos sirvan para respaldar su argumento maniqueísta de zarzuela: ideología franquista. Harney ya advierte esta tendencia de maniqueísmo entre los críticos de la zarzuela (“Controlling Resistance” 164-165), abogando por una mayor atención a los detalles de las obras o, incluso, a una mayor lectura de estas obras en general, tradicionalmente infravaloradas por la crítica y por tanto, poco conocidas en todos sus elementos.

De todas maneras, el propio Piñeiro Blanca reconoce que en el proyecto decimonónico de tipo regeneracionista y de exaltación de lo español, el género “a cultivar preferentemente era la ópera” (240) y no tanto la zarzuela, que, como ya se ha visto, fue considerada como una especie de ópera fracasada, un género siempre menor o “chico” en el sentido de su duración corta, pero

también, como proponemos aquí, en el sentido de ser “achicado” por la crítica. De esta forma, la zarzuela nunca fue prestigiosa, ni estuvo alineada completamente con el poder, ni en el sentido político, ni el sentido artístico. Menospreciada por los políticos cuando no transmitía el mensaje deseado — como se verá en el caso específico de Sorozábal —, y desamparada por los artistas, literatos y músicos, la zarzuela no puede ser interpretada del todo como culpable de colusión con el poder. Piñeiro Blanca hasta agrupa a Sorozábal y Moreno Torroba (este último un compositor más abiertamente al servicio del régimen) en la misma clasificación de músicos que componían “hasta bien entrada en la década de 1970, una música similar a la que se hacía en los años finales del siglo XIX, atractiva y eficaz para lo que se pretendía, pero anclada en modelos superados” (243), pasando muy por alto de las innovaciones musicales de Sorozábal así como las de los libretistas de sus obras. Otros críticos han podido reconocer la inclusión de nuevos estilos y modas en las zarzuelas de Sorozábal, como *jazz*, *charleston* y *foxtrot*. Aunque no todos los críticos se dan cuenta del mensaje implícito de subversión en el uso de estos estilos musicales, Celsa Alonso, sí, ha señalado que, a partir del estreno de *Las corsarias* de Francisco Alonso en 1919, “from that time the foxtrot and the one-step were used habitually in music theatre, almost always with transgressor connotations, linked to the celebration of modernity, dance, amusement” (81).

Silvia Martínez señala la apropiación franquista del género de la copla y destaca la ideología de algunas canciones como “Ojos verdes”, “Rocío” y “Triniá” cuyos mensajes caían “under the progressive banner of the Second Republic (1931-1939), whose social and cultural policies were at the opposite end of the dictatorial regime” (93). En la misma línea, José F. Colmeiro agrega a las ya citadas, composiciones como “La otra”, “La guapa” y “Tatuaje” (86), mostrando cómo este género en realidad no se alineaba con el pensamiento franquista sino que

“está a menudo en abierta contradicción con los aparatos ideológicos del Estado (iglesia, política, educación, medios de comunicación, etc.)” (85). Al igual que a la copla, a la zarzuela tampoco se le puede culpar de imposiciones ideológicas o políticas y sería una generalización asumir que todas las zarzuelas proyectan ideas conservadoras o tradicionales. Como Piñeiro Blanco afirma acerca de la apropiación franquista de la zarzuela, “la idea era seguir utilizando estas composiciones pero transformando letras y argumentos para limar los aspectos menos acordes con los objetivos políticos de la dictadura (la crítica social, la denuncia del abuso de poder, la presentación de las miserias materiales y morales de la población, etc.)” (244-245). A diferencia de Piñeiro Blanco, Encabo reconoce además de esos rasgos de protesta y crítica que también están muy presentes en una obra como *Gigantes y cabezudos*, los elementos nacionalistas que luego servirían la agenda franquista (89).

Con la intención de entender mejor el género de la zarzuela, el presente estudio se enfocará en las obras zarzuelísticas de Sorozábal de la primera mitad del siglo XX con un tono de ambivalencia o falta de aceptación de las normas (en casos ligeros) o incluso desagrado y desafío al orden establecido (en casos más pronunciados). Esta exploración de tres de sus zarzuelas arrojará luz sobre el inadecuado juicio que tacha a todas las zarzuelas de afiliación con ideas sociopolíticas compatibles con el dictador. Además expondrá cómo, aunque sí, varias de las zarzuelas de su apogeo (finales del XIX) fueron aprovechadas por el régimen posteriormente en el siglo XX para depositar y promover esta ideología franquista, otras muchas fueron causa de preocupación para el gobierno de la dictadura precisamente por su representación escénica de ideas que no cuadraban con los valores y las normas que Franco pretendía imponer. Al aplicar las teorías de Bakhtin sobre lo carnavalesco, lo grotesco y el dialogismo a este análisis, se resaltarán las implicaciones e imágenes sociopolíticamente subversivas en estas obras. En el



espíritu bajtiniano, el presente estudio no pretende desmentir algunos casos del ya citado fenómeno de imposición de ideología franquista en algunas zarzuelas decimonónicas, sino que se enfocará en el análisis de obras líricas de un tono más vinculado con lo carnavalesco o grotesco. En ellas, destacará el uso de la figura del payaso o bufón como metáfora del artista o bohemio marginalizado dentro del sistema de desigualdad que la monarquía representa, constituyendo la mera adición de otra voz y perspectiva a lo que se espera que sea—como debe ser todo debate académico—el diálogo sobre este género orquestado y polifónico de la zarzuela.

En el segundo capítulo, estableceremos las definiciones de las teorías bajtinianas de lo carnavalesco, lo grotesco y lo dialógico; en el tercer capítulo detallaremos el contexto sociopolítico del que nacieron las tres zarzuelas de Pablo Sorozábal analizadas en el presente trabajo—*Katiuska* (1931), *Adiós a la bohemia* (1933) y *Black, el payaso* (1942)— ; y en el cuarto capítulo, llevaremos a cabo un análisis detallado de los principales rasgos musicales y textuales de estas obras que revelan sus aspectos bajtinianos así como, en el caso de la última obra, sus factores brechtinianos, todo para mostrar la evolución de este compositor hacia un tono cada vez más tragicómico, que refleja los problemas y cambios sociales de la época en la que vivía, empleando la zarzuela y su combinación de libreto y música como un espacio para la elaboración de un mundo alternativo o como un espacio para enfrentarse a estos temas y problematizarlos.

## CAPÍTULO 2

### LA ZARZUELA: UN *CORPUS* DE OBRAS DIALÓGICAS, GROTESCAS Y CARNAVALESCAS

Dentro de lo que es el pequeño grupo de intelectuales dedicados al estudio de la zarzuela, es notable la gran cantidad de críticos que han hecho paralelismos entre dicho género y la teoría de lo carnavalesco, establecida y elaborada por el escritor y pensador ruso Mikhail Bakhtin en su ya clásica obra *Rabelais and His World*, publicada en 1965. Tanto Versteeg (24-33) como Encabo (83) o Webber (“The alcalde” 64) exponen directamente las características carnavalescas del género, mientras que Harney alude a lo carnavalesco tal y como es interpretado por otros críticos como Stallybrass y White (“Carnival” 318). En ese sentido, de todos los críticos, solo Versteeg revela los vínculos también existentes entre el concepto bajtiniano del dialogismo y el género zarzuelístico, señalando cómo “el supuesto carácter monológico del género dramático ha sido atacado” (28) por varios críticos, y reivindicando la aplicación de estas teorías bajtinianas al género chico y sus variantes a pesar de la intención original del teórico de ensalzar el género novelístico por encima de los demás:

Bajtín parece haber sido muy poco previsor, ya que si considera al cuerpo como medio semiótico (4 Gardiner (1972:71) tiene sin duda razón cuando afirma que el libro sobre Rabelais puede leerse como un tratado de semiótica corporal), pero no presta ninguna atención a una forma artística en la que dicho medio luce por antonomasia, es decir el arte teatral. A mi parecer, no hay inconvenientes fundamentales en vincular manifestaciones teatrales a la tradición carnavalesca, siempre que reúnan las condiciones para que sea de aplicación el marbete de carnavalizado. ¿No fue preparada la carnavalización de la literatura por géneros fundamentalmente teatrales (farsas, etcétera)? (Versteeg 28)

Dejando de lado momentáneamente la cuestión de la viabilidad de la aplicación de las teorías bajtinianas al género de la zarzuela, es evidente que el debate original sobre el mismo vendría marcado por la necesidad de su propia justificación, es decir, si la necesidad de su aplicación viene dada por razones temporales o por razones de vigencia. Sin embargo, para el propósito del

presente estudio, juzgamos que la importancia de las teorías del semiótico ruso viene marcada no solamente por su importancia en el estudio de la cultura y el arte popular, sino sobre todo por su vigencia en la actualidad, una vigencia que sigue siendo reivindicada hoy por la crítica a pesar del gran periodo de tiempo que ha transcurrido desde su publicación. Tomas A. Mantecón Movellán afirma en este sentido que las lecturas bajtinianas todavía son “referentes ineludibles” y mantiene que “su análisis sobre la semántica de la risa popular o de los lenguajes de la plaza pública y las percepciones del cuerpo no ha perdido fuerza” (372), recalando en último término, la “vitalidad del *Rabelais*” (373). Peter Burke, al igual que Mantecón Movellán, reivindica la aplicación de las teorías en el siglo XXI, sobre todo “sus ideas en torno al *diálogo*, la *heteroglosia* y la *polifonía*” (14). Burke propone que “el Carnaval es polifónico porque los individuos se vestían y hablaban con las voces de los personajes que representaban, como en el caso de la *commedia dell’arte*”, y concluye que “en un sentido más general y metafórico, es polifónico porque el Carnaval contiene diferentes significaciones, paganas y cristianas, subversivas y conservadoras, conmemorativas de la vida o de la muerte” (18). El empeño de este crítico de observar el fenómeno entero de lo carnavalesco como un diálogo entre sus varias manifestaciones no dista mucho del concepto que se propone aquí al considerar la zarzuela como un conjunto o *corpus* de obras que expresan creencias, ideologías y visiones del mundo que dialogan y discuten entre sí, tanto dentro de una sola obra como entre diversas obras. La ausencia de esta visión dialógica de la zarzuela explicaría la tradicional falta de interés en un género supuestamente monológico y tradicional. De cualquier modo, como ya se ha visto con respecto a la zarzuela y la copla, su cualidad híbrida y hasta multifacética, o diríamos aquí dialógica, es un aspecto que los críticos han empezado a señalar en los últimos años. Para ayudar en este proceso de revisión de la zarzuela, llevaremos a cabo un análisis detallado de un conjunto de obras que

ofrecen perspectivas contrastantes a las conservadoras, estáticas o casticistas que según la crítica tradicional, son las definitorias de un género obsoleto y agotado que no tiene ya nada que aportar. Aquellas obras que han ganado poca atención crítica y que miran más allá de los modelos y las estéticas de España para reflexionar sobre la sociedad española son las que más aportarán en este empeño de abrir el debate sobre la hipótesis de la zarzuela como un género carnavalesco y grotesco, así como dialógico. Por ello, tres obras de entre 1931 y 1942 compuestas por Sorozábal en conjunto con diferentes libretistas, analizadas como productos artísticos y populares, arraigados en un contexto socio-político y momento histórico concretos, serán idóneas para nuestra tesis.

Encabo enlaza los muchos factores que componen los conceptos bajtinianos de lo carnavalesco o lo grotesco con la zarzuela al ensalzar el tono popular de ésta y sus variantes: “Mientras desde la ‘torre de marfil’ los intelectuales de la época escriben sobre el pueblo y sus problemas, los autores del género chico escriben para el pueblo, al que conocen y al que dan lo que piden” (Encabo 54). Para el siglo XIX, la zarzuela ya se convertiría en un arte popular (Freire 718), aunque sus textos se componían originalmente para la corte real, como fue el caso de *El laurel de Apolo* (1657) de Calderón de la Barca, la primera obra que llevaría la etiqueta de ‘zarzuela’ (Gasta 71). Las zarzuelas decimonónicas serían particularmente bien recibidas por la burguesía y las clases bajas, inspirando la venta lucrativa de numerosas partituras de las canciones más de moda y motivando la escritura y composición de tantas obras que se estrenaba una nueva cada dos o tres días. Esta proliferación de zarzuelas causaría la crítica de algunos escritores indignados: “El éxito popular y económico del género fue enorme, y se acusó a los compositores y libretistas de cierto renombre de venderse para hacer negocio” (Freire 718). Sin

embargo, es precisamente esta popularidad del género lo que lo vincula con el concepto carnavalesco y grotesco.

## 2.1 Lo carnavalesco

De los rasgos que según Bakhtin definen lo carnavalesco, el de mayor aplicación práctica a la zarzuela tiene que ver con toda manifestación de la cultura popular propia de la gente común, como sería el caso del lenguaje coloquial del mercado. En las manifestaciones literarias de lo carnavalesco, Bakhtin identifica la tendencia a enfatizar las zonas inferiores del cuerpo con imágenes corporales que ayudan a degradar—un concepto que se vincula con el del realismo grotesco, como se verá en breve— y, metafóricamente, la zona inferior es representada por la importancia que se les otorga a los estratos inferiores de la sociedad, algo que permite que la zarzuela encaje perfectamente en esta tradición carnavalesca. A nivel incluso más abstracto, este enfoque en el cuerpo inferior es análogo a la clasificación de la zarzuela como una forma artística considerada “baja” desde las normas estéticas. Relevante también para el género español de la zarzuela es otro de los fenómenos carnavalescos recogidos por Bakhtin: la inversión de las jerarquías sociopolíticas de poder que establecen las distinciones ‘superior’ e ‘inferior’, realizadas normalmente por medio de un intercambio de papeles o disfraces y, en último término, mediante el rebajamiento de toda autoridad superior, bien sea social, política o religiosa. Para nuestro caso, veremos cómo el género carnavalesco de la zarzuela es capaz de invertir o, por lo menos, desafiar tanto las jerarquías sociopolíticas como las estéticas.

Bakhtin también enfatiza la capacidad de las formas carnavalescas de representar un mundo alternativo al mundo oficial: “This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things” (Bakhtin, *Rabelais* 34). En cuanto a la zarzuela, el teatro representará ese segundo

mundo imaginado en el que los autores y el público pueden proyectar sus ideales para el futuro. La participación del público en este proceso es importante, y lo carnavalesco es el género popular por antonomasia en el que el observador influye hasta tal punto en que ya no es, en realidad, mero espectador: en el carnaval existen participantes porque el festival les pertenece a ellos. Aplicando esta idea a la zarzuela, sería útil tener en cuenta las palabras de Romero Ferrer al decir que este género español representa “un pacto cultural entre música, teatro, público e ideología” (Romero Ferrer 16). Siendo propio de la gente común, es lógico que el carnaval sea dominado por su lenguaje: “Such speech forms, liberated from norms, hierarchies, and prohibitions of established idiom, become themselves a peculiar argot and create a special collectivity, a group of people initiated in familiar intercourse, who are frank and free in expressing themselves verbally” (Bakhtin, *Rabelais* 188). La zarzuela también está dominada por este lenguaje coloquial a diferencia de la ópera, un género de prestigio desde el juicio de los árbitros del canon clásico. La zarzuela se caracteriza por su alternación entre partes habladas y cantadas (Gasta 71). De nuevo este aspecto lingüístico de lo carnavalesco es de aplicación a la zarzuela ya que, como Romero Ferrer afirma, un rasgo importante de este género es su “comicidad lingüística” (49) para caracterizar a sus personajes y el rango social al que pertenecen, muchas veces las clases sociales medias o bajas, aunque casi siempre existe la mezcla o el contraste. Encabo aplicará este factor lingüístico en un sentido carnavalesco en su análisis de *Gigantes y cabezudos* al decir que, “así, en medio de la algarabía de los valores considerados morales e idealizados, son opacados por el exceso y la desmesura, por la degradación a lo corpóreo y la comunión con referentes considerados inmorales y, sobre todo, por el lenguaje: lenguaje de mercado, lenguaje de plazuela, cómico y real al tiempo” (83).

En el caso concreto de Pablo Sorozábal, veremos cómo el lenguaje, tanto en el sentido lingüístico como en el sentido musical, evoluciona desde lo cómico, lo alegre y coloquial a un tono más ambivalente y tragicómico para reflejar el escepticismo del autor de que cambiaran los problemas que percibía en la sociedad de aquel momento. Los conceptos bajtinianos del lenguaje y de la risa evolucionan en las zarzuelas de Sorozábal para plasmar su creciente pesimismo a consecuencia de su entorno.

Podemos justificar la aplicación de la teoría carnavalesca a la zarzuela porque Bakhtin especifica que sus imágenes son formalizadas después del Renacimiento y aparecen en ciertos géneros que quieren desafiar a los sistemas consagrados por medio de dichas imágenes: “This formalization was not only exterior; the contents of the carnival-grotesque element, its artistic, heuristic, and unifying forces were preserved in all essential manifestations during the seventeenth and eighteenth centuries: in the *commedia dell’arte* (which kept a close link with its carnival origin)” (Bakhtin, *Rabelais* 34). Habrá que indagar los orígenes de la zarzuela para encontrar su raíz en la *commedia dell’arte*, la cual, como acabamos de ver, tiene un fuerte nexo con la tradición carnavalesca. Sabiendo que la ópera italiana sirve como una fuente de inspiración para la zarzuela (Gasta 71-72), empezamos primeramente con los orígenes de aquella. Gasta nos explica que la ópera italiana se formó por medio de un proceso de secularización de la música fuera de la iglesia, que pasó por dos géneros menores que prepararían el camino para la ópera: los intermedios y los madrigales italianos (36-38):

Secular stories sung in polyphony made greater strides in Italy where the nobility frequently celebrated courtly festivities with dances and plays featuring music, such as the interlude (*intermedio*), the ballet, and masques (*balletto, masquerade*). The interludes tended to be placed as intermediate musical numbers, hence the term *intermedio*. They narrated amorous mythological or pastoral stories and provided light relief from the drama, keeping the stage and the audience occupied between the acts. (Gasta 36)

Antes de continuar con el origen de la ópera, cabría reflexionar momentáneamente sobre la zarzuela en comparación con esta descripción del “*intermedio*” (36).

Obsérvese la similar función que este precursor de la ópera italiana y la zarzuela comparten: de entretenimiento ligero para las obras más largas o supuestamente dignas de mención. De la misma manera, el sainete, subgénero de la zarzuela (Romero Ferrer 21), estaba vinculado, según María Pilar Espín Templado, con el concepto de diversión y gusto para el público acompañado por el baile y la música, en contraste con la obra teatral principal que se representaba (97-98). Aunque el sainete luego perdería su “complementariedad, de elemento accesorio de la función principal” (Espín Templado 102), sus raíces musicales y su naturaleza breve desde el comienzo lo vincula con la zarzuela. Engarzando estos conceptos etimológicamente con lo grotesco, Bakhtin explica que la palabra “grotesco” procede del italiano “*grotta*” (*Rabelais* 31). Éstos eran adornos romanos pintados con formas entrecruzadas y entrelazadas de animales, humanos y plantas. De la misma manera, Espín Templado encuentra en la etimología de la palabra “sainete” su raíz de “sain” (97) que viene del latín “*sagina*” (97) y significa “grosura de animal”, vinculando estos términos con su otra connotación de un mordisco de “algo apetitoso” (97). El sainete, un género pariente de la zarzuela, mantiene entonces vínculos tanto con lo grotesco—en el sentido de la yuxtaposición del mundo animal con el humano—como en la *grotta* romana, así como en el sentido de su función de proveer para el público “algo deleitoso, ameno o divertido” (Espín Templado 97). Llegando a la zarzuela, entonces, los críticos confirman que el nacimiento del género tuvo lugar entre las zarzadoras del palacio real de Felipe IV, lo que provocó la acuñación de su nombre (Webber, *Zarzuela Companion* 1; Gasta 71). Este origen, de nuevo, vincula el género con el concepto carnavalesco de festivales al aire libre, mezclando, en cierto sentido, la imagen de las plantas y la naturaleza



con las formas artísticas. La connotación culinaria del sainete hace eco de las imágenes de la comida y “the frank talk of marketplace and banquet hall” (Bakhtin, *Rabelais* 106) que caracterizan el carnaval. Curiosamente, Francisco Serrano Anguita, libretista de *Black, el payaso*, describe el exceso que rodeó el montaje de la primera zarzuela en 1657 y la segunda representación de la misma obra el lunes de Carnaval:

Tres o cuatro mil personas disfrutaron del festín. Se preparó una olla disforme en una tinaja muy grande metida en tierra, dándole por debajo fuego, como a horno de cal. Tenía dentro un becerro de tres años, cuatro carneros, doscientas gallinas, cien pares de perdices, cien de palomas, cien de conejos, mil pies y mil lenguas de cerdo, treinta perniles y quinientos chorizos, y hubo también tostadas, pastelones, empanadas, cosas de masa dulce, conservas, confituras, frutas y diversidad de vinos y aguas extremadas. [...] La zarzuela nació, por tanto, con dos formidables tragantonas. (“Aquí Madrid” 177)

En otras palabras la zarzuela siempre se ha encontrado enzarzada en “the spirit of popular banquets” (Bakhtin, *Rabelais* 22) que es tan característico del carnaval.

Volviendo a la segunda fuente de la ópera italiana aparte del *intermedio*—el madrigal secular y polifónico—, éste tiene vínculos con la *commedia dell’arte* y repercusiones ideológicas por su desviación de las normas eclesiásticas:

By the fourteenth century, the madrigal evolved to a free poetic composition without strophic repetition or a refrain and was instead sung collectively by three to five courtesans, thus producing a certain auditory polyphonic combination. [...] In fact, to increase or improve one’s repertoire, madrigal singers went beyond established singing practices to include notes or harmonies that were not, at first, permitted by the Church. Moreover, the madrigals adapted plots, characters, and the use of Italian dialect from the *commedia dell’arte*. The *commedia* was a popular dramatic piece that featured actors’ improvisation of such topics as mistaken identities, love intrigues, or risqué situations, often interrupted by comic scenes (*lazzi*) of juggling, acrobatics, or brawling. [...] Some were repeated with such regularity that they eventually evolved into a clearer theatrical and musical genre. (Gasta 37-38)

Debido al éxito tanto del *intermedio* como del madrigal, “the stage was set for fully integrated music and song with drama” (Gasta 38).

Al llegar a la creación de la zarzuela en España, Gasta sostiene que fue Calderón quién innovó el género, empleando el modelo de la ópera italiana con sus influencias de la carnavalesca *commedia dell'arte* así como elementos del arte autóctono: “Calderón, the master of the genre, fused traditional Spanish polyphonic musical traditions with elements from Italian opera. For example, the stage directions for *La fiera, el rayo y la piedra* specifically call for monadic recitative, but the playwright also incorporated parts sung in polyphony (choral refrains, for example). These *zarzuela* compositions took their name from their performances at Philip IV’s hunting lodge, La Zarzuela, so named for the large quantity of bramble bushes, or *zarzuelas*, that dotted the landscape” (71-72).

Estas fuentes de la ópera italiana, el madrigal con sus elementos de la *commedia dell'arte* y el *intermedio* con su naturaleza corta que aparece en los intersticios de la obra considerada la principal, son algunos de los aspectos que fueron integrados en la creación inicial del género de la zarzuela. Por lo tanto, a diferencia de lo que Gasta considera las “true operas” (72), es decir, “fully sung lyrical dramas” (72), la zarzuela se caracteriza por esta mezcla híbrida y por su carácter de precisamente *no ser ópera sensu stricto* ni plenamente desarrollado, alejada la zarzuela ya de los otros géneros que la formaron inicialmente. La zarzuela combina aspectos de la carnavalesca *commedia dell'arte*, la polifonía secularizada y la brevedad o carácter de *intermedio*, precisamente porque estos aspectos contribuyeron a la ópera italiana al principio y fue ésta la que inspiró—en parte—la creación de la zarzuela. La otra parte sería la tradición propia de la comedia y la polifonía españolas. Por esto mismo la definición de la zarzuela como género mantiene fuertes vínculos con la noción del canon que Bakhtin establece y tal vez explique su exclusión de los cánones tanto musical como literario a lo largo del tiempo. Por depender tanto su definición de su inconclusión en comparación con la ópera, la zarzuela se

queda al margen del canon clásico. No es casualidad, entonces, que la ópera sea producto de la “Camerata Fiorentina”, “a group of Renaissance humanists—musicians, poets, singers, and intellectuals—imitating the classical academies of Greece” (Gasta 38) ya que, como Bakhtin señala, los renacentistas se ocupaban de desenterrar el mundo clásico grecorromano y, al hacerlo, aprendieron que “during the classic period the grotesque did not die but was expelled from the sphere of official arte to live and develop in certain ‘low’ nonclassic areas” (*Rabelais* 30-31). Parece que, en imitación a los griegos y romanos, la Camerata Fiorentina basó la formación de la primera ópera alrededor de esta búsqueda de un arte considerada madura y completa, de un equilibrio idealizado. Si la zarzuela nunca llegó a considerarse una verdadera ópera, fue para el disgusto de los amantes de la estética clásica y para el gusto de los que comprenden el valor de los géneros que viven en los márgenes del canon y de toda estructura—estética e ideológica—precisamente por lo que ofrecen de contraste, de desafío y de otras posibilidades: “In all these writings, in spite of their differences in character and tendency, the carnival-grotesque form exercises the same function: to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement, to liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted. This carnival spirit offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exists, and to enter a completely new order of things” (Bakhtin, *Rabelais* 34).

Evidentemente Bakhtin pudo apreciar el valor de estas imágenes carnalesco-grotescas en la literatura escrita, pero no lo extendió a otros géneros. Aun así, demuestra muchas veces su interés en la aplicación de estos conceptos a la música. Por ejemplo, en una nota a pie de página, Bakhtin alude por un instante a la parodia y el discurso irónico “in opera, in music, in

choreography (parodic dances)” y remarca que el tema le parece “extremely interesting” (*Dialogic* 421), aunque nunca llegue a elaborarlo.

La zarzuela, asemejándose con la tradición carnavalesca, es un género desbordante que, representativo de una fecundidad y popularidad impresionantes, daba a luz a obra tras obra durante la mayor parte de un siglo en España: “Grotesque realism knows no other level; it is the fruitful earth and the womb. It is always conceiving” (Bakhtin, *Rabelais* 21). Pero en vez de provocar el interés por parte de la crítica, inspira el desasosiego en los amantes del orden establecido y los guardianes de la estética clásica. Para colmo de las buenas opiniones de éstos, la zarzuela mezclaba influencias teatrales y musicales. En el siglo XX la zarzuela recogería influencias francesas además de las ya prevalentes italianas y españolas, plasmando la imposibilidad de un concepto de pureza en el género, como Enrique Mejías García mantiene:

No existen modelos puros de obras, escuelas o subgéneros. Las interconexiones estilísticas y estéticas entre los campos definidos son continuas y en ese terreno de intercambios ubicaríamos la mayoría de las obras del repertorio. La zarzuela, tradicionalmente entendida como un género comercial de convenciones y usos rutinarios, constituye una época del teatro español mucho más variada, positivamente ecléctica y cosmopolita de lo que se ha venido entendiendo. (41)

En último término, algunos críticos empiezan a atisbar la verdadera función de muchas zarzuelas: la de tratar los conflictos sociopolíticos actuales y hacer comentarios y crítica de los sistemas de poder que han creado esos problemas. Miguel Ángel Vega Cernuda lo resume magistralmente:

El género de la zarzuela y sus antecedentes y derivados (tonadilla, género chico, sainete lírico y alguna que otra ‘revista’)—han dado forma dramático-lírica a esa actitud de rebeldía del pueblo llano hispano frente a los privilegiados que pretenden ejercer, por derecho de conquista, de dinero o de nacimiento, el poder. En efecto, en muchas ocasiones, la zarzuela ha sido un trasunto teatral de esa tradición histórica de sublevaciones y amotinamientos que [...] han hecho, más que anécdota o episodio, categoría, tónica—es decir, historia. (74-75)

De toda esta rica tradición de un género que a todas luces se consideraba grotesco y de poca importancia (precisamente por su exponencialmente mayor capacidad de expresión libre), una de las obras que analizaremos—la tercera, *Black, el payaso*—involucra al personaje carnavalesco por antonomasia que tiene el máximo simbolismo dentro de esta corriente: el payaso o el bufón. Todo el propósito regenerativo de lo carnavalesco tiene su representación en el payaso, sobre todo en su relación con la autoridad o el rey: “The theme of birth of the new was organically linked with the theme of death of the old on a gay and degrading level, with the images of a clownish carnivalesque uncrowning” (Bakhtin, *Rabelais* 79). El carnaval y su principal personaje representa “the people’s hopes of a happier future, of a more just social and economic order, of a new truth” y se opone a “the protective, timeless stability, the unchanging established order and ideology” (Bakhtin, *Rabelais* 81-82) ya que enfatiza la fluidez y volubilidad de las estructuras sociales y políticas. Explicando cómo la imagen del payaso es inextricablemente conexas con el desafío y regeneración de estos sistemas de poder, se esclarece la importancia de dicho personaje:

One of the indispensable elements of the folk festival [...] was a reversal of the hierarchic levels: the jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop, or archbishop was elected at the ‘feast of fools,’ and in the churches directly under the pope’s jurisdiction a mock pontiff was even chosen. [...] From the wearing of clothes turned inside out and trousers slipped over the head to the election of mock kings and popes the same topographical logic is put to work: shifting from top to bottom, casting the high and the old, the finished and completed into the material bodily lower stratum for death and rebirth. [...] The element of relativity and of becoming was emphasized, in opposition to the immovable and extratemporal stability of the medieval hierarchy. Indeed, the ritual of the feast tended to project the play of time itself, which kills and gives birth at the same time, recasting the old into the new, allowing nothing to perpetuate itself. (Bakhtin, *Rabelais* 81-82)

La figura del payaso tiene el papel central de plasmar la real posibilidad de “the king’s uncrowning” (*Rabelais* 197). De la misma manera, William Willeford analiza las características fundamentales del payaso o el bufón, alegando que estos dos términos “‘fool’ and ‘clown’ quite

early became more or less synonymous” (12). Al considerar los rasgos centrales de este personaje, no solo veremos cómo se destacan explícitamente en *Black, el payaso* sino que, también, cómo el payaso representa el género de la zarzuela en sí. Algunas de estas características incluyen la ambivalencia y el disfraz de pastiche o la máscara del payaso, ambos con fuertes cargos simbólicos.

Recordando la yuxtaposición entre la ópera y la zarzuela, podemos ver que ésta representa el carnaval, o lo que Willeford llamará “the momentary fool show” (8), con su naturaleza breve y efímera. Willeford explica que tradicionalmente las normas sociales comprenden que “normal behavior is not foolish and that foolishness can and should be avoided” (10). Sin embargo, una ambigüedad se puede apreciar cuando se observa que “a contrary feeling toward fools is implied in the fact that ‘fool’ could, in earlier times, be a term of endearment. (Similar ambiguities of feeling may be seen in the historical development of the words ‘silly,’ which once meant blessed, and ‘fond,’ which once meant foolish)” (10). Siguiendo con nuestra metáfora, la zarzuela como el payaso “stands somewhere between the reality, possibly horrible, of idiocy or madness and its character as a show, something to be entertained by and, if taken seriously, loved rather than despised” (10). Si volvemos a las explicaciones etimológicas por un momento, percibimos que la palabra inglesa *fool* se deriva del latín, “*follies*, ‘a pair of bellows, a windbag’” (Willeford 10). Además, Willeford explica que “the plural of the Latin *follies* is *folles*, which means ‘puffed cheeks,’”, una palabra relacionada estrechamente con el italiano “*buffare*, ‘to puff’” (10) o, en castellano, ‘bufón’ o ‘bufo.’ De estas indagaciones, Willeford concluye que “the fool’s wind scatters things and meanings yet in the confusion reveals glimpses of a counterpole to spirit: nature with the purposes and intelligence of instinct, which, like spirit, cannot be accommodated to rational understanding” (10-11). De la misma manera, los mensajes

del género zarzuelístico les parecen a algunos críticos ser “only air, empty of meaning” (Willeford 10), como las palabras del payaso o bufón. Sin embargo, detrás de esa apariencia se encuentra un mensaje subyacente cargado de un significado serio y concreto.

Willeford continúa con la línea etimológica de *fool* para descubrir otra raíz en el latín “*follis*” (11), lo cual se refiere a la parte trasera de la fisonomía. Este hecho está “in keeping with the exaggerated sexuality of many clowns and fools throughout history and with a commonly accepted idea of the origin of the European clown” (Willeford 11). Este origen se remonta a la sátira griega que, como Bakhtin plantea, es uno de los antecedentes de la tradición carnavalesca y “the historically determined culture of folk humor” (*Rabelais* 121). En las sátiras, estas figuras que prefiguraron al payaso tenían conexiones con los conceptos de la fertilidad y la cosecha (Willeford 11). Estas conotaciones sexuales aparecerán en el personaje de Arlequín también: “This characteristic of the fool is emphasized, too, in the fact that the Renaissance figure of the Arlecchino wore a phallus, as had the Roman mimes and, a thousand years before Arlecchino, the Greek *Phallophores*. Attached to the bauble of the European court jester was often a bladder formed in a clear representation of a phallus” (11). La zarzuela, como ya se ha comentado, se ubica perfectamente en esta tradición de modo metafórico por su contacto con los sectores inferiores de la sociedad, que aquí entendemos cómo analogía para el estrato inferior del cuerpo en la teoría de Bakhtin. De esta característica brota la gran popularidad del género y su producción en masiva para satisfacer el gusto de dicho público. Irónicamente, el cuento de Pío Baroja que inspira la segunda zarzuela que analizamos, *Adiós a la bohemia*, aparece primero en una colección titulada *Nuevo tratado de Arlequín* (Carlos Ruiz Silva 58), aludiendo, de nuevo, al arquetipo del payaso o bufón con todo su cargo simbólico.

Cabría detenerse momentáneamente en la etimología de esa palabra en concreto, payaso, y su equivalente en inglés, *clown*, que Willeford estudia:

Whereas a fool is ‘deficient in judgment or sense’ altogether, a clown, according to the derivation of his name, lacks ‘judgment or sense’ specifically with regard to social decorum. A clown was originally ‘a farm worker, hence a boor, hence—boors seeming funny to townsmen—a funny fellow, a buffoon, a jester.’ According to the *O.E.D.*, cognate words in related languages (such as Dutch) convey such ideas as clod, wooden mall, log, block, stump. (12)

Su variante española proviene del italiano, *pagliaccio*, personaje que aparece en España por primera vez en 1570 y logra mucho éxito con el público (Maurice Sand 34, 192). De la misma manera que Gasta traza las influencias de la *commedia dell’arte* en las raíces de la zarzuela, podemos acudir al detallado estudio de la *commedia dell’arte* que Sand lleva a cabo para comprender la tradición de la pantomima que hacen los payasos. Según Sand, estos elementos de la *commedia dell’arte* se arraigan en la antigüedad griega y romana: “Enough has been said to show that the Italian comedy is directly descended from the performances of the ancient Latin mimes; and the genre called *commedia dell’arte* in particular is none other than that of the Atellanæ” (Sand 32). Volviendo a Willeford, se puede encontrar otro sentido en la raíz de la palabra *jester*: “‘Jest’ comes from the French *geste*, as in *chanson de geste* or song of exploits” (13). A lo largo del tiempo, lo que antes era “an extended serious presentation of heroism” se convirtió en “something comic or farcical and very brief, a witticism”, es decir, “a mocking tale” (13). En la zarzuela se puede apreciar tanto el personaje del payaso explícitamente representado en *Black, el payaso* o más metafóricamente aludido en *Katiuska* y *Adiós a la bohemia*, vinculado con el concepto de la canción como un vehículo de la comedia y hasta parodia. Yendo un poco más allá, el payaso o bufón no solo se encuentra dentro del género, sino que la zarzuela simboliza el papel del payaso. Por lo tanto, la zarzuela como género se presta a todos los abusos así como todos los privilegios otorgados al payaso. Ya se han comentado los ataques en contra



de la zarzuela como una forma de arte inculta o del campo, perfectamente amoldados estos insultos al arquetipo del payaso. La otra cara de la moneda que no se ha visto tanto en la crítica es el gran potencial que tiene la zarzuela al poder combinar, al igual que el payaso, canción y humor para retratar la sociedad y, a veces, llevar a cabo críticas de una enorme mordacidad. Willeford habla de este tratamiento privilegiado de los payasos a la vez que se mantenía la creencia general de que pudieran tener “some kind of evil influence” (15). *Katiuska y Black, el payaso* solo explotan estas creencias con el uso del jazz que, como veremos en breve, también fue considerado un género musical de poca cultura o del campo, tal y como el vocablo inglés *clown* sugiere. La ambivalencia del payaso es la misma que comparten tanto la zarzuela como el jazz que se encontrará en las partituras de Sorozábal: “grotesques have both positive and negative powers; they are hideously attractive; they should be approached and avoided, abused and placated. The grotesque jester, like other kinds of fools, is a mascot who maintains a relationship between the ordered world and the chaos excluded by it” (Willeford 15). Hasta el disfraz del payaso, bufón o *jester* conlleva un significado profundo: “The principle of motley also finds immaterial expression in the fool show, for example in the Feast of Fools at Sens, in which the prescribed vespers were replaced by a medley of all the vespers throughout the year—clown patches of religious text” (Willeford 16). La misma analogía se puede percibir en la zarzuela como un conjunto de obras cortas, aparentemente inconexas, pero que, igual que el disfraz abigarrado del payaso, “contains the possibility of development into a harmonious formal pattern” (17-18). El personaje carnavalesco por antonomasia, el payaso, se convierte, por tanto, en una metáfora extendida para la zarzuela en sí. Para plasmar adecuadamente todo el simbolismo de este personaje arquetípico, hará falta una comprensión de la segunda teoría fundamental de Bakhtin: lo grotesco.

## 2.2 Lo grotesco

Según Bakhtin, “the essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of the earth and body in their indissoluble unity” (Bakhtin, *Rabelais* 19-20). La *commedia dell’arte* italiana, fuente clave en la creación de la zarzuela como ya hemos planteado (Gasta 37), contiene, según Bakhtin, la estética grotesca ya que el género “does not obey the aesthetics of the beautiful and the sublime” (Bakhtin, *Rabelais* 35). Al contrario, combina elementos heterogéneos e híbridos de proporciones extrañas o a veces exageradas. El payaso, según Bakhtin, es esencialmente grotesco en este sentido de degradación de lo tachado de alto y sublime: “This laughing truth, expressed in curses and abusive words, degraded power. The medieval clown was also the herald of this truth” (*Rabelais*, Bakhtin 93).

El llamado “grotesque realism” (Bakhtin, *Rabelais*18), entonces, es el sistema de imágenes carnavalescas que incluyen la risa, el lenguaje del mercado de la gente común, especialmente de insultos y juramentos, los festivales populares, los banquetes con cantidad hiperbólica de comida y bebida y el estrato inferior del cuerpo. Todas estas imágenes típicas del carnaval crean el llamado mundo al revés, “second world” o “world inside out” (Bakhtin, *Rabelais*11). Especialmente cuando el enfoque cae sobre el estrato inferior del cuerpo, es decir el cuerpo grotesco, estamos en la corriente del realismo grotesco. En este movimiento estético incluiremos a Bertolt Brecht, otro escritor cuyas teorías aplicaremos a la tercera zarzuela analizada en el capítulo cuatro, *Black, el payaso*. Como ejemplo del realismo grotesco, Bakhtin cita el trabajo de Jean Paul y su análisis de los payasos melancólicos de Shakespeare, recalcando la importancia de mantener el vínculo entre lo grotesco y la risa para que el realismo grotesco no pierda su carácter regenerativo. Bakhtin lamenta el hecho de que “his theory concerns itself only with a

reduced form of laughter, a cold humor deprived of positive regenerating power” (Bakhtin, *Rabelais* 42).

En el caso de la tercera zarzuela de Sorozábal del año 1942, el tono tragicómico, el uso de la risa y sus aspectos brechtianos, la involucran también en esta estética del realismo grotesco con sus raíces carnavalescas. Sin embargo, en este caso veremos cómo la cualidad positiva de regeneración es cuestionada. De acuerdo con Pavis, Brecht comparte algo de ese idealismo que Bakhtin demuestra, aunque su intención sea siempre crítica:

Ciertamente, del grotesco tragicómico al absurdo no hay más que un paso que no ofrece ninguna dificultad para el teatro contemporáneo. Pero la conservación de la frontera (incluso si *sólo* es teórica) resulta útil para distinguir dramaturgias como las de Ionesco o Beckett de las de Frisch, Dürrenmatt o incluso Brecht. Para estos tres últimos, lo grotesco es una última tentativa para explicar al hombre tragicómico de hoy, su desgarramiento, pero también su vitalidad y su capacidad de regenerescencia a través del arte. (Pavis 227-229)

Con sus aspectos tanto bajtinianos como brechtianos, las zarzuelas de Sorozábal son críticas y representan una sistemática reducción de la risa para destacar los verdaderos problemas que afligen la sociedad que, como se insinúa, no se puedan remediar tan fácilmente. En este sentido, Sorozábal forma parte de la tradición carnavalesca, grotesca y dialógica de la zarzuela, que interpreto como tal por el uso de ingredientes como: la risa regenerativa, el lenguaje coloquial, el diálogo en sí a diferencia de la ópera de puro canto, el énfasis en los estratos inferiores de la sociedad, las personas marginalizadas y sus problemas, las imágenes con claros paralelismos carnavalescos como el payaso o bufón y la mezcla de elementos foráneos y propios para contrastar y contraponer elementos estéticos (musicales y literarios) así como sociopolíticos (conflictos entre cosmovisiones tradicionalistas versus progresistas). En el caso de la primera zarzuela, *Katiuska* (1931), se llevará a cabo un diálogo entre España y Rusia por medio de un mundo imaginado (el teatro) en el que la nueva generación podrá desprenderse de los viejos modelos monárquicos. La conclusión será idealista y utópica en el sentido bajtiniano de

regeneración u optimismo, parte del “carnival spirit with its freedom, its utopian character oriented toward the future” (Holquist, *Rabelais* 33). Este optimismo contrastará con la segunda zarzuela que analizamos, *Adiós a la bohemia* (1933), una ópera chica en un acto, que reúne aspectos carnalescos y grotescos con un enfoque en el margen de la sociedad y el mundo grotesco de la bohemia, o lo que Romero Ferrer describiría como “su descarada apuesta por personajes de baja condición social o rural desde una perspectiva realista” (17). Su enfoque temporal en el pasado y la nostalgia de lo perdido, se nos presenta como más pesimista, sin ese carácter de esperanza para el futuro que resuena en *Katiuska*. Esto resulta irónico ya que la segunda zarzuela fue estrenada durante la Segunda República, tiempo de momentáneo progreso para España, pero ese carnaval efímero no duraría. En otras palabras, la risa ya se ve reducida en esta segunda obra de Sorozábal dos años después del estreno de la primera zarzuela que citamos. Para la tercera zarzuela que estudiamos, *Black, el payaso* (1942), la risa reaparece mezclada con el tono trágico de la segunda, y aunque todavía guarda muchas características de lo carnalesco y grotesco, ofreciendo más audazmente una imagen de papeles invertidos, personajes desenmascarados y reyes derrocados, los autores—libretista y compositor—hacen hincapié en la incertidumbre acerca del porvenir. Pierde el valor nostálgico de la segunda zarzuela, y la cuestión a fin de cuentas se planteará: ¿hasta qué punto se encaja la visión de Sorozábal para el futuro de España con la utopía que Bakhtin describe?

Para mantener el equilibrio en este debate, servirá una mirada al argumento que plantea Versteeg, cuestionando lo que percibe como un exagerado optimismo en el pensamiento del teórico ruso: “Bajtín atribuye al carnaval una fuerza subversiva. Está convencido del gran potencial contestatario de la cultura cómica popular. Dichas posibilidades de minar el poder dominante se ven actualmente cuestionadas. ¿Qué es el carnaval sino un fenómeno transgresor

temporalmente autorizado? Después del regocijo todo vuelve a su estado anterior” (26). A pesar de que Bakhtin mantiene en todo momento su optimismo, es la capacidad crítica y subversiva de las imágenes carnales y grotescas que Sorozábal y sus colegas zarzuelísticos parecen ser capaces de apreciar y explotar. De acuerdo con Pavis, “las razones de la deformación grotesca son extremadamente variables; van desde el simple gusto por el efecto cómico gratuito (en la *commedia dell’arte*, por ejemplo) hasta la sátira política o filosófica (Voltaire, Swift)” (227). Lo mismo se podría decir de la zarzuela, pero para Sorozábal, el objetivo está en consonancia más con la segunda razón por la presencia de lo grotesco en sus obras. La expresión tragicómica y grotesca llegará a su punto álgido en *Black, el payaso* (1942).

La comparación de esta zarzuela con los conceptos elaborados por Brecht y el vínculo de éste con Bakhtin tendrán sentido cuando el carnaval se aprecia como el primer género metateatral. Bakhtin explica que las originales formas carnales no estaban separadas de los otros géneros y que esta distinción jerárquica surgió del establecimiento en el siglo XVII de las monarquías absolutas, cuando no se permitía la ambivalencia característica de lo carnavalesco y solo aparecería en el nivel bajo de este nuevo sistema (*Rabelais* 64, 67, 72, 101-102). Uno de los géneros carnales antes no separado de los demás son los pregones o los “*cris de Paris*” y los anuncios en las ferias (Bakhtin 153), que estaban repletos del lenguaje del mercado de la gente común:

Officially the palaces, churches, institutions, and private homes were dominated by hierarchy and etiquette, but in the marketplace a special kind of speech was heard, almost a language of its own, quite unlike the language of church, palace, courts, and institutions. It was also unlike the tongue of official literature or of the ruling classes—the aristocracy, the nobles, the high-ranking clergy and to top burghers—though the elemental force of the folk idiom penetrated even these circles. (154)

Este concepto de lo oficial frente a lo no-oficial de lo carnavalesco con especial énfasis en la jerarquía literaria se vincula a su vez con el concepto de los cánones literarios, es decir el canon

clásico versus el grotesco: “The classic canon is clear to us, artistically speaking; to a certain degree we still live according to it. But we have ceased long ago to understand the grotesque canon, or else we grasp it only in its distorted form. The role of historians and theorists of literature and art is to reconstruct this canon in its true sense” (Bakhtin, *Rabelais* 29). Bakhtin nos recuerda que el concepto de canon es, al igual que la cuarta pared del teatro, un mero espejismo, un invento humano. Su descripción de los préstamos e intersecciones entre los cánones recuerda en gran medida el fenómeno híbrido de la zarzuela como género interdisciplinar, teatro-musical, artístico-popular, declamado-cantado: “But in history’s living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion” (Bakhtin, *Rabelais* 30). Ciertamente este ha sido el caso de la zarzuela, género ni totalmente burgués como tampoco de las clases bajas, ni completamente clasificado como arte alto como tampoco de arte bajo, un género, además, con algunos elementos prestados de la ópera seria fusionados con algunos otros ingredientes propios y autóctonos. Bakhtin explica que las obras clasificadas como clásicas en vez de grotescas son aquellas que satisfacen las “aesthetics of the beautiful” (Bakhtin, *Rabelais* 29) que heredamos del Renacimiento (Bakhtin, *Rabelais* 29), que requieren que las obras parezcan completas y terminadas, aisladas, sin brotes ni convexidades de ningún tipo para dar la impresión de plena madurez, equidistante tanto del nacimiento como de la muerte (29). Lo grotesco, por otro lado, enfatiza la inconclusión en las formas y la estética para subrayar el dinamismo y la permeabilidad de todo:

Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that the emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth,

the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation. (Bakhtin, *Rabelais* 26)

Bakhtin se enfoca en las imágenes corporales por su simbolismo carnavalesco y grotesco, pero a nivel figurativo utiliza la imagen del cuerpo también como metáfora para el concepto de *corpus* literario. Proponemos la misma aplicación metafórica, pero en este caso a la zarzuela, género que reúne características carnavalescas y grotescas, repleto de cualidades abiertas y fluidas. Su contacto con los problemas del mundo real en vez de su alejamiento y aislamiento como obra de arte clásica hace que la zarzuela sea un género carnavalesco y grotesco. También es éste el caso por sus condiciones de escritura y composición que muchas veces se llevaba a cabo por medio de la improvisación o reescritura. Además, las zarzuelas se componían como proyectos colaborativos de varios autores. Siempre hacían falta por lo menos un libretista y un músico, y a veces incluso varios músicos o libretistas. Así pasó con el famoso dúo de Perrín y Palacios, por ejemplo, quienes “formed an indissoluble literary union, to the extent that many people believed *Perrín y Palacios* to be one writer” (Webber, *Zarzuela Companion* 295). Muchas veces había colaboración entre diferentes autores, si no por gusto, definitivamente por la misma naturaleza híbrida del género que requiere por lo menos, un compositor y un libretista. Esta idea se opone a la idea romántica o incluso a la idea procedente del wagnerismo que, como Encabo detalla, se puso de moda con proporciones febriles, sobre “la figura del genio artístico moderno” (150). Me refiero al concepto del genio solitario que encarna el lema del arte por el arte. Esta imagen es distorsionada por el paradigma zarzuelístico de colaboración artística, y lo inquietante que resulta este un modelo de creación artística que resulta inquietante para el “categorical aesthete” (Harney, “Controlling” 159). La razón de esta inquietud se puede trazar a la teoría bajtiniana de lo grotesco.

En este sentido, tal vez lo que les molestaba tanto a los críticos de la zarzuela fuera esta mezcla y falta de barreras entre géneros y entidades. La zarzuela siempre se comprometía con su público y con el entorno sociopolítico y no pretendía elevarse al nivel del arte completado, perfecto e intocable. La zarzuela, en el sentido bajtiniano, enfatiza el estrato corporal inferior (Bakhtin, *Rabelais* 20), componiendo obras con un “focus on lower-class settings” (Harney, “Carnival” 311) para incluir a los estratos más bajos de la sociedad. Como un fenómeno de producción y recepción se asociaba con el estrato inferior, y como producto combinaba elementos artísticos con elementos de la vida real de modo que esa fluidez fuera fructífera. Al llevar abajo las sensibilidades estéticas para dar gusto al público, la zarzuela crea las condiciones idóneas para la producción en masa, en números hiperbólicos y caricaturescos. Siguiendo la metáfora de Bakhtin, el género zarzuelístico inspiró una especie de producción artística que se podría equiparar a la reproducción sexual y humana, en la que al hacer pacto con la parte inferior del cuerpo, numerosas obras nacen y se hacen populares precisamente por su característica común o grotesca: “The unfinished and open body (dying, bringing forth and being born) is not separated from the world by clearly defined boundaries; it is blended with the world, with animals, with objects” (Bakhtin, *Rabelais* 26-27).

Si tenemos presente el origen de la palabra grotesca, como representativa de “plant, animal, and human forms” que parecen “interwoven as if giving birth to each other” (Bakhtin, *Rabelais* 32), se comprende la razón por la que el payaso o bufón es clasificado como grotesco: “Animal elements are frequently found in the dress of the fool: Harlequin often wore a soft cape with a hare’s or rabbit’s scut, and the medieval jester usually wore asses’ ears or a coxcomb or both” (Willeford 18). La ironía, o tal vez incluso la inquietud por parte del ‘espectador’, resulta en aquellos momentos en los que los supuestos sinsentido, estupidez o desproporción fea del



payaso se convierten en sentido o incluso belleza—se podría decir, en arte. Del disfraz de *pastiche* geométrico del payaso, se distinguen momentos de claridad profunda:

The rush of Harlequin's movement, focused for instants in stylized attitudes, was part of the life of his costume. Its geometric order was glimpsed in a welter of distortion and emerged clearly only in what were known to be fleeting moments of rest. It was thus like the impersonal truth that the fool may blurt out as part of his nonsensical folly. (Willeford 21)

Por extensión, la zarzuela como el hermano payasístico de la ópera y el teatro puros, asombra a ratos con su inesperada sabiduría y encanto estético. Tal vez el aspecto más geométrico de la zarzuela sea su música, la cual, de todas formas puede contrastar con la acción dramática, igual que lo hace la geometría del disfraz del payaso: “In any case, the orderliness of the fool's costume stands in grotesque contrast to the incoherence of his sayings and deeds” (Willeford 21).

Por otro lado, la rapidez y el movimiento a los que alude Willeford son representados por la música también. Especialmente en las zarzuelas de Sorozábal que mezclan estilos musicales autóctonos con los foráneos, como el jazz, hay muchas instancias de contraste entre los ritmos rápido y lento, entre tonos mayores y menores. El abigarramiento del payaso tiene expresión inmaterial en la zarzuela española en general. Musicalmente, el *motley* se evidencia en la combinación de influencias autóctonas y foráneas, españolas así como italianas, alemanas, francesas, norteamericanas e incluso, sobre todo en el caso de la fusión del jazz con la zarzuela, africanas. La percepción de esta mezcla y fusión como algo desproporcionado vincula la zarzuela con el concepto de lo grotesco de Bakhtin, y recalca el efecto caótico, de falta de adhesión a las normas que el personaje del payaso también representa. Es un *motley* grotesco de elementos que plasma la función payasística del género de la zarzuela tanto en el mundo del arte como en el mundo sociopolítico de la realidad que es comentado dentro de sus obras. Ciertamente la zarzuela, como el payaso, se queda al margen del mundo artístico, expulsado de los cánones

músicos y literarios: “Though the fool appears in these modes of representation and is part of their characteristic life, he does not really belong to them and is ultimately excluded from them” (Willeford 48-49). Es más, el mensaje subyacente de la imagen del payaso es uno de mucha fuerza, y dependiendo del receptor, se puede entender como promesa o amenaza: “The notion that there are fools everywhere is a way of describing our awareness that anyone might at any moment make a fool of himself: a power lurks in us and may manifest itself in a foolish way of looking at others or of being seen by them. This possibility is the threat and promise of folly as a show. In that show a fool is seen as a fool” (Willeford 31).

Para los que se sienten una especie de coulrofobia o tienen miedo con la figura del payaso, la marginalización del mismo parece resolver la amenaza que dicho personaje presenta a la sociedad. Lo mismo se podría decir de la zarzuela con sus elementos contrastantes y contradictorios, a veces amenazadores. Es su capacidad carnavalesca y metateatral, como veremos en adelante, lo que provoca el terror en ciertos espectadores: “When the clown begins to ruin the dramatic performance, his lines must be written out for him; he must be made into a comic character. [...] And when the comic character turns out to have too much of the power of the fool, he must be banned altogether, as Falstaff was from Shakespeare’s history plays” (Willeford 48-49). *Black, el payaso* expresa todo este fenómeno complejo de la lucha de poder entre formas prevalecientes y la rebelión de los marginalizados que el payaso simboliza. El artista de la zarzuela, género infravalorado del canon grotesco, será uno de estas personas que, desde el margen, critica el sistema central—hecho que, en los tiempos de Sorozábal, no será afectuosamente recibido por el régimen franquista.

Este asunto de la amenaza implícita en lo carnavalesco y grotesco procede del mismo factor que provoca el debate de si estas formas eran verdadero arte. Como Bakhtin lo expresa,

“There was a wider problem of principle: could manifestations such as the grotesque, which did not respond to the demands of the sublime, be considered art?” (*Rabelais* 35). Este concepto de la falta de fronteras entre el arte y la vida es central en lo carnavalesco:

Because of their obvious sensuous character and their strong element of play, carnival images closely resemble certain artistic forms, namely the spectacle. In turn, medieval spectacles often tended toward carnival folk culture, the culture of the marketplace, and to a certain extent became one of its components. But the basic carnival nucleus of this culture is by no means a purely artistic form nor a spectacle and does not, generally speaking, belong to the sphere of art. It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play. [...] it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. (Bakhtin, *Rabelais* 7)

Si aceptamos que el payaso es el personaje carnavalesco y grotesco por antonomasia, y también reconocemos su relegación al margen como resultado del desafío al sistema central que el payaso simboliza, será útil el concepto de *play* que Richard Schechner desarrolla antropológicamente para apreciar las implicaciones de encontrar al payaso en una obra teatral, sobre todo una que derrumba todo tipo de fronteras y barreras.

Según Schechner, los ritos de los seres humanos se parecen de muchas maneras a ritos y al comportamiento de los animales. Para ambos, Schechner entiende el ritual como “an alternative to violent behavior”, lo cual subraya “the survival value of performance” (28). Schechner analiza la manera en que los animales participan en “play” (Schechner 29) tanto en el sentido de jugar como en el sentido de actuar o representar teatralmente. De allí, se puede apreciar el valor apaciguador de estos ritos de “play” (Schechner 29), incluyendo, por extensión de la metáfora, en el ejemplo de las obras teatrales de los humanos. De ese modo, Schechner compara el teatro con la caza y concluye que “Fun is playing at killing” (Schechner 35). Con esta lógica, el teatro sirve como una mera representación del acto real: “The displacement activity is a ritual or drama in which humans kill humans—but only in ‘play’” (Schechner 35). Sin embargo, la parte de esta teoría que más da que pensar con relación a la figura del payaso y su aparición en la zarzuela, es

la ambigüedad de las fronteras entre lo real y lo ficticio. En efecto, Schechner señala la metateatralidad cuando dice que “ritualized behavior, including performances, are means of continually testing the boundaries between play and ‘for real’” (33). El payaso, perteneciente a todas estas corrientes de lo carnavalesco, grotesco y metateatral, representa esta posibilidad de una verdadera amenaza o preocupación para con la autoridad: “We may, in short, entertain the possibility that the fool’s bravado does not just mime infantile delusions of omnipotence but has serious implications for the office of the king. [...] in another sense the reflection of the king in the fool may be felt to deny the royal claim that there is one center and that it belongs to the king and to him alone” (Willeford 155-156). En cuestión de desafíos a una autoridad central, la tercera y última teoría de Bakhtin que elaboraremos, el dialogismo, ayudará a entender la manera en que este conflicto se expresa lingüísticamente.

### 2.3 Lo dialógico

Después de verdaderamente captar lo carnavalesco y lo grotesco, la transición al concepto dialógico es nada más ni menos que un paso lógico. El elemento físico de las dos primeras teorías se encuentra en el dialogismo, solo que en éste, se aplica la materialidad al lenguaje: “By manipulating the effects of context, it is very easy to emphasize the brute materiality of another’s words, and to stimulate dialogic reactions associated with such ‘brute materiality’; thus it is, for instance, very easy to make even the most serious utterance comical” (Bakhtin, *Dialogic* 340). Para llevar este concepto a la zarzuela, hemos de recordar que, según Vega Cernuda, “De las dos máscaras griegas es la cómica la que corresponde a la zarzuela y en cuanto tal radica en lo popular” (75-76). En el dialogismo, el enfoque en la parte trasera de la palabra, en lo que hay debajo y detrás, se vincula con los conceptos ya elaborados de lo carnavalesco y grotesco:

One can disrespectfully walk around whole objects; therefore, the back and rear portion of an object (and also its innards), not normally accessible for viewing) assume a special importance. The object is broken apart, laid bare (its hierarchical ornamentation is removed):

the naked object is ridiculous; its 'empty' clothing, stripped and separated from its person, is also ridiculous. What takes place is a comical operation of dismemberment. (Bakhtin, *Dialogic* 23-24).

En todos los tres conceptos, la distancia entre actor y espectador se cierra y la corporalidad se enfatiza para mostrar la impermanencia de todo y la comicidad de aquello que pretende ser grave, importante e inmutable: “As a distanced image a subject cannot be comical; to be made comical, it must be brought close” (Bakhtin, *Dialogic* 23). Ciertamente la zarzuela se puede colocar en la tradición cómica, pero como una comedia grotesca en específico: “Es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño” (Pavis 227). El tratamiento del lenguaje en la zarzuela es dialógico. Es un género que analiza siempre el contexto y el espacio alrededor y detrás de la palabra, que tiene contacto con la palabra procedente de la calle y la gente común. A diferencia de la palabra sacrosanta, en el dialogismo el aspecto de mayor importancia es el trasfondo o contexto.

Consecuentemente, Bakhtin hace un estudio pormenorizado de los recursos empleados por autores que pretenden representar el discurso de otros (Bakhtin, *Dialogic* 364): “The context embracing another’s word is responsible for its dialogizing background, whose influence can be very great” (Bakhtin, *Dialogic* 340). La tensión dialógica es descrita como una lucha no solo entre dialectos o voces, sino entre ideologías ya que Bakhtin mantiene que un lenguaje verosímil debe indicar las creencias del hablante. En el verdadero dialogismo, “two socio-linguistic consciousnesses [...] come together and consciously fight it out on the territory of the utterance” (Bakhtin, *Dialogic* 360). Es precisamente ese contexto lo que Bakhtin denomina la “heteroglossia” y es ese contexto lo que subraya la lucha de poder en el discurso y la capacidad del contexto para reformular las palabras e ideas de otra persona con un tono menos prestigioso:

The struggle going on within discourse, the degree of resistance that the parodied language offers to the parodying language, the degree to which the represented social languages are

fully formed entities and the degree to which they are individualized representation and finally the surrounding heteroglossia (which always serves as a dialogizing background and resonator)—all these create a multitude of devices for representing another’s language. (*Dialogic* 364)

El dialogismo, como el carnaval y el cuerpo grotesco, en virtud de su conflicto inherente, ayuda a delinear “the boundaries of languages”, y al presenciar físicamente “the plastic forms of different languages” (Bakhtin, *Dialogic* 364) lo que se revela es el límite tanto de sus palabras y, por tanto, el límite del poder de ese individuo. La implicación fundamental es su finitud—es decir, su falta de omnipotencia. La lucha de poder representada en el género dialógico de la zarzuela también es el conflicto entre “differing points of view on the world” (Bakhtin, *Dialogic* 360).

Aunque los críticos de la zarzuela han podido reconocer su hibridez, hasta el momento, la etiqueta del dialogismo todavía no se le ha aplicado al género. Bakhtin arguye que la hibridez es relacionado con el dialogismo pero no se convierte completamente en éste, porque en la hibridez, “only one language is actually present in the utterance, but it is rendered *in the light of another language*. This second language is not, however, actualized and remains outside the utterance” (Bakhtin, *Dialogic* 362). *Black, el payaso* ilumina y da vida al personaje marginalizado del payaso, cuyo trabajo es enfatizar los límites del poder. Su diálogo improvisado con el público irá más allá de una mirada alejada como si de un objeto o una marioneta se tratase, y el personaje se imbuye de vida, rompe con su papel prescrito e inquieta a la monarca presente en el público de su representación teatral. El autor permite que la perspectiva ignorada se exprese, que la persona *detrás* del payaso se descubra y hable.

La lucha dialógica del discurso ocurre entre, por un lado, “the authoritative word”—es decir, el lenguaje que es “religious, political, moral; the word of a father, of adults and of teachers” — y por otro lado, “the internally persuasive word that is denied all privilege, backed up by no

authority at all” (Bakhtin, *Dialogic* 342). El primer tipo de discurso “permits no play with the context framing it” y en sus representaciones, “no familiar contact is possible” (Bakhtin, *Dialogic* 343). La estructura del segundo tipo de discurso es abierta: “The semantic structure of internally persuasive discourse is *not finite*, it is *open*; in each of the new contexts that dialogize it, this discourse is able to reveal ever newer *ways to mean*” (Bakhtin, *Dialogic* 346). A diferencia de algunas teorías sobre la zarzuela como un género cerrado y formulaico, el presente estudio descubrirá las maneras en que el género es dialógico y traba un debate sobre los problemas sociopolíticos que rodean su creación.

Bakhtin enfatiza el hecho de que el dialogismo no se puede llevar a cabo sin las palabras de otro o la voz doblada: “another’s discourse, if productive, gives birth to a new word from us in response” (Bakhtin, *Dialogic* 346-347). Éste mismo y otros rasgos del dialogismo son idóneos para justificar su aplicación a la zarzuela a pesar del enfoque de Bakhtin en el género novelístico. Ya hemos visto cómo Versteeg recalca la falta de previsión por parte del teórico cuando se le escapa la relevancia de lo carnavalesco para con el género teatral (28). Lo mismo parece ocurrir con su teoría dialógica ya que el propio Bakhtin resalta la importancia del escenario en la génesis del dialogismo:

It is precisely here, on a small scale—in the minor low genres, on the itinerant stage, in public squares on market day, in street songs and jokes—that devices were first worked out for constructing images of a language, devices for coupling discourse with the image of a particular kind of speaker, devices for an objective exhibiting of discourse together with a specific kind of person and not as an expression in some depersonalized language understood by all the same way: instead, we have exhibited a discourse characteristic or socially typical for a specific given kind of person—the language of a priest, a knight, a merchant, a peasant, a jurist and so on. Every discourse has its own selfish and biased proprietor; there are no words with meanings shared by all, no words ‘belonging to no one.’ This expresses what might be called the ‘philosophy of discourse’ inherent in the satiric-realistic folk novella and other low parodic genres associated with jokesters. Moreover, the feeling for language at the heart of these genres is shot through with a profound distrust of human discourse as such. When we seek to understand a word, what matters is not the direct meaning the word gives to objects and emotions—this is the false front of the word; what matters is rather the actual and

always self-interested *use* to which this meaning is put and the way it is expressed. (*Dialogic* 401)

La alusión a los géneros menores de chistes y canciones populares no puede sino recordar el género chico y la zarzuela.

Todo el concepto dialógico apunta hacia un discurso vuelto diálogo, donde destacan siempre “speaking persons” (Bakhtin, *Dialogic* 348). Tomando prestadas las palabras y la conceptualización de Versteeg, el teatro es el género en el que “dicho medio luce por antonomasia” (28), es decir, el medio del diálogo. Sin duda es el teatro el que permite sonar el acento, el tono y la inflexión de las palabras de otros personajes infinitamente más que los demás géneros literarios que dependen de la palabra escrita por un solo autor.

La zarzuela con sus múltiples vehículos para significar—lenguaje verbal, no verbal y musical—plasma la heteroglossia de la sociedad y, para Sorozábal y colaboradores, servirá como arma dialógica para desmentir el lenguaje oficial y monológico de la Posguerra. Especialmente dónde aparezcan en estas zarzuelas cualquier referencia a países, idiomas y sistemas ideológicos foráneos, el dialogismo está presente:

This verbal-ideological decentering will occur only when a national culture loses its sealed-off and self-sufficient character, when it becomes conscious of itself as only one among *other* cultures and languages. [...] Language, no longer conceived as a sacrosanct and solitary embodiment of meaning and truth, becomes merely one of many possible ways to hypothesize meaning. [...] What inevitably happens is a decay and collapse of the religious, political and ideological authority connected with that language. (Bakhtin, *Dialogic* 370)

El paradigma creativo de la zarzuela que nunca se prescinde de la colaboración entre autores—compositores y libretistas— o entre éstos y la sociedad misma, representa un modelo artístico que subvierte cualquier noción de superioridad o dogmatismo en el lenguaje como en la sociedad.



El concepto clave en el dialogismo de la heteroglossia, es decir, “the background animating dialogue” (Bakhtin, *Dialogic* 420) es algo que Sorozábal evidentemente comprendía plenamente. Es por eso que Sorozábal se sirvió de lo que Bakhtin llamaría “the heteroglossia of the clown” (Bakhtin, *Dialogic* 273) en plena dictadura franquista. Bakhtin explica que el discurso oficial es desafiado por medio de esta heteroglossia que la imagen del payaso encierra: “It is necessary that heteroglossia wash over a culture’s awareness of itself and its language, penetrate to its core, relativize the primary language system underlying its ideology and literature and deprive it of its naïve absence of conflict” (Bakhtin, *Dialogic* 368). Si la zarzuela contiene los rasgos centrales del payaso como venimos arguyendo, entonces la zarzuela, en conjunción con la imagen del payaso, sería un medio idóneo para el desafío de un sistema nacionalista y dogmático como lo era el franquismo. El discurso oficial de la autarquía franquista se puede equiparar con un lenguaje monótono, que no permite la emisión de tonalidades contradictorias a la palabra oficial. Como veremos en detalle en el segundo capítulo, a Franco le interesaba suprimir toda expresión dialógica que pudiera refutar su concepto de España “isolated and sealed-off as a national entity” (Bakhtin, *Dialogic* 368). A toda costa había que evitar su “re-tuning into a new prosaic key” (Bakhtin, *Dialogic* 368), lo que, para la desgracia de Franco, señalaría un futuro multilingüe y multi-ideológico para España.

Irónicamente, a pesar de su constante uso de lenguaje musical para describir el concepto dialógico, Bakhtin tampoco se demuestra capaz de aplicar esta teoría a las obras musicales. No obstante, la zarzuela nos parece el género idóneo para la aplicación del término *dialógico* ya que, según el teórico ruso, el proceso de dibujar artísticamente la heteroglossia de una sociedad es análogo a la orquestación de una obra polifónica. Holquist afirma esta preferencia de Bakhtin por los marbetes musicales:

Bakhtin's most famous borrowing from musical terminology is the 'polyphonic' novel, but orchestration is the means for achieving it. Music is the metaphor for moving from seeing (such as in 'the novel is the encyclopedia of the life of the era') to *hearing* (as Bakhtin prefers to recast the definition, 'the novel is the maximally complete register of all social voices of the era'). For Bakhtin this is a crucial shift. In oral/aural arts, the 'overtones' of a communication act individualize it. Within a novel perceived as a musical score, a single 'horizontal' message (melody) can be harmonized vertically in a number of ways, and each of these scores with its fixed pitches can be further altered by giving the notes to different instruments. (430-431)

Desde esta perspectiva se puede considerar a Sorozábal como autor de obras dialógicas. Como compositor y director de orquestas, trabaja con la zarzuela, un género que por definición se vale de la intertextualidad y polifonía de voces. Este fenómeno ocurre en la zarzuela no solo dentro de la partitura musical en sí, sino más bien en el contrapunto de texto y música, o entre distintas zarzuelas u obras aludidas paródicamente. A veces incluso se encuentran referencias extratextuales, extramusicales y metateatrales que interactúan con la orquestación de la obra misma.

Recordando el hecho de que la zarzuela, junta con la ópera, nació de géneros que promovieron la secularización de la polifonía (Gasta 35), y también teniendo en cuenta el concepto de lo carnavalesco como un espacio para un imaginado mundo alternativo, el componente musical de la zarzuela resulta tener un fuerte mensaje semiótico además del obvio mensaje textual que encierra el libreto. El musicólogo Ballantine entiende la música como un reflejo de nuestros ideales y esperanzas para un mundo o futuro diferentes: "Most of the discussions we have about music are abstract, because they fail to recognize that the question—both now and in the past—about what kind of *music* we want is dependent upon the prior question about what kind of *world* we want" (27). De una manera muy parecida a Bakhtin, Ballantine pone el énfasis en el significado ideológico que la música expresa: "The reality we have to come to terms with is that our 'unreflected-upon' attitudes to music—those attitudes that

we take for granted, and that seem to us most obvious, with all their implicit assumptions—are very largely *ideology*” (7).

De acuerdo con estas reflexiones, la música puede servir un propósito ideológico que afecta la imaginación y la memoria colectivas de determinadas sociedades. Gasta, por ejemplo, recalca el hecho de que las óperas transatlánticas, entre ellas *San Ignacio* de Zipoli, fueron transmitidas de generación en generación por memoria sin los libretos. Por ende se realza el efecto que la música tiene con respecto a la perpetuación del mensaje principal de una obra más allá de la propia representación. Gasta subraya la función musical como un medio de reforzar identidades sociales y apaciguar al público (19), aplicando esta teoría a *La púrpura de la rosa*, *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Xavier*. De la misma manera Brecht criticaría la ópera wagneriana por su efecto de “witchcraft”, “hypnosis” o “intoxication” (Brecht, “The Modern Theatre” 450). Sin embargo, el propio Brecht también da la receta para su ópera épica, que justo al contrario de la ópera wagneriana, comunicaría, y sería una música “which takes the text for granted”, “which takes up a position”, “which gives the attitude” (“The Modern Theatre” 450). Sin duda la música— especialmente debido a sus influencias en la memoria colectiva del público— puede ser empleada como vehículo para mensajes sociopolíticos que subvierten, en vez de reafirmar, las jerarquías sociales de poder. En la zarzuela concretamente, tenemos el ejemplo de *La corte de Faraón* (1910), cuya famosa canción “¡Ay ba!” “proved too popular to suppress entirely after 1939” (Webber, “The alcalde” 66). Las ideas controvertidas de las zarzuelas de Sorozábal, un compositor que se oponía a las ideas franquistas, proveen un campo rico para la investigación. Y es así el caso no *a pesar de* su enfoque en el género zarzuelístico, sino precisamente *por eso—por* su cultivo de un género carnalesco, grotesco y dialógico.

Resumiendo los intentos de los teóricos y escritores de los siglos XIX y XX de entender la cultura folklórica y carnavalesca que Rabelais representa, Bakhtin concluye que esa cultura es malentendida como “a collection of curiosities, not to be included, in spite of its wide scope, in a serious history of European culture and literature” (54). Este mismo fenómeno de prejuicios en contra de un género de supuesta inferioridad frente a las obras literarias consagradas por los criterios del canon clásico, tiene mucho que ver con la zarzuela. En el espíritu de reconocer la función tanto literaria como sociopolítica que las obras carnavalescas, grotescas y dialógicas desempeñan, sugiero una mayor indagación sobre el entorno de la producción de las zarzuelas de Sorozábal así como la relación de ese contexto con las obras mismas.

## CAPÍTULO 3

### EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO DE LA ESPAÑA DE 1931-1942 Y SU RELACIÓN CON LA ZARZUELA

#### 3.1 Época de conflictos ideológicos

De la misma manera que Bakhtin describe el dialogismo como una lucha bélica de discursos polémicos, Javier Fernández Sebastián caracteriza la década en cuestión en el presente estudio—desde los principios de los 30 hasta principios de los 40—como “the battle of ideologies” (304). Para España es un momento histórico de especial importancia para el concepto de las ideologías en conflicto:

Such was the social and ‘ideological’ tension that during the 1930s the clash between [...] *ideales, causas, doctrinas, sistemas, ideologías, idearios, programas* and *credos*, to name a handful of terms from the period [...] prompted an unusually bitter confrontation between the parties and political groups which embodied the various *isms*. Republicans and monarchists, conservatives, traditionalists and fascists, socialists, anarchists and communists, brandished at one another broad selection of symbols, speeches, slogans, flags, colours and metaphors of every denomination. Even the names of some cities—Berlin and Moscow, for example—could bolster the symbolic arsenal of mutual hostility. Manuel García Morente, a philosopher who at that time remained fairly detached from political disputes, noted during his speech upon entering the Academia de Ciencias Morales y Políticas that political *isms*—liberalism, socialism, democracy, communism—were phenomena characteristic of modernity. (Fernández Sebastián 305)

Aunque Fernández Sebastián destila tres posibles significados del término “ideología”—“science of ideas”, “set of abstract political ideas” o “false consciousness”—, concluye que “the most widespread meaning at the turn of the 20<sup>th</sup> century was, undoubtedly, the second” (303). En el caso de Bakhtin, a lo que parece referirse en su teoría del discurso como una máscara para la ideología del individuo, es ese segundo sentido. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el término de esta manera actualmente: “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (“Ideología”). Este concepto de ideología ayuda a entender su aparición en momentos de agitación sociopolítica ya que “the futuristic and ‘inventive’ nature of every

ideology” (Fernández Sebastián 304) ayuda, como el liberalismo, a abrir nuevos caminos para el futuro. Por lo tanto, se puede observar como el concepto de ideología se mantiene estrechamente vinculado con el dialogismo, un terreno en el que varias ideologías pelean entre sí.

Tal y como Fernández Sebastián plantea, no es casualidad que, en España, “the founder and leader of the Spanish Falangist Movement, José Antonio Primo de Rivera, laid down the doctrinal guidelines of the party, referring sometimes to the need to preserve its ‘ideological line’”, mientras que, después de ganada la guerra, “Franco very rarely ever used this expression” (306). La razón parece ser que la mera mención del término ‘ideología’ es ya controvertida y alude al conflicto, al debate entre varias en vez de una sola ideología, única y exclusiva. La representación dialógica de personajes participando en la acción de hablar y discutir temas en las zarzuelas de Sorozábal, no deja de tener repercusiones y resonancias con todo este entorno sociopolítico de la España de antes, durante y después de la Segunda República. Implícita o explícitamente, estas alusiones a la interacción dialógica entre zarzuela y realidad sociopolítica abundan.

La realidad sociopolítica que nos interesa en el presente trabajo es la que vivió España durante las décadas de los 30 y 40 del siglo XX. Sin embargo, como veremos, las raíces del conflicto que caracteriza esta época habría que buscarlas en aquellos momentos que anteceden y abarcan la Primera Guerra Mundial. Lejos de ser un conflicto que surge de la noche a la mañana, los conflictos ideológicos que desembocaron en la Primera Guerra Mundial son, en realidad, los mismos que sientan las bases tanto para la Guerra Civil Española como para la Segunda Guerra Mundial. Hurgando en las raíces de estos conflictos, Peter Anderson expresa la necesidad de analizar la época de la Primera Guerra Mundial o incluso antes de ésta para entender las siguientes décadas como consecuencias y resultados de las anteriores: “What comes across in a

number of the books under review [...] is that the convulsions of the First World War deeply marked Spain and helped shape its own grueling conflict of 1936-1939” (469). Es más, Anderson elogia aquellos libros que analizan “the First World War watershed to examine the origins of the political polarization and the horrific violence that characterized the Spanish Civil War” (470) porque este enfoque analítico permite que se ubique “the Spanish case firmly within the European context from which it is often held apart and show how an intransigent and violent nationalist right emerged in the shadows of the First World War” (470). De hecho, según este crítico, ya para la década de los 1910, “militarism, hostility to Catalan and Basque nationalism, and the concept of Catholicism as the spiritual essence of the nation—had taken root” (Anderson 471). Para la siguiente década, en 1921, la derrota del ejército colonial en Marruecos impulsó una política de deshumanización del enemigo, la cual sería usada de nuevo en la Guerra Civil: “Officers began to deny that Moroccans could stake an equal claim to human worth, and started to drop chemical weapons from the air against tribesmen, while soldiers on the ground committed all manner of atrocities against civilians identified as the other. Importantly, these tactics were later transferred to Spain during the Civil War” (Anderson 472-473).

Señalando las crecientes tendencias fascistas de la Juventud Acción Popular, Anderson define el problema como una multiplicidad de sub-conflictos: “It began as a military struggle when rebels buried the possibility of a political solution by mounting a serious armed revolt against the elected government. It also became a class war; a war of religion; a war which pitched Spanish nationalists against regionalists; a war between Fascists, democrats and Communists, and an international struggle between powers trying to define the world order” (Anderson 473). Las matanzas fueron abundantes, no solo durante la Guerra Civil, sino por muchos años después de 1939: “In places where the rebels succeeded, prominent political figures

such as mayors and trade union officials were often the first to be killed and dumped in ditches. [...] Large mass graves sprung up across rebel-held Spain. [...] These killings would continue, and historians estimate that in the 10 years following the end of the conflict, the Francoists murdered 50,000 people” (Anderson 474).

Anderson también señala que la retórica y propaganda ideológica de la Guerra Civil se puede considerar como “a dress rehearsal for the Second World War” (475). Anderson dice que la Primera Guerra Mundial influyó en la Guerra Civil Española porque “it gave a new intensity to anti-Semitism in Spain as Socialists and Russian revolutionaries were now alleged to be bankrolled by Jews” (477). Este período de creciente tensión en la España después de la Primera Guerra Mundial fue el momento histórico en el que “anti-Semites blurred the distinctions between Jews, centre, left, and anarchist groups” (477) y Anderson provee el ejemplo del cura catalán Juan Tusquets Terrats quien, al visitar el campo de concentración Dachau, según consta, vio en éste lo que juzgó necesario que se hiciera en España con todos aquellos que se pudieran considerar “members of the anti-Spain” (Anderson 477-478). Esta misma postura sería evidente, desde luego, en el subsecuente conflicto de la Segunda Guerra Mundial.

En el caso que más nos interesa—el español—, la actitud de los franquistas era de recelo y hasta desprecio y violencia hacia los que tuvieran cualquier nexo con los grupos ya citados—bien fueran izquierdistas, socialistas, grupos masónicos o cualquier individuo que pudiera dar la idea de ser influida por la ideología comunista o liberal: “Increasingly, Franco began to see the working class as under the tutelage of Moscow. [...] Communist-leaning Koestler was lucky to escape with his life, now that civilians defined as agents of the Soviet Union had become the enemy who Francoists felt needed and deserved to be killed” (Anderson 477-478).



Para mejor entender el papel que desempeñaba el mundo de la cultura dentro de todo este hostil clima político, tomamos el ejemplo de la Lliga Regionalista en Cataluña, un grupo político que apoyaría el llamado *noucentisme* y no dejaría de tener relevancia para los géneros teatro-musicales menores de mayor popularidad.

### 3.2 El conflicto ideológico en el mundo de la cultura

El movimiento artístico del *noucentisme* era un “programa regenerador” (Anastasio 197) que recibiría el apoyo de la Lliga Regionalista. Dicho grupo de artistas representa “una ideología de clase que [...] opera con carácter hegemónico” (Anastasio 196) en el mundo de la cultura.

Anastasio explica contundentemente este movimiento y su antítesis en la cultura de las masas, aludiendo, finalmente, a sus implicaciones concretas en el mundo de la política, más allá del arte en sí:

El ámbito burgués de Gracia es también el campo de acción de los intelectuales que conforman el movimiento *noucentista* que, bajo la pauta de los ideólogos Enric Prat de la Riba y Eugeni d’Ors, opera en Cataluña con carácter hegemónico desde 1906 hasta 1923, año que comienza la dictadura de Primo de Rivera. La alternativa unificadora de base popular al elitismo burgués y educado del paseo de Gracia, descrito por Eugeni d’Ors desde su *Glosari* en *La Veu de Catalunya*, será la Avenida del Paralelo, una calle que nace en 1894 y que durante el primer cuarto del siglo XX se convertirá en una especie de Montmartre barcelonés. [...] Es en los teatros del Paralelo donde Alejandro Lerrotx celebra sus acalorados y aclamados mítines, y donde se lleva a cabo la primera movilización masiva de las organizaciones de trabajadores a favor de la República. El Paralelo barcelonés, en cuyos teatros y cabarets se desarrolla el cuplé, y donde éste convive con el circo, la zarzuela y el género chico, se convierte así en un espacio populista, alternativo y dinámico opuesto a la rigidez del Paseo de Gracia y al clasicismo promovido por los *noucentistes*. Para la *intelligentsia* catalana (e internacional), por tanto, esta avenida constituye un rechazo del *noucentisme*. (Anastasio 196)

En resumidas cuentas, a diferencia de lo que se suele creer, el mundo de la zarzuela y el género chico guardaba más nexos con la política liberal y representaba un espacio dialógico, abierto al progreso, mientras que el proyecto del *noucentisme* era el más conservador.

De la misma forma que hablamos antes de la propaganda política, vemos en el conflicto artístico entre el *noucentisme* y el mundo de la zarzuela que, en la revista *Catalunya*, “los ideólogos del *noucentisme*, que pretendían diferenciar la cultura de la burguesía de la cultura propia de las clases populares, emprenden un ataque contra los espectáculos de masas como el cinematógrafo, la zarzuela o las variedades” (Anastasio 197). Como Anastasio bien explica, el pretexto de dichos ataques por parte de los catalanistas era la creencia de que la música popular de la zarzuela funcionaba como una forma de castellanizar la región de Cataluña (197). Es precisamente este tipo de argumento el que establece la ampliamente aceptada noción sobre la zarzuela como un género casticista, esencialista, conservador y derechista.

Sin embargo, Anastasio, empeñándose de la misma forma que este estudio en el tratamiento de la zarzuela como un género mucho más rico en ideas y repercusiones sociopolíticas, mantiene que tales nociones acerca de la zarzuela pasan por alto de sus elementos híbridos, foráneos y hasta políticamente liberales y progresistas, a todas luces diametralmente opuestos al esencialismo que ha sido, supuestamente, su única contribución al mundo cultural:

El teatro lírico nacional absorbe primero el vals, la polka, la mazurca, y a partir de 1900 asimila los ritmos anglosajones (*cake-walk*, *one-step*, *two-step*, *charleston* y *jazz*) y tropicales (la machica brasileña, la rumba, el tango, etc.) (Salaün 2005, p. 132). ‘La paradoja del teatro lírico español—escribe Salaün—‘es que se considera como el bastión del casticismo nacional y no deja de ser el caballo de Troya de todas las innovaciones extranjeras’ (2005, p. 132). Salaün acierta al hablar tanto de ‘contaminación’ como de ‘paradoja’, ya que no son pocos los comentarios que, sobre todo desde 1898, pero con más ahínco durante las primeras décadas del franquismo, se afanan en describir la música española (ya sea la música culta—Granados, Albéniz, Falla, etc.—como la música popular) desde postulados esencialistas que hacen referencia a unas supuestas características nacionales. En la Barcelona de principios de siglo, la contaminación a la que alude Salaün es sumamente significativa en tanto que apunta a la vitalidad de la música popular y a su capacidad para la transformación al margen de las propuestas academicistas de las clases dominantes. (Anastasio 198)

Gracias a este adentramiento crítico por parte de Anastasio, lo que podemos percibir en estos géneros populares es “el ‘contagio’ y la hibridización de culturas” (Anastasio 199) que permiten,

en último término, el discurso abierto—factor que es, como venimos diciendo, imprescindible para el dialogismo.

Al tomar en cuenta el conflicto ideológico imperante en aquel momento que ya hemos detallado, además del hecho de que muchos de los escritores de esta cultura de masas pertenecían al mundo bohemio o venían “de las filas republicanas de la izquierda, opuestas al conservadurismo” (Anastasio 199), se desmiente la trillada acusación lanzada en contra de la zarzuela sobre su supuesta ligereza o falta de gravedad. Al contrario, en el caso concreto de Barcelona, como Anastasio nos demuestra, “la oposición del *noucentisme* a la cultura de masas responde a la amenaza que representa para la raza y la lengua, y también responde a la amenaza que representa en el ámbito moral” (Anastasio 201). Valiéndose de ejemplos tanto reales (la vida de las actrices que lograron salir del mundo doméstico) como ficticios (situaciones puestas en escena que plasman ideas más liberales), Anastasio identifica en la cultura de las masas un desafío a la rígida estructura social que dictaba la conducta de las mujeres. En la realidad, mujeres como Encarnación López o La Argentinita, quien colaboró con Falla y Lorca, así como María Martínez Sierra constituyen ejemplos que rompían con el guión prescrito para la mujer (Anastasio 204). También en obras como *Una vida de mujer*, *Todo al revés*, *Guasa viva* o *El sexo fuerte*, Anastasio enfatiza el espacio alternativo que el género chico permitía para el diálogo sobre un nuevo modelo social para la mujer:

La presencia de las mujeres en los escenarios del music-hall y los teatros por horas contribuyó, desde las posibilidades que ofrecía la cultura popular y cultura de masas, a crear un modelo alternativo de comportamiento para la mujer. Además, la popularidad del género permite que este modelo alternativo sea también un modelo interclasista que incluye tanto a la mujer integrada en la familia y en la sociedad pequeño-burguesa como a la mujer obrera. (Anastasio 208)

La amenaza que encierra la zarzuela y el género chico entonces no se limita a cuestiones de los roles para hombres y mujeres, sino que representa un espacio dialógico por el que puede pasar

todo tipo de innovación y dónde se pueden prender debates sobre o protestas en contra del orden establecido.

Gracias a “su papel modernizador” (Anastasio 193), la cultura de las masas contenía una verdadera amenaza para los franquistas. A éstos les interesaba mantener un monólogo cerrado que, tanto durante como después de la Guerra Civil Española, llegaría a tales extremos como la represión y muerte de miles de personas. Por tanto nos parece un grave fallo por parte de la crítica el hecho de que no haya sido capaz de reconocer la contribución de aquellos artistas que, desde dentro de la España oprimida, pretendieron, de la manera que pudieran, arriesgar su vida personal y profesional para trabar un diálogo sobre la injusticia que les rodeaba. Músicos como Sorozábal merecen más mención que un breve y vago encasillamiento dentro de un género que, por desgracia, se ha tachado incorrectamente de conformismo con el nacionalismo franquista. Al contrario, Sorozábal empleaba de manera sorprendente los únicos recursos que tenía para seguir desafiando un sistema altamente represivo en un ambiente extremadamente peligroso como lo era la España de la posguerra.

### 3.3 La zarzuela y el jazz en la posguerra española

Para apreciar las contribuciones culturales de Sorozábal, hay que examinar los riesgos que tomó en el contexto de la posguerra. Es después de acabada la Guerra Civil cuando el verdadero sufrimiento de la población española a manos de Franco tiene lugar, sobre todo en cuestiones de censura artística, represión religiosa, falta de justicia en los procedimientos legales y gran carencias de alimentación, sin mencionar los casos más severos de represión que fueron las matanzas y los asesinatos de muchos individuos por desobediencia y falta de adhesión al régimen franquista.

Adentrándonos en el mundo cultural, Pedro Montoliú Camps establece que, ya para el primer año de la posguerra, en 1939, la censura ejercía un férreo control sobre la producción artística:

En abril, el Departamento Nacional del Teatro y la Música, dependiente del Servicio Nacional de Propaganda Del Ministerio de Gobernación, ordenó que todos los empresarios de teatro, conciertos, variedades, circo, música, atracciones y hasta recitados que quisieran actuar en Madrid debían entregar para su aprobación un proyecto detallado en las oficinas de Serrano 71 con la lista de las compañías, el repertorio, los aforos y el precio de las localidades. Más tarde se les pidió ver la longitud de los vestidos de las coristas o se prohibió que los actores vistieran de soldados o sacerdotes. (86-87)

La censura representó una verdadera preocupación para cualquier artista no de acuerdo con la ideología franquista y significó la absoluta falta de libertad en la expresión artística. Esta medida opresiva afectaría, por supuesto, al mundo teatro-musical, probablemente por su popularidad en aquellos momentos y la consciencia del gobierno sobre su plataforma y contacto con gran número de personas que permitiría la difusión de ideas: “También debían presentarse los libretos de aquellas obras que fueran posteriores al 18 de julio de 1936 o que, siendo anteriores, se hubieran representado durante la ‘dominación roja’ con el fin de que fueran examinados por la Oficina de Censura” (Montoliú Camps 87). Se regía todo estrictamente, incluyendo los pasatiempos y el entretenimiento porque Franco era consciente del contenido ideológico que había hasta en el tango, por ejemplo: “el baile se consideraba una vía por la que podía ser corrompida el alma” (Montoliú Camps 88). La adhesión al régimen en todos los sentidos, incluso en las actividades que podían parecer de menos importancia, era obligatoria.

Al desobedecer cualquiera de las numerosas normas, las represalias que tomó el gobierno podían destruir la carrera de un artista. Cada uno reaccionaría de una forma distinta, pero famoso es el caso de Jacinto Benavente, quién “aunque había apoyado la República, pudo integrarse en la nómina de autores que desarrollaron su labor estos años” (Montoliú Camps 117) porque

demostraba adhesión y ocultaba cualquier desacuerdo para con Franco al hacer gestos como el saludo al Ejército con el brazo en alto. De cualquier modo y muy a pesar de sus esfuerzos de proteger su carrera al alinearse con el franquismo, habría repercusiones aun así por su pasado de colaboración con el bando liberal: “La postura de Benavente durante la guerra motivó, no obstante, que en los carteles que se colocaran en abril de su obra *Dueña y señora* fuera presentado como ‘el autor de *La Malquerida*’” (Montoliú Camps 117). Serían muchos los que sufrirían castigos y verían sus carreras artísticas perjudicadas debido a su ideología política: “También Angelillo vio cómo su nombre desaparecía de los créditos de la película *La canción que tú cantabas*” (Montoliú Camps 118) y el nombre de Rosita Díaz Gimeno, actriz exiliada en México, “fue eliminado de los títulos a pesar de ser la protagonista femenina” (118).

Si el gobierno franquista era capaz de intentar controlar cada aspecto de la vida de los españoles, incluyendo la alimentación en circunstancias tan graves que las enfermedades habían aumentado exponencialmente (Montoliú Camps 202) y la gente estaba dispuesta a arriesgar sus vidas para obtener comida, el régimen también era capaz de controlar el mundo ideológico y artístico. Les importaba poco la muerte de millones de ciudadanos, con lo cual la destrucción de una vida artística era, para ellos, asunto de poca importancia. Según Iván Iglesias, el abastecimiento de comida ilegal era duramente castigado incluso cuando el hambre era alarmante, lo que deja entender que Franco estaría más que dispuesto a castigar de igual manera severamente la provisión de productos artísticos con mensajes políticos o sociales contrarios a su Régimen monolítico: “La imitación del fascismo no sólo alimentó la política y la propaganda exterior, sino que fue una aspiración manifiesta en el plano institucional y en las directrices artísticas” (“(Re)construyendo” 124). En octubre de 1941 se formó La Ley contra la Ocultación y Especulación:

En consecuencia se ordenó la persecución de los delitos de acaparamiento, ocultación y venta a precio abusivo o no autorizado de todos aquellos artículos destinados a la alimentación humana y del ganado, así como de productos como el carbón, medicamentos, vestidos, calzado o jabones. Los periódicos oficiales hicieron una intensa campaña, pero, tras el miedo inicial, la situación no varió. (Montoliú Camps 183)

El abastecimiento se redujo aun más al principio del año y el embajador alemán se preocupó por protestas y aumentos de robos y otros delitos a causa del hambre (183). Tal vez la capacidad de los españoles de vender y comprar comida por el mercado negro o incluso de prostituirse a causa del hambre y la miseria que padecían, se parece a la disposición de autores y compositores que estaban dispuestos a arriesgar la vida con el contenido ideológico de sus obras. La represión creaba un gran vacío y silencio en el mundo cultural y el hambre de los ciudadanos españoles era una metáfora para la falta de alimentación cultural e intelectual. En 1940, los oficiales franquistas estaban “interesados en dar la imagen de que la larga lista de intelectuales que se habían exiliado no había mermado el nivel cultural” (170). Sin embargo, con tantas restricciones, se entiende por qué muchos artistas se exiliaron o dejaron de publicar:

Los autores sabían que si querían ahorrarse problemas con la censura debían evitar en sus libretos enfrentamientos sociales o generacionales, adulterios, infidelidades y desde luego cualquier argumento relacionado con la religión. Los propietarios de salas dedicadas a las revistas debían, por su parte, tener cuidado con el vestuario ya que la censura pedía no sólo copia de los figurines, sino también muertas de las telas que iban a utilizarse para comprobar el grado de transparencia. (212-213)

Solo aquellos dispuestos a arriesgar la vida conseguirían alimentarse, o bien de pan o bien de expresión artística.

El verdadero peligro que corría el compositor Sorozábal era grave cuando se toma en cuenta todo este entorno de represión y represalias de la que era capaz el gobierno franquista: “No cabe duda que los ideales políticos de Sorozábal fueron también inequívocamente de izquierdas, aunque no se enmarquen dentro de una afiliación oficial. Como dijo recientemente José Luis Téllez: ‘porque en realidad Don Pablo era un rojo. Un rojo espontáneo y vocacional.

No un comunista o un anarquista militante” (Sorozábal Gómez XII). Su postura de negarse a dimitir de su labor artística en este ambiente represivo es digna de mención:

El compositor nunca abandonó ni su país ni la zona republicana y siendo el director titular de la Banda Municipal de Madrid dio numerosos conciertos destinados a buscar fondos para ayudar a la asediada capital. Ello le valió tras la guerra, un proceso de depuración y prohibición de dirigir sus propias obras, así como un innegable estatus de perseguido y de ‘persona non grata’ para los gobernantes. Pero, ¿qué salvó al músico de un fin mucho peor que el ostracismo al que fue sometido? Posiblemente la gran popularidad con la que contaba entre el público en el que convivían gentes de todos los estamentos sociales e ideas políticas. (Sorozábal Gómez XII)

Llama la atención el hecho de que, tras la Guerra Civil, Sorozábal fue “llamado al despacho del Jefe Provincial de la Falange” (Sorozábal Gómez XII), indicando el disgusto de Franco para con Sorozábal y su obvia falta de apoyo para con el dictador. A pesar de cualquier amenaza que se le hiciera en la reunión en ese despacho, Sorozábal mantuvo su posición valientemente:

Con *La Rosario*, que nunca llegó a representarse en Madrid, el compositor experimentó la prohibición de no dirigir y en *Black*, que fue la última obra estrenada por el gran barítono Marcos Redondo, con el que había unido una estrecha amistad desde el estreno de *Katiuska*, se atrevió a ponerse al frente de la orquesta pese a dicha prohibición. La censura impidió que se publicasen críticas sobre el evento. (Sorozábal Gómez XII)

Evidentemente Sorozábal se daba cuenta de la vigilancia de sus obras por lo que probablemente empleara el dialogismo en sus zarzuelas para ocultar sus mensajes más controvertidos.

Por medio de los recursos literarios y musicales en sus obras, Sorozábal podía plasmar desacuerdo con el régimen. Como lo expresaría Bakhtin, “the presence of parody is in general very difficult to identify [...] without knowing the background of alien discourse against which it is projected, that is, without knowing its second context. In world literature there are probably many works whose parodic nature has not even been suspected” (*Dialogic* 374). En este sentido podemos suponer que las connotaciones e implicaciones de las obras de Sorozábal solo se aprecian al tomar en cuenta el contexto de las mismas:



To a very real extent we have lost forever the background of heteroglot words and meanings against which these novels sounded and with which they dialogically interacted. Perhaps the abstract, hard-edged stylization in these novels, striking us now as so monotonous and flat, seemed more vivid and more diversified against the background of the heteroglot world contemporaneous with them; or perhaps this stylization entered into double-voiced play with certain aspects of this heteroglot world and initiated dialogic exchanges with them. (Bakhtin, *Dialogic* 375)

Sorozábal seguramente dependía de esta sutileza del trasfondo dialógico en sus obras como una manera de subvertir normas y evadir la censura. No es solo posible que todos los posibles significados de sus obras no fueran obvios al público de aquel entonces, sino que hoy en día también o tal vez resulten aun menos evidentes, por lo que hay que estudiarse todo el entorno de estas producciones teatro-musicales.

Lo que nos parece muy importante destacar es que, a pesar de estas amenazas, Sorozábal y Serrano Anguita estuviesen dispuestos a estrenar *Black, el payaso* en 1942, tan solo un año después del año más sangriento de la posguerra. Montoliú Camps nos informa que en 1941, los periódicos publicaban sobre las sentencias de muerte por lo que se puede calcular un número aproximado de ajusticiamientos: “Se ha podido así establecer que en 1941, el número de ejecuciones cumplidas en Madrid se elevó hasta las 880 (863 hombres y 17 mujeres) lo que hizo de este año el más sangriento de la posguerra” (Montoliú Camps 193). En este mismo año, 1941, del 27 a 29 marzo, se crea la Ley de Seguridad de Estado (191), la cual “consideraba delitos la revelación de secretos políticos y militares, la circulación de rumores, la propaganda ilegal, la suspensión de servicios públicos, la realización de paros y huelgas, la desobediencia al Gobierno, los atentados, las amenazas a autoridades y funcionarios, los robos a mano y los secuestros” (192). Otras represalias que tuvieron lugar ese año de 1941 por razones ideológicas incluyeron multas de hasta 25 millones (todos sus bienes) mientras que otros sufrieron extrañamiento por 15 años o perdieron su nacionalidad española, como Vicente Urbe, ministro de Agricultura del

Frente Popular, Dolores Ibarruri la Pasionaria, Luis Araquistain, dueño del periódico *Claridad*, Augusto Barcia, ministro de Estado y Pedro Rico, abogado y ex alcalde de Madrid (192).

También algunas personas fueron multadas en el exilio y otros detenidos, como Miguel Villalta por su “propaganda comunista” (192). Muchas veces la ideología política contraria a la franquista era razón suficiente para perder la vida: “El 3 de julio fueron ajusticiados doce hombres en las tapias del cementerio de la Almudena, acusados de ser miembros del Partido Comunista o de las Juventudes Socialistas Unificadas” (Montoliú Camps 192). Enlazando con nuestro propósito principal que es el análisis de la producción zarzuelística en todo este entorno, recordemos que el auge de la zarzuela se ubica, supuestamente, a finales del siglo XX.

No obstante, veremos que en realidad, sigue representándose como género sumamente popular hasta bien entrado en el siglo XX, durante los años de la posguerra. Montoliú Camps describe el año de 1940 de la siguiente manera:

Además de las comedias, el público, deseoso de evadirse de la realidad, prefería los espectáculos musicales. La zarzuela era el género de mayor éxito, seguido de la copla, representada por cantantes como Conchita Piquer y Miguel de Molina, que todavía no se había visto forzado a marcharse a Argentina. Y junto a la copla, la revista, en la que triunfaba, sobre todo, Celia Gámez. El vestuario de las revistas era, desde luego, causa de numerosos problemas a causa de los censores que vigilaban que las artistas mantuvieran oculto el pecho, taparan el ombligo con un adorno y cubrieran las piernas hasta el muslo. También triunfaban los espectáculos de variedades en los que el público podía ver en directo a artistas como Rina Celi o Bonet de San Pedro cuyas canciones se sabían de memoria por escucharlas continuamente por la radio. Los jóvenes, por su parte, bailaban fox y un baile que se puso de moda este año y que se llamaba el ‘tiro liro’. (168)

Sin embargo, si según un crítico la popularidad del género se debe al deseo del público “de evadirse de la realidad” (Montoliú Camps 168), recordemos que, por otro lado, Anastasio percibe en estos géneros menores algo mucho más importante que mero entretenimiento: es decir, un desafío sociopolítico al estatus quo. Analizando bien otra obra literaria de posguerra, *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, “un joven escritor que trabajaba en el departamento de

censura del Ministerio” (Montoliú Camps 246), lo que se aprecia es el hecho de que incluso aquellos que manifestaban adhesión al Régimen exteriormente podían diferir en sus ideas y hasta llegar a plasmarlas sin que la censura se fijara. Son estos artistas que logran desafiar las normas desde dentro del propio sistema, desde dentro de España, los que corren el mayor riesgo de que se perjudique tanto su carrera como su vida en sí. Muchos han sido los trabajos críticos acerca de las novelas de la posguerra, pero pocos han considerado la semejante contribución de la zarzuela.

A pesar de tanta represión durante la posguerra, el control que Franco pretendía ejercer sobre la sociedad española no pudo mantenerse debido a la diferencia de ideología que aún existía entre algunos ciudadanos así como la corrupción de las mismas autoridades.

Desobedeciendo las leyes y amenazas del gobierno, seguían siendo los mismos oficiales encargados de imponer esa ley los que hipócritamente la rompían: “Tampoco tuvo efecto el que se obligara a los industriales a solicitar una guía de abastecimiento para transportar un producto a través de España, pues algunos jefes hacían la vista gorda, determinados funcionarios facilitaban ilegalmente los permisos a intermediarios bien relacionados y una parte de los inspectores cobraban por no levantar sanciones” (93-94). Dicha situación solo causó muchos problemas para Franco y la única respuesta que vio posible fue la de imponer aún más restricciones y castigos:

El 23 de mayo, la Dirección General de Seguridad ordenó la persecución y detención de quienes se hicieran pasar por autoridad y de quienes, siéndolo, se aprovecharan de ella para incautarse de víveres en la vía pública o en los ferrocarriles para su beneficio propio o reventa. En caso de que fueran policías se amenazaba con darles de baja. Como la orden no frenó los abusos, el 11 de junio se ordenó a todos los policías que, en el plazo de 15 días, cesaran en cualquier actividad ajena que pudiera suponer la más mínima coacción, compromiso, influencia o relación con su trabajo como policías, tales como representaciones, actos de gestión comercial o informes privados. Las normas se dictaban y se recordaban una y otra vez. (Montoliú Camps 182)

Ahora bien, si en el mundo político y jurídico percibimos que existía todo tipo de desobediencia a las normas del gobierno franquista, entonces deja de sorprender tanto el hecho de que pudiera aparecer alguna que otra amenaza disfrazada de inocente entretenimiento dentro del mundo artístico. Por otro lado, sigue siendo cierto el hecho de que tal expresión subversiva era difícil de transmitir sin pagar las consecuencias. Según Montoliú Camps, “Era tal la cantidad de frentes a cubrir y la baja preparación de los censores que muchas veces dejaban pasar obras, artículos, canciones o películas que aún hoy sorprende que pudieran sortear los filtros establecidos” (88).

Muchos han sido los críticos que quieren ver en la zarzuela un vínculo innato e inextricable con la ideología conservadora y nacionalista, entre ellos, Piñeiro, Moreda, Espín Templado, Ferrer o Mar Soria López. Para poner solo un ejemplo entre varios, se nota la forma en que Espín Templado asocia el sainete, subgénero y pariente de la zarzuela, con el conservadurismo: “Así pues, el sainete moderno propugna una ética de acuerdo con la moral social establecida; las críticas que sobre ella se ejercen son de orden al perfeccionamiento del sistema y a corregir las desviaciones debidas a la falta de honradez [...] pero nunca a cuestionarse dicha sociedad” (122). Para aquellos críticos que no necesariamente perciben el género como conformista, conservador o derechista, el género zarzuelístico es, aún así, un producto cultural de poca gravedad o importancia trascendental. Esta postura la demuestra Montoliú Camps con su anteriormente citado comentario sobre la gente que buscaba “evadirse de la realidad” (168) con la zarzuela y la copla.

No obstante, al indagar sobre Sorozábal y sus zarzuelas prebélicas y de posguerra, nos ponemos de acuerdo con aquellos críticos como Lamas, Harney, Anastasio, Martínez, Colmeiro, Encabo, Webber y Miguel Etayo Gordejuela que en los años recientes han ido más allá de los primeros dos grupos de críticos para encontrar en la zarzuela y relacionados géneros, una fuerte

capacidad de subversión. Anastasio, por ejemplo, simultáneamente identifica y refuta al primer grupo de críticos empeñados en culpar a la zarzuela de adhesión franquista:

Esta opinión, que establece una continuidad sin fisuras entre la tradición del cuplé y la canción nacional propagada después por el franquismo, es compartida por otros investigadores. [...] Curiosamente, sin embargo, tanto Colmeiro como Vázquez-Montalbán han cuestionado la supuesta identificación de la canción española, y de manera concreta el género conocido como copla, con la ideología del franquismo, destacando por el contrario el papel de la copla como instrumento de resistencia cultural al control ejercido por el régimen en todas las vertientes de la vida. (Anastasio 194)

Ejemplos de zarzuelas con mensajes políticamente adversos al dogma prevaleciente siguen saliendo a la luz. Por ejemplo, el reciente descubrimiento en 2013 de una zarzuela, *Canción de amor y de guerra*, censurada en 1926 por el dictador Primo de Rivera, ayuda a plasmar esta potencialidad de subversión en el género (“Rescatan una zarzuela”). Otro ejemplo de una zarzuela ideológicamente transgresora es *La corte de Faraón*, la cual, como Director contemporáneo, Emilio Sagi confirma antes de su representación en 2013, interesa por su temática atrevida: “Por el descaro y por la temática fue prohibida por la censura franquista durante un montón de tiempo” (Javier Neira). Otro crítico nos provee con el ejemplo de una canción incendiaria en la zarzuela *El Bateo* (1901) que canta, “arriba los socialistas” (Etayo Gordejuela, n.p.) y que sale en una grabación fechada de los 60 con un notable cambio gracias a la censura:

Como se ha podido comprobar, en la grabación, que es de los 60, se sustituye la inoportuna palabra ‘socialistas’ por ‘reservistas’, con lo que ya no significa nada. Los pilares del régimen son amenazados por los exabruptos de tan pintorescos revolucionarios de sainete y sus burlas salpican al gobierno, a su policía, al ejército, la Iglesia, los políticos y caciques, los dogmas del liberalismo y la santa religión. (Etayo Gordejuela, n.p.)

De acuerdo con éste, otro crítico más, Encabo, revela cómo la zarzuela no tenía contenido franquista en sí sino que, en algunos casos, fue aprovechado por Franco posteriormente. De todas maneras, Encabo mantiene que, en la obra *Gigantes y cabezudos* como en varias otras zarzuelas,

“junto a la sonrisa, la risa o la carcajada, también hay muchas obras y de muy diversos géneros un testimonio de crítica, de protesta y siempre de desmitificación” (21).

Uniéndose a la argumentación de este tercer grupo de críticos, destaca Webber y su investigación sobre la censura franquista de las obras del género ínfimo (“The alcalde” 66), haciendo hincapié en *La corte de Faraón*. Esta zarzuela, “banned for blasphemy by the Franco government” (*Zarzuela Companion* 296), también sería analizada por Peláez Pérez con relación a su parodia cinematográfica de 1985, dónde el crítico le aplicará la teoría de Bakhtin para revelar su mensaje sociopolítico (159). El estudio de Peláez Pérez subraya la capacidad de reinterpretación de estos géneros populares, el mismo argumento que hace Martínez (“Stick to the Copla” 96-99) con respecto a la copla que fue empleada durante la Movida para expresar las preocupaciones sociopolíticas del momento. Tal vez sea por estas razones que tales obras no desaparecen del todo. Es más, la zarzuela y sus géneros de parentesco han visto un auge de interés por parte de los estudiosos, sobre todo gracias a hallazgos como la publicación de una zarzuela antes desconocida de Bécquer, *El Talismán*, en 2014. Además, en el caso de dos obras analizadas en el presente trabajo, las representaciones actuales de las zarzuelas ayudan a despertar este interés entre los críticos. Por ejemplo, *Black el payaso* y *Adiós a la bohemia* fueron representadas en el Teatro Calderón de Madrid en 2006 y, más recientemente en el 2014, *Black el payaso* fue representada junta con la ópera italiana *I Pagliacci* en el Teatro de la Zarzuela en Madrid (Clara Morales, n.p.).

Ahora bien, si se ha despertado un mayor interés en la zarzuela en los últimos años, habrá que mirar atrás por un momento para entender la razón por tanto desacuerdo entre los tres grupos de críticos zarzuelísticos. De la misma forma que los Anderson promueve la búsqueda en el pasado por las raíces, cuando no las causas, del conflicto ideológico de los 30 y 40,

consideremos ahora la polémica acerca de la ideología de la zarzuela y relacionados géneros desde su comienzo para mejor entender el debate. Aunque Agnes Model alega que los saineteros fueron promovidos en la Restauración como la “salvación de la tradición del teatro nacional” (23) en su raíz de Ramón de la Cruz, los argumentos de Harney hacen contestación a este concepto, recalcando la equiparación de Goya con de la Cruz por su rechazo de valores estéticos imperantes del neoclasicismo en su momento, lo cual, junto con temas de vicios sociales y morales provocaban quejas por parte de Samaniego (“Carnival” 317) y otros críticos que percibían “popular theater as a threat to social hierarchy” y una fuente de “moral and social corruption” (317), un fenómeno que, como Harney demuestra, reaparece un el siglo XIX cuando “many critics laid the blame for Spain’s humiliating defeats in Cuba at the feet of génerochiquistas and the entire Madrid Cómico cultura” (“Carnival” 322), es decir la idea de que los males de la patria se debían a los géneros como la zarzuela y el sainete. Encabo señala la misma situación y las críticas de Unamuno hacia el género, aunque, es interesante de notar, incluye ejemplos de Galdós, Baroja y Rubén Darío que demuestran una mayor apreciación de las obras zarzuelísticas (19). A esto habría que añadir la anécdota que Romero Ferrer comenta sobre nadie menos que el teórico alemán Nietzsche y la carta que le escribe a un amigo detallando “la satisfacción que le había producido *La Gran Vía*” (11) de Chueca y Valverde. Dejando de lado estos elogios para el género, tal vez menos conocidos que los mucho más abundantes reproches entre críticos desde el nacimiento del género hasta nuestros días, Harney asevera que “la idea del sainete como un género fundamentalmente conservador no cuadra con la recepción histórica del género como transgresor” (“Carnival” 326). Esta aseveración desafía, si no plenamente desmiente, los argumentos de críticos como Model y otros que consideran al género chico y la zarzuela como expresiones artísticas de poco realismo o desafío al sistema sociopolítico

imperante. De este modo la presencia de conciencia crítica hacia los problemas sociales del momento no ha de extrañar en las obras de Sorozábal y tal vez sea más pronunciada.

Estos asuntos se complican a la hora de analizar la zarzuela del siglo XX por su falta de pureza, sobre todo en las obras de Sorozábal. El crítico Iglesias verá en el jazz un género de desafío por lo menos hasta la llamada desfascización de España: “A lo largo de los años cuarenta, el jazz mantuvo en España su significado plural, englobando a multitud de estilos que, lejos de desarrollarse de manera sucesiva, orgánica y antitética, como suele presentarlos la musicología, coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos” (Iglesias, “(Re)construyendo” 121).

Las zarzuelas de Sorozábal que analizamos aparecen antes de la llamada política de desfascización en la que Franco intentaba desasociarse de Alemania y afiliarse más con los Estados Unidos. Las fechas de todas las tres zarzuelas estudiadas en este trabajo de investigación todavía corresponden al momento histórico en el que Franco mantenía una relación estrecha con la Alemania Nazi de Hitler. En los tiempos que rodeaban *Black, el payaso*, en particular, la música del jazz tenía ciertas connotaciones desagradables para el gobierno franquista: “El jazz fue así identificado con la música negra norteamericana, definido como la antítesis de la música española y establecido como el principal referente negativo de la musicografía franquista” (Iglesias, “(Re)construyendo” 125).

Solo después de la caída de Mussolini en 1943 y acabada la Segunda Guerra Mundial en 1945, Franco empezó “una campaña de propaganda cultural norteamericanista basada en dos principios fundamentales: anticomunismo y catolicismo” (Iglesias, “(Re)construyendo” 129), por lo que los críticos y musicólogos se empeñaron en deshacer sus anteriores diatribas y empezaron a “revalorizar la hasta entonces denostada música típicamente norteamericana, el jazz” (Iglesias,



“(Re)construyendo” 130). En 1942 “una circular de la Vicesecretaría de Educación Popular informaba a todas las emisoras de radio de que: Queda terminante prohibido transmitir por medio de discos o por especialistas que actúen en el estudio la llamada música ‘negra’, los bailables ‘swing’, o cualquier otro género de composiciones cuyas letras estén en idioma extranjero, o que por cualquier concepto puedan rozar la moral pública o el más elemental buen gusto” (Iglesias, “(Re)construyendo” 128).

Antes de continuar con este análisis de las implicaciones sociopolíticas del jazz en sus diversas apariciones dentro de zarzuelas españolas del siglo XX, no hay que olvidar el hecho de que la zarzuela fue preparada por la música polifónica, que, como vimos en el capítulo 1, “led away from the sacred forms imposed by the Church, and into profane music” (Gasta 34). En aquellos momentos, “polyphony in liturgical pieces was considered to be distracting to the doctrinal message” (Gasta 35-36). A medida que continuemos con nuestro análisis, preferimos aplicar el término de la polifonía de una manera más amplia, abarcando el uso que hace Bakhtin del término, por lo que nos recurrimos al *Diccionario de la Real Academia Española* y empleamos su definición de la polifonía como “(Del gr. πολυφωνία, mucha voz).1.f. *Mús.* Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico” (“Polifonía”). De este modo, en breve se verá cómo el jazz contribuyó a la polifonía musical e ideológica de las zarzuelas de Sorozábal.

En cuanto al contenido ideológico implicado en el jazz, Iglesias rastrea su vínculo con la gente común como un género popular de las masas, por lo menos al principio, y explica su convergencia con la ideología liberal y progresiva del momento:

Tras el triunfo en la Guerra Civil, se inició una etapa de autarquía artística en la que, como sentenciaba la prensa falangista, el ‘pecado de extranjerización’ sería el principal enemigo a erradicar. El folklore musical fue utilizado por la dictadura para enfatizar la idiosincrasia étnica española, neutralizar y contrarrestar las influencias musicales

exteriores y europeístas, e intentar hacer realidad uno de los mayores anhelos políticos del franquismo: conseguir la unidad del país. La acogida dispensada al jazz estuvo pues mediatizada por el discurso fascistizado, por un lado, que estimuló la identificación con las políticas culturales alemana e italiana y el descrédito de las manifestaciones musicales de los países capitalistas, encabezados por los Estados Unidos, y por el rechazo autárquico de las costumbres y expresiones artísticas extranjeras no fascistas, por otro. El jazz se había convertido en la segunda mitad de los años treinta, principalmente a través del *swing*, en un símbolo cultural estadounidense y en un emblema de libertad, igualdad racial y democracia. Paralelamente, había adquirido notables vínculos con la izquierda política norteamericana. Como tal, formó parte de muchos de los actos celebrados en los Estados Unidos, principalmente en Nueva York, en beneficio del bando republicano durante la Guerra Civil española. En 1935, la Alemania nazi prohibió el jazz en la radio por considerarlo una forma cultural degenerada, una síntesis de las tradiciones africana y hebrea que además procedía del mundo anglosajón, uno de sus grandes enemigos políticos. Y su oposición a esta música se endureció una vez que los Estados Unidos entraron en la Segunda Guerra Mundial. Esta politización del jazz como producto ‘americano-negro-judío’ tuvo lugar también en la Italia de Mussolini tras la publicación de las Leyes Raciales de 1938. (124-125)

El año 1942 será importante para la llegada del jazz a España en concreto ya que la Guerra Civil no la había permitido anteriormente (Iglesias, “(Re)construyendo la identidad” 122). Según el crítico, una característica central de la música jazz en ese momento era su cualidad popular puesto que no era una música impuesta desde arriba sino una música por y para la gente, al igual que la zarzuela:

Si el *swing* había sido uno de los principales analgésicos de la juventud norteamericana durante la difícil década que siguió la crisis de 1929, cumplió una función similar en una España maltrecha por los efectos de la Guerra Civil y las funestas medidas penales y económicas de la dictadura. La violenta represión franquista, que tuvo carácter extensivo y retroactivo, motivó numerosos juicios, sanciones económicas, una total y severa depuración de la administración, y 50.000 ejecuciones hasta 1944, sin olvidar el más de medio millón de exiliados. (Iglesias, “(Re)construyendo la identidad” 123)

Según Iglesias, su transformación en arte tendría lugar después de su etapa inicial como música popular de la gente común (“Reconstruyendo la identidad” 123).

De los críticos españoles de aquel momento histórico, de la posguerra, muchos fueron los que vieron en el jazz una amenaza, por lo que intentaron rebajar y desacreditar el género contundentemente. Por ejemplo, Iglesias cita la revista principal de música, *Ritmo*, encabezada

por el sacerdote Nemesio Otaño, quien habla de la supuesta mala influencia del jazz, una música procedente de las selvas americanas y, a su juicio, un producto salvaje y primitivo (125).

También Francisco Padín habla del jazz con el mismo tono en la misma revista, llamándolo “insufrible” (125) donde apareciera, bien fuera en la radio o hasta en zarzuelas, operetas o revistas (125). Otro crítico más de este talante era Eduardo López Chavarri, quien “fue otro de los muchos que vieron el jazz como una seria amenaza racial” (Iglesias, “(Re)construyendo la identidad” 125). Citando varios artículos de 1941-1942 publicados en *Ritmo* y escritos por Nemesio Otaño, Francisco Padín o Eduardo López Chavarri, Iglesias demuestra cómo el jazz también fue culpado de ser pagano y, por tanto, anti-español dada la importancia del catolicismo en el país, y algunos incluso percibían el jazz como un género satánico (Iglesias, “(Re)construyendo la identidad” 126). Según Iglesias, “La propia Vicesecretaria describió el desafío que esta música suponía para el renacimiento cultural español” (126). Desde nuestra perspectiva, esta fuerte crítica del jazz en España y la resistencia de su incorporación en el mundo cultural de España solo hacen que sea más interesante, relevante y simbólica su aparición en las obras musicales españolas.

En resumen, de la misma manera que Anastasio ya nos reveló el efecto inquietante de la hibridez que define la zarzuela (199), Iglesias plantea que es el mismo fenómeno lo que ocurre con el jazz:

El jazz no sólo fue denostado como género en sí, sino también como medio de hibridación o como parte de otros espectáculos. En septiembre de 1944, cuando numerosos compositores ya habían integrado el jazz en su música escénica, el célebre crítico Víctor Espinós expresaba su inquietud por la difusión en España de la opereta norteamericana, que podía dar al traste con las aspiraciones autárquicas y puristas que gran parte de la musicografía española reservaba a los escenarios patrios. (“Reconstruyendo la identidad” 126)

Al combinar zarzuela con influencias del jazz, entonces, tenemos una obra merecedora de más consideración por parte de los críticos literarios y musicológicos.

Como Iglesias señala, el miedo a la hibridez se ve plenamente plasmado por las medidas que se tomaron en 1942 para prohibir la interpretación jazzística de obras de música clásica. La idea de la necesidad de proteger la música española de esta hibridez tiene mucha relevancia en el contexto del pensamiento bajtiniano ya que, como hemos visto, lo híbrido o grotesco, amenaza lo monolítico y supuestamente puro, lo cual era la meta del régimen franquista en España. El crítico Manuel Tercero hasta emplea la palabra “grotesca” para hablar despectivamente de las actividades musicales de la posguerra española que combinaban elementos de jazz y de música clásica al mismo tiempo en vez de ceñirse a la música española tradicional casticista (Iglesias, “Reconstruyendo la identidad” 127). A pesar de todo esto, el jazz no desapareció porque era tan popular: “al igual que había ocurrido en 1939, la propagación del jazz en las grandes ciudades obligó pronto al régimen, incluso en su época más intransigente, a combinar el discurso radical contra él con una limitada tolerancia a su práctica” (127).

Engarzando estos fenómenos culturales con la teoría del carnaval que hemos planteado, los géneros populares del jazz y la zarzuela, no fueron controlables ni siquiera por los regidores del poder. Al igual que el carnaval “had to be tolerated and even legalized outside the official sphere and had to be turned over to the popular sphere of the marketplace” (Bakhtin, *Rabelais* 9), el jazz también fue tolerado y luego consagrado, muy a pesar de las intenciones originales de Franco. Hasta llegó a haber ocasiones oficiales en las que participaron varios músicos de jazz, como el festival en el Teatro Circo de Price de Madrid, para beneficiar la División Azul, donde cantó Rina Celi (Iglesias, “(Re)construyendo la identidad” 128). Este hecho solo subraya el carácter carnalesco del jazz como un medio sociopolíticamente subversivo que puede coincidir

con las mismas autoridades y las entidades oficiales que quieren suprimirlo, tal cual describe este fenómeno Bakhtin con respecto al carnaval (*Rabelais* 9). Podemos ver que Bakhtin describe la autorización de prácticas subversivas como un factor definitorio de lo carnavalesco en el siguiente pasaje: “in the churches directly under the pope’s jurisdiction a mock pontiff was even chosen” (*Rabelais* 81-82). El jazz eventualmente fue autorizado por Franco, pero no fue así el caso durante el estreno de las tres zarzuelas que elaboramos aquí.

En cuanto a sus elementos de jazz, podremos entender mejor su significado ideológico si tenemos en cuenta las ideas desarrolladas por el teórico Jacques Attali. Éste dice que la música sirve fundamentalmente como la canalización de la violencia desde tiempos antiguos y que el ruido sirve como un arma de violencia:

Noise is a weapon and music, primordially, is the formation, domestication, and ritualization of that weapon as a simulacrum of ritual murder. [...] To my way of thinking, music appears in myth as an affirmation that society is possible. That is the essential thing. Its order simulates the social order, and its dissonances express marginalities. The code of music simulates the accepted rules of society. (Attali 24-29)

En resumidas cuentas Attali equipara el ruido con los conceptos de la disonancia, el caos, la violencia y la muerte. Por otro lado, equipara la música con la armonía, el orden, la seguridad y la vida. Según Attali, “music, and all noises in general, are stakes in games of power” (24), de la misma manera que Bakhtin considera el diálogo como un “battlefield” (*Dialogic* 431).

Se puede apreciar, entonces, el hecho de que cada representación teatro-musical está cargada de significado ideológicamente polémico y controvertido, tanto por la perspectiva que ofrece la música, como por la que ofrece el texto. Si tomamos como verdad la teoría de Attali, incluso el uso de jazz por parte de Sorozábal se puede entender como un intento de reclamar el poder por medio de un estilo musical contemporáneo y foráneo y subvertir a los poderosos corruptos bajo Franco en aquel momento. Su mezcla de estilos representa una especie de

poliglosia de lenguajes musicales puesto que “it is, after all, precisely in the light of another potential language or style that a given straightforward style is parodied, travestied, ridiculed” (Bakhtin, *Dialogic* 60). El uso de jazz en las zarzuelas de Sorozábal representa la única arma que blandía el compositor para combatir dicha corrupción:

Since it is a threat of death, noise is a concern of power; when power founds its legitimacy on the fear it inspires, on its capacity to create social order, on its univocal monopoly of violence, it monopolizes noise. Thus in most cultures, the theme of noise, its audition and endowment with form, lies at the origin of the religious idea. Before the world there was Chaos, the void and background noise. In the Old Testament, man does not hear noise until after the original sin, and the first noises he hears are the footsteps of God. Music, then, constitutes the communication with this primordial, threatening noise—*prayer*. In addition, it has the explicit function of *reassuring*: the whole of traditional musicology analyzes music as the organization of controlled panic, the transformation of anxiety into joy, and of dissonance into harmony. [...] We find the same process in operation all the way down to jazz. (Attali 27)

La intención de combatir a sus enemigos por medio de su música es explícita, como el propio Sorozábal afirma: “me hice a la idea de que a mis cobardes enemigos les tenía que vencer con mi producción, haciendo obras de gran calidad” (Sorozábal, “Mi vida” 37). De esta manera podemos ver los factores textuales y musicales en las zarzuelas de Sorozábal, y podemos aseverar que el compositor en colaboración con su libretista probablemente estuviera consciente de la capacidad de la música para entrar en un diálogo sobre las estructuras de poder en la sociedad española de los 30 y 40. Si lo que plantea Attali es verdad, entonces la combinación de elementos dispares, la imbricación de diferentes estilos y géneros en una sola obra y la disonancia en las obras de Sorozábal que incluyen fórmulas españolas así como influencias extranjeras, representan el único arma que poseía este compositor en la posguerra para luchar en contra de la injusticia que percibía en el gobierno español de la posguerra. La cuestión que queda por investigar es si estos factores musicales en las obras de Sorozábal pretenden plasmar un nuevo orden sociopolítico en el espacio alternativo del teatro dónde se representaban, para así

lograr la armonía social en España, o si es el caos o ruido lo que prevalece. Veremos que, de las tres obras analizadas, la armonía o resolución en cadencia, por así decirlo, se hace cada vez más difícil y desembocará en la aparición del payaso. En 1942, el payaso es símbolo de la conciencia de Sorozábal sobre la necesidad del dialogismo que ese personaje carnavalesco representa.

¿Sorozábal invita la presencia del payaso en su obra por su cualidad regeneradora? Aunque así sea el caso, sabemos que pasarían varias décadas antes de que ocurriera un verdadero cambio en el orden social de España. Sin embargo, en el entorno conflictivo y peligroso de la posguerra, ha de interesarnos a los críticos el valiente empeño de un compositor de zarzuelas en desafiar, por medio de su arte, el sistema establecido. ¿Cuántas veces hemos pasado por alto de semejantes contribuciones artísticas que podrían equipararse con una hazaña heroica a la hora de considerar todo lo que el artista estuvo dispuesto a perder para poner en escena sus obras? ¿Cuántas más obras han sido tachadas de conformistas o, peor, franquistas sin más consideración seria que un vistazo a medias? Habría que volver a leer y escuchar detenidamente varias obras con un ojo y oído más críticos para pillar otras manifestaciones de protesta y subversión, pero por ahora tenemos suficiente trabajo al darle la consideración merecida a la obra de Sorozábal. Vamos allá.

## CAPÍTULO 4

### TRES ZARZUELAS SOCIALISTAS DE PABLO SOROZÁBAL PARA ANTES Y DESPUÉS DEL CARNAVAL EFÍMERO DE LA SEGUNDA REPÚBLICA

De la misma forma que un autor como Maeztu empleaba la estrategia de “disfrazar un poco su socialismo” (Encabo 53) para así persuadir a los lectores de clase alta de sus ideas sociopolíticas, éste también “fue el camino elegido por los músicos y literatos zarzueleros como vehículo de expresión de sus ideas” (53). Pablo Sorozábal no sería ninguna excepción. El género teatro-musical de la zarzuela fue el medio idóneo para la trasmisión de sus ideas debido a “la mayor efectividad de difundir las ideas socialistas por medio del teatro que por libros”, los cuales pocas personas de la clase baja podían leer, según Encabo (54).

No solo el contacto más directo con el público resulta ser de ventaja desde la perspectiva de los autores, o tal vez como amenaza para las autoridades oponentes, sino que también, según Encabo, “la música ha servido como vehículo para aquellas ideas que mediante la palabra no se podían decir” (57). Otro crítico, Gasta, vuelve a las raíces de la zarzuela y la ópera españolas en sus manifestaciones tempranas desde el siglo XVII, haciendo hincapié en la misma idea de este tipo de género teatro-musical como “an ideologically-charged aesthetic tool” (12). Se puede aplicar este concepto al género menos privilegiado artísticamente que la ópera, el cual sería la zarzuela, incluso en épocas más modernas. La zarzuela también tendrá una función ideológica, pero para el siglo XX cambiará el mensaje para reflejar los asuntos de su actualidad y las creencias del emisor. Si en el caso de óperas tempranas como *La púrpura de la rosa* el emisor del mensaje no es el compositor o el libretista mismo ya que, citando la teoría de Attali, esas obras pertenecen a la cuarta etapa del desarrollo musical en el mundo occidental, que es la etapa de “sacrificing” (Gasta 15), la cual es caracterizada por “ritualized sacrifice of music to higher powers, generally the monarchy” (15), ya para el siglo XX, las obras de Sorozábal se ubicarían



entre la tercera y la cuarta etapas de “repeating” y “composing” (Gasta 15). En la tercera etapa, la producción masiva será informada por los gustos de las masas y, por lo tanto, representa un producto no del todo controlado desde arriba por los árbitros morales y estéticos, como Harney también ha indicado (“Controlling Resistance” 165). En esta etapa, además, el compositor empieza a ejercer su poder de plasmar sus propias ideas estéticas y sociopolíticas, más libre de las restricciones antes provenían desde arriba o abajo. Se queda firmemente plantado entre esas etapas porque, si la cuarta representa “el arte por el arte” (Gasta 228), Sorozábal nunca pierde su intención de crítica social. Si se le critica de ser parte de una tradición popular o de ser poco vanguardista, es que Sorozábal tenía precisamente esa intención de cultivar un teatro para la gente, un teatro para las masas hasta cierto punto, que “sigue siendo una reivindicación más política que estética” y dentro del cual “se trata de crear las condiciones sociales para que las clases sociales más amplias tengan acceso a la cultura” (Pavis 448-449).

Chueca, compositor de *Agua, azucarillos y aguardientes*, “wrote simply and directly, utilizing the forms of popular urban dances such as the chotis (schottische), mazurka, pasodoble and, from further afield, the Spanish American tango and habanera” (*Zarzuela Companion* 5). Serrano, otro zarzuelero, “took a rather different tack, choosing to revivify the one-act *sainete* by an injection of Italian *verismo* with its emphasis on extreme romantic passions” (*Zarzuela Companion* 6). Según Webber, “If there was a late heir to Chueca and Serrano it was the Leipzig-trained Pablo Sorozábal (1897-1988), a composer who still polarizes opinion. With *La del manojo de rosas* (1934) he and his librettists pointed the zarzuela back firmly toward the direct, down-market modernity of Ricardo de la Vega and the 1890s *sainete*, reflecting the personal and political concerns of an increasingly unstable society with jazzy modern equivalents of the old *género chico* dance music” (*Zarzuela Companion* 6). “Only [Torroba] and the

evergreen, chameleon Sorozábal kept it artistically alive in the 1950s, and their later productions increasingly came to resemble Broadway musicals in verbal tone and orchestral timbre” (6).

De acuerdo con la observación de Vega Cernuda sobre la zarzuela— que enfatiza “el contexto pluridisciplinar que sin duda exige su complejidad” (71)—, proponemos analizar en cada una de las tres zarzuelas, *Katiuska*, *Adiós a la bohemia* y *Black, el payaso*, los aspectos textuales (libreto y música) y extratextuales (representación, crítica y biografía) para resaltar ejemplos de lo carnavalesco, grotesco y dialógico en estas obras. Con respecto a los factores textuales, debajo de la categoría del *libreto* se analizarán a los personajes, la ambientación (lugar, espacio y tiempo), la intertextualidad con diferentes productos culturales y el tono (humorístico, trágico o tragicómico). Siguiendo con esta cara de la moneda de lo textual, debajo de la categoría de *música* se analizarán los instrumentos empleados en la orquestación, las melodías y armonías (de voces o instrumentos), la ubicación de dichas herramientas dentro de la trama y los géneros o lenguajes musicales. Con respecto a los factores *extratextuales*, se comentará brevemente sobre las representaciones (cuándo y dónde) siempre que aporten algo relevante para la comprensión total de la obra, así como la crítica de las obras y la información biográfica sobre los autores (compositor o libretista).

#### 4.1 *Katiuska* (1931)

##### 4.1.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono

*Katiuska* es una obra que cuenta la historia de una chica desterrada de la Unión Soviética que desconoce sus orígenes nobles. Enamorada de un hombre ruso, decide rechazar su pasado imperial para volver a su país. Su unión con Pedro representa la fusión de los dos mundos necesarios para que haya un futuro para los rusos.

Empezando por los personajes lo que ocurre en esta obra es lo que describe Webber: “even where the subject matter wasn’t Spanish, there would be comic characters who recognizably were” (*Zarzuela Companion* 4). Primero aparece el personaje de Koska, el que representa al Soviet duro y frío, hablando del Príncipe Sergio y diciendo con risa, “a estas horas vuestro príncipe dormirá en los infiernos” (Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso XXIV). Demuestra su frialdad desde el principio, y Tatiana también enfatiza esta característica sobre Koska, diciéndole a Boni en un aparte: “Ten cuidado con Koska. Ya conoces el poder que tiene ahora como delegado del Soviet de Kiev” (González del Castillo y Martí Alonso XXIII). Boni responde que quiere revelar a la mujer de Koska el hecho de que éste coquetea con su novia, Olga. “El Soviet juzgó y condenó al Príncipe por fomentar la resistencia de los campesinos a pagar en trigo el tributo sobre sus tierras. Fue condenado a muerte por traidor, y el Soviet no amenaza: ¡ejecuta!” (González del Castillo y Martí Alonso XXV).

El antagonista de Koska es el Coronel Bruno Brunovich. El coronel es uno de los cosacos rusos que ayudó en la expansión del Imperio de Rusia y protegió especialmente sus fronteras. De esta forma, Koska y Bruno representan los dos extremos políticos en la Rusia de la primera mitad del siglo XX. Al lado de Bruno aparece aún otro personaje: Boni. Son estos dos, Bruno y Boni, los que proveen la mayoría de la comedia y representan el clásico dúo cómico con elementos carnalescos, como la risa y las imágenes corporales, sexuales y gastronómicas.

Boni representa el personaje cómico que amenaza mucho, pero luego no hace nada. Sus amenazas son huecas casi todo el tiempo hasta muy al final de la obra. Se podría decir que sus quejas y amenazas no son más que aire, recordando la etimología de “bufón” como “*buffare*, ‘to puff’” (Willeford 10), es decir, el payaso cuyas palabras son “only air, empty of meaning” (Willeford 10). Su voz forma un contraste brusco con la segunda canción en la obra. Grita,

diciendo, “Esta es la voz de los Cosacos de Kazán, cuando nos disponemos a atacar a un enemigo; con que di una palabra y ese hombre ha muerto” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). Boni provee mucho del humor en la obra, junto con Koska. En este sentido representan el dúo cómico de los dos payasos carnavalescos. Boni siempre tiene celos porque cree que su novia Olga coquetea con el comisario soviético, Pedro. Es por esta razón que Boni le amenaza. Sin embargo, Olga duda de él, cuestionando, “¿Pero serías capaz?” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). La respuesta de Boni es, “Ha muerto para mí, porque no volveré a dirigirle la palabra” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). Olga responde, “¡Ah! (*Burlona*)” (XXVI). El tono burlón de Olga lo dice todo sin que ella tenga que decir nada. Ella cree que Boni no hará nada por miedo. En el sentido carnavalesco, esta figura de payaso que Boni representa es el que quiere darle la paliza característica de dicho arquetipo circense. Quiere castigar a Bruno por ponerle los cuernos, pero el que queda en ridículo es Boni por amenazar sin actuar.

Muchas veces el humor resultará de una situación parecida, en la que el personaje carnavalesco que tradicionalmente da la paliza o el insulto se encuentra ahora en la posición de recibirlos. Este hecho nos parece importante porque subraya la fluidez de estas relaciones y la posibilidad de que cualquier persona, incluso una figura social o políticamente importante, se convierta en el blanco del chiste. Y es esto precisamente lo que ocurrirá cuando, al final, Boni por fin logra humillar al Coronel.

Además de coquetear con la novia de Bruno, el Coronel Bruno le debe tres meses de manutención a Boni y mucho dinero por la comida que ha gastado. Las acotaciones nos dan a entender el aire poderoso de este personaje: “(*En lo alto de la escalera asoma la figura mayéctica del ex Coronel de Cosacos, Bruno Brunovich, que, con ademán de emperador,*

*pregunta autoritario*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXVII). A pesar de su supuesta importancia de Coronel cosaco e imperial, los autores de la obra no tiene ningun compasión para con este personaje tampoco. Al igual que se burlan de Boni, Bruno es burlado una y otra vez también.

Cabría destacar por un momento la importancia del hecho de que Bruno represente el guardián del antiguo régimen de Rusia. En esta obra, el Imperio ya se ha derrumbado, y Bruno es un personaje que ha sido desterrado, ahora fuera de su centro de poder, al margen. Los autores de la obra, entonces, expondrán las tonterías de los rusos militares que representaban ese tipo de poder absoluto. Las repercusiones de estas situaciones teatrales para la España de crecientes tensiones sociopolíticas en los 30, son obvias. Sorozábal pretende burlarse del coronel del Imperio ruso para decir que en el mundo moderno no había espacio para semejante sistema de tiranía y desigualdad.

La hipocresía y el egoísmo de ese tipo de coronel de la Rusia imperial son revelados por medio de la insaciabilidad de Bruno. Esta imagen se ve una y otra vez cuando Bruno come sin parar, pero nunca paga ni se cree obligado a hacerlo. Hablan de lo que va a comer y se burlan de su avaricia. Cuando el Coronel comenta, “he perdido el apetito” (González del Castillo y Martí Alonso XXVII), Boni dice aparte, “¿Qué lo ha perdido? Pues pobre del que se lo encuentre, como no sea millonario” (González del Castillo y Martí Alonso XXVII). Es burlado por el libretista también al compararle con un animal (una yegua). Olga dice, “Así se pone cuando acaba de comer, que parece que relincha” (González del Castillo y Martí Alonso XXVII), y Boni responde irónicamente, “¡Y cocea!” (XXVII).

El problema del sistema imperial de subordinación se ve representado por medio de ambos personajes, tanto Boni como Bruno. Boni, como da a entender su nombre, es el chico

‘bueno’ que hace todo lo que se le manda. Por ejemplo, cuando Boni intenta ser firme y decirle a Bruno que su novia no le traerá la comida a su habitación, el ex-coronel le manda que salude y Boni sin pensar lo hace: “Mi coronel! (*Saluda*).” Bruno vuelve a sus viejas costumbres, gritando, “¡Cosacos de Kazán! ¡De frente! ¡March!” y formando una imagen ridícula, los tres siguen las órdenes: “(*Olga ha obedecido también y los tres inician el terceto militar*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXVII).

Boni es el verdadero dueño de la posada, pero nadie lo reconoce porque es demasiado complaciente. Cuando Pich llega no se da cuenta que Boni manda y éste dice para sí: “Procuraré enterarme de quién es, no sea que el té me lo dé a mí” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX). Tal es el caso cuando llega Pich, un catalán que, por su origen, recuerda al público de Sorozábal que el significado temático de esta zarzuela está pensado para ellos, para reflexionar sobre su propio país, aunque sea indirectamente. Boni intenta averiguar si Pich es “de los de Lenin” o “de los del Czar” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX) y cuando Pich dice que no es ninguno de los dos, Boni remarca, “¿Cómo? ¿Un ruso sin opiniones políticas?” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX). Supuestamente le extraña que alguien sea neutral, pero Boni es el primero al que le falta la valentía para manifestar su oposición a Bruno y denunciar el sistema de jerarquía opresiva que éste simboliza. Tal vez Sorozábal quisiera hacer un comentario sobre los españoles que, ya para aquellos momentos, se creían muy firmes en cuestiones de valores y opiniones políticas, mientras que no cambiaban su costumbre de apoyar ideas anticuadas de la monarquía española en vez de denunciarla y buscar un sistema más moderno.

La supuesta neutralidad de Pich, entonces, es aún más irónica porque esta zarzuela en sí definitivamente no era neutral. Por otro lado, Boni sí que representa el verdadero cobarde que hace amenazas a las espaldas del coronel, pero delante de él, aparece como un títere o marioneta

y cuando Bruno grita, “¡Firmes! ¡De frente! ¡March!”), Boni sube por la escalera repitiendo, “Un dos, un dos, un dos... (*Queda en escena parado*)”. Delante de sus narices, Bruno coquetea con Olga, pero Boni no hace nada:

CORONEL. (*Baja la escalera mayestático, dándole el brazo a Olga. Después se dirige a Pich.*) “Con permiso, Olga encantadora...”

BONI. “¿Encantadora? (*Amenazador*)”

CORONEL. “¡Firmes! (*Boni obedece*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXX)

Tanto Bruno como Boni son burlados por parte de Sorozábal con el fin de exponer tanto la injusticia de los militares y monárquicos rusos—analogía para lo que se desarrollaba delante de sus ojos en España—como la hipocresía de las personas que se portaban como los títeres del carnaval, criticando a la autoridad solo para después obedecerla ciegamente.

La burla de Boni y Bruno se plasma musicalmente también. Cuando el Coronel grita “Cosacos de Kazán” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVI) Boni se echa a correr, pero vuelve atrás y ve que ya no están ni Olga ni el Coronel: “Sólo me respondía la voz de un cuco que cantaba burlón ‘CU cú... Cu cú... Cu cú’” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVI). Con ese comentario, Boni expone la táctica del compositor de esta zarzuela: emplear la música o el canto como un mecanismo de subrayar la burla textual.

La gran venganza del subyugado Boni por fin llegará cuando declara su lealtad política a la Rusia Soviética: “Voy por ellos y después ya tengo preparada mi venganza. (*Hace en el aire signos como si escribiese las letras que dice*) URSS. ¡Van a ver de lo que es capaz un ruso si lo dejan al raso! (*Mutis cómico*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVI). El Coronel amenaza con arrestar a Boni por dejarle tirado en el bosque y Boni declara, “¡Soy del Soviet! [...] URSS. [...] Y como se descuide usted, le denuncio a los soldados rojos y lo llevan preso.

[...] Y le cobro además las trescientas veintidós comidas que lleva hechas aquí. [...] Y si se vuelve a acercar a mi novia, le pego un tiro en la cresta” (González del Castillo y Martí XXXVIII). El espíritu rebelde de Boni empieza a verse aquí, alentado por el movimiento socialista y lo que representan sus ideales de subversión de poderosos arcaicos y corruptos. Eventualmente Boni logra tomar la delantera, y Bruno le respeta por miedo. Hablando de Pedro, Boni le dice al Coronel: “Ya veis cómo las gasta el Comisario de Kiew, con que andad con ojo, porque os denunció y acabáis en las prisiones de la Checa” (González del Castillo y Martí XXXVIII). Sin dejar de ser estos dos la fuente de comedia a lo largo de la zarzuela, el Coronel dice cómicamente, “Eso de la Checa me choca” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX). Boni sigue teniendo la ventaja cuando Bruno se queja de que Pedro le haya dado su cuarto del Coronel al prisionero Sergio, y Boni le recuerda: “¡Aguantaos! Haber sido del Soviet como somos nosotros” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX). Por un momento, el Coronel intenta intimidar a Boni—“¿Cómo se entiende? ¿Atreverte a mí?” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX)—, pero Boni responde con un grito, “¡Cosacos de Kazán!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX), y el Coronel revela su propia cobardía: “(Aterrado) ¡Calla, que me pierdes!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX).

Una vez descubierto su nuevo poder sobre Bruno, a cada paso Boni lo ejerce y toma su venganza al meterle miedo al ex coronel que tanto le había hecho sufrir. El príncipe Sergio reconoce a Bruno y éste hace como si no le hubiera visto jamás. Boni dice, feliz, que Bruno, “De quien era muy amigo, según dice, ¡es del Gran Duque Alejo!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIX). Bruno responde, nervioso, “¿Amigo del Gran Duque, yo? ¿Pero estás loco, Boni? Tú bromeas...” (XXXVIX). La inversión de estos papeles se completa cuando Bruno intenta hacer que Boni duerma en la cuadra, éste grite Cosacos de Kazán, y el Coronel



“(Asustadísimo) ¡Calla, condenado!” (González del Castillo y Martí Alonso XL). Con gusto Boni declara su victoria: “¡Le tengo achicado! ¡De frente! ¡Ar! ¡Un dos, un dos!” (González del Castillo y Martí Alonso XL).

Otra canción que representa la burla es la tercera, en la que se burla del Coronel indirectamente. A la vez que el Coronel es un personaje *foil* o de complemento para Sergio, Boni lo es para el Coronel. Todos se afectan y se desenmascaran entre sí. Por ejemplo, Sergio deja dinero con el Coronel cuando éste promete proteger a Katiuska. El público sabe que ése no es el caso; al contrario, el Coronel intentará conquistar a otra mujer más entre las muchas que ha seducido, incluyendo a la tía y la novia de Boni. Lo importante de notar es que esta situación de contraste con el Coronel revela el mundo anticuado del que viene Sergio. Su código de honor no es vigente en el mundo moderno y sus maneras anticuadas se están desapareciendo juntas con el sistema monárquico en sí, que es lo que los libretistas quieren enfatizar.

El humor, expresado por medio del personaje del Coronel ayuda a comentar sobre los conceptos del honor y el deber. El Coronel asevera, “Lo primero para mí es el deber” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI). El personaje de Pich desenmascara esta imagen falsa con su juego de palabras: “Pues el deber ahora es pagarme” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI). El Coronel intenta salir de este enredo en el que se encuentra burlado y ridiculizado, diciendo “El deber... es siempre deber (*Grave y digno*)” (XXXI). Sin embargo, sus propias palabras y pretensiones de grandeza suenan huecas y graciosas debido a la contextualización de las mismas, o sea que, debido a su dialogización en el sentido bajtiniano. Recordemos que esta lucha dialógica ocurre entre la palabra autoritaria y la palabra privada de importancia (Bakhtin, *Dialogic* 342). Cuando el príncipe Sergio dice de Katiuska, “El coronel sabrá defenderla” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI), le da dinero para asegurarse de que así pase, y

revela que ha hecho lo mismo en “otras posadas del camino” (XXXI). La avaricia y el mal carácter del Coronel se revela en este contexto dialógico cuando dice “(Aparte) Bueno es saberlo” (XXXI). Las palabras de Olga también desenmascaran la imagen de valentía que el Coronel cosaco quiere transmitir. Al contrario, Olga comenta que “El coronel nunca aparece hasta que pasó el peligro” (González del Castillo y Martí Alonso XXXV).

De la misma manera, es por medio del diálogo entre Boni y su tía Tatiana que la supuesta autoridad imperial del Coronel es cuestionada:

TATIANA. ¡Ay! Lo mismo le pasaba en tiempos a tu tía... Su voz me era funesta... Oírle y obedecerle era una misma cosa.

BONI. ¿Pero, también le ordenaba a usted ponerse firmes?

TATIANA. Todo lo contrario... por él perdí mi firmeza muchas veces... Eran los felices tiempos de Petersburgo cuando yo servía a Ana Paulowa, la gran Duquesa.

BONI. ¿Pero, el coronel?

TATIANA. Sí, Boni; el coronel tenía los bigotes más hermosos de toda Rusia... En ellos me enredó mi corazón... Una noche... Me da vergüenza contártelo.

BONI. No, sin vergüenza, sin vergüenza.

TATIANA. Nos citamos... él, galante, yo, coquetuela... y me dio un beso y un pellizco.

BONI. ¿Dónde?

TATIANA. El beso, detrás del Kremlin y el pellizco... en la Rotonda.

BONI. ¿Cómo? ¿A usted? ¿Pero entonces es enamorado?

TATIANA. Es un conquistador con gorro de Astrakán.

BONI. ¿Con gorro? ¡Ay, el gorro! ¡San Wladimiro! Entonces Olga... ¡Ah! Esto no puede ser... Yo subo, los mato, me mato...

TATIANA. Alguien viene, calma.

BONI. ¿Calma? ¿Cuándo Olga y el coronel habrán llegado ya a lo de Kremlin?  
(González del Castillo y Martí Alonso XXVIII)

Estos juego de palabras de indirectas sexuales le quitan los aires de superioridad al Coronel, le asocia con el estrato inferior del cuerpo y le ubica en la posición de personaje cómico, o sea que

payaso metafórico, especialmente si tenemos en cuenta el vínculo anteriormente citado entre el payaso y las imágenes fálicas y sexuales que Willeford percibe en este arquetipo desde el tiempo de los griegos (11). Al mismo tiempo, sirve de crítica para el pasivo Boni, quien tiene ahora más de una razón por enfadarse, es decir que dos generaciones de las mujeres importantes en su vida, tanto su tía como su novia, han sido seducidas por el Coronel, y sin embargo, Boni no hace nada.

Pich es otro personaje con un claro papel simbólico. Este catalán representa, irónicamente, la Corona Imperial y engaña a la tía Tatiana quien le llama “uno de los nuestros, que son los verdaderos rusos” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX). Ese tipo de discurso casticista que encontramos aquí en boca de Tatiana es sutilmente burlado en la zarzuela por medio de Pich, y este tema sería muy relevante en el tiempo de Sorozábal porque se estaban cociendo ya las ideas casticistas que alimentarían la ideología del gobierno franquista pocos años después. Estas mismas ideas casticistas sobre los españoles las habían planteado los autores de la Generación del 98 hacia 30 años, y las bases del franquismo se estaban sentando en esos mismos momentos. Esta teoría del casticismo sería explotado por Franco poco tiempo después del estreno de *Katiuska* para oprimir a la gente española y maltratar a cualquier persona que no cupiese dentro de esas rígidas definiciones de lo que era ‘verdaderamente español.’

Pich es un personaje que, en realidad, infiltra en el imperio y es el que revela los secretos íntimos de dicho sistema. Es su llegada la que hace posible la revelación de las acciones del Coronel con Tatiana. Así vemos que el Coronel le ha regalado a Tatiana una gran cantidad de medias por su aventura amorosa con él hace años. Pich habla de “Unos setenta y dos pares, lo sé... Y todo a costa de ‘La Corona Imperial’” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX). Lo que no sabe ni Tatiana ni el Coronel es que las medias las ha hecho un catalán, para risa del público español de Sorozábal. Sin embargo, queda al descubierto la mentalidad del Coronel y su

corrupción a la vez que el público, sin duda alguna, se ríe de este oficial que antes era noble y respetado. También la idea de “La Corona Imperial” es burlada cuando Tatiana la confunde con “la gran casa de medias de seda artificial de Pich, Poch y Puch, de Lérida” (González del Castillo y Martí Alonso XXIX). Cuando Tatiana dice si la “Corona” sabe sobre sus medias, Pich dice, “No señora. Si lo supiera, bueno se pondría el amo” y después de decir que el amo se llama don Nicolás, Tatiana dice, “¿Pero vive el padrecito?”, Pich responde, “¡Anda! Y el hijo también” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Tatiana, creyendo que Pich habla de los nobles rusos (Nicolás, el último zar de Rusia), dice, “¡Viva! ¡Viva la Corona Imperial” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Toda esta escena mantiene un tono humorístico acerca de la descoronación de la nobleza rusa, especialmente en el aparte de Pich: “(¡Caray! Se ve que es una entusiasta de las medias. Deben haberle dado buen resultado)” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Esta situación humorística haría reír al público de esta zarzuela, pero sus implicaciones serían importantes: revelan la ideología progresista y anti-monárquica de Sorozábal y sus libretistas.

Aparte de desenmascarar a los nobles rusos, Pich trae la temática de la monarquía y su falsedad mucho más cerca de España por el mero hecho de ser un personaje catalán. Su identidad como catalán es enfatizada por medio de pistas lingüísticas como la pronunciación de las palabras: “Se le *garantisa* que no se le escapan nunca puntos” (González del Castillo y Martí Alonso XLII) y “Si acaso se escapan los puntos con *ustet* porque París es la locura. [...]El día que descubran el Polo, tengo la *seguritat* de que se encuentran allí auno de Tarrasa o de Sabadell, esperando con el muestrario debajo del brazo” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). Estos recursos lingüísticos sirven para subrayar el catalanismo de Pich y su papel como desenmascarador de los vicios de los imperialistas. En la vida real, Sorozábal parecía creer en

esta idea al representar esta zarzuela así como su obra más desafiante, *Black, el payaso*, en Barcelona. Creyendo en su poder subversivo de marginalidad, Sorozábal explotaba ese espacio de dialogismo que Barcelona representaba. Incluso dentro de la obra, Pich compara París con Barcelona y dice que París es “Como un Barcelona, pero mucho más pequeño” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). El público de Sorozábal sin duda se reiría de este chiste a la vez que lo apreciarían como un guiño al caso español.

A lo largo de *Katiuska*, el personaje del soviético Pedro va a representar la alternativa preferible a los dos extremos de Koska y Bruno. Pedro es el ruso que, para el final de la obra, ofrece una imagen más equilibrada, capaz de fusionar los elementos dispares que constatan la política rusa para dar una salida a la Rusia de su momento. Es “el Comisario de Kiew, que viene a prender al Príncipe y a cobrar los tributos” (González del Castillo y Martí Alonso XXV). Es un hombre que cumple con su deber: “¡A eso vine, y yo cumplo siempre mis deberes! Prenderé al Príncipe y me pagaréis los tributos!” (González del Castillo y Martí Alonso XXV). Koska se enfada y dice en un aparte: “Infeliz, esta noche duerme en el pantano” (González del Castillo y Martí Alonso XXV). Cuando los campesinos recomiendan que se vaya antes de que acabe muerto, Pedro se queda y proclama de forma admirable, “¿Ante el bien de todos los hombres, qué importa un hombre?” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). Al amenazar un campesino con, “Si te echamos al Dniester” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI), Pedro demuestra su ideología socialista de nuevo: “Yo iré al fondo, pero flotarán las ideas. Y contra ésas, nada podréis, porque son de amor a todos. Las vuestras son de egoísmo” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). Más tarde cuando sigue hablándole a Olga, Pedro transmite sus ideas sobre cómo mejorar el país, revelando la politización de la que era capaz el género de la zarzuela: “Yo quiero que todos se amen... que vuelva a haber en las aldeas de Rusia fuego de

hogar [...]. “Sí, muchacha. Tú no sabes lo que me entristece esta lucha de hermanos que se odian... ¡En Rusia no debía haber más que amor!” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). La importancia de esta imagen se ve cuándo Olga expresa lo que tal vez muchos creyeran sobre los soviéticos en los tiempos de Sorozábal: “Y yo que no me figuraba que los hombres del Soviet fuesen así, tan simpáticos...” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). La meta de Sorozábal será demostrar la bondad de un personaje ruso y socialista, lo cual tiene, como ya hemos visto, muchas repercusiones en la época precedente a la Guerra Civil Española.

El personaje titular de Katiuska es “*una encantadora muchacha*” que “*viste el traje de aldeana con que huyó para salvarse*” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Representa la inocencia y la juventud y el príncipe Sergio canta sobre ella, llamándola “azucena” y “delicada flor” que “se muere de frío” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Sergio les pide que la cuiden, “porque acaso yo nunca volveré” (XXX). Es decir que Sergio se va porque representa la monarquía, mientras que Katiuska representará el futuro para el país. Sergio es el monárquico que ha sido descoronado: “Yo no soy ya Príncipe. Yo soy vulgar caminante que pasa a lo largo de la carretera” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). Le dice plenamente a Katiuska que si fuera con él, “[Iría] a la muerte” (XXXI).

Katiuska canta sobre su pasado con nostalgia para aludir al futuro en la quinta canción de la zarzuela. El motivo musical recurrente pregunta una y otra vez a lo largo de la obra, “Katiuska, Katiuska, ¿qué va a ser de ti?” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI)

El ejército rojo representa el polo opuesto de Sergio y la monarquía. Al igual que Koska, estos soldados se fanfarronean de ser crueles: “¡Todo el pueblo huyó al mirarnos, pero el pueblo igual nos da! ¡Si no quiere respetarnos, ya después nos temerá!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXII). Sin embargo, la meta de los libretistas y el compositor de la zarzuela es corregir

la idea que la mayoría de gente tiene sobre los llamados ‘rojos.’ Plasman su idea fundamental sobre la igualdad al decir claramente, “No estamos en los tiempos del Czar. Somos todos iguales” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI). Es por su imagen estereotípica de soldados brutos que Katiuska se sorprende cuando Pedro dice: “Son de los míos” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI).

Pedro provee un modelo alternativo de comportamiento, a la vez que sigue manteniendo ideales socialistas. Aunque no aprueba sus acciones, Pedro se explaya en sus razones por enfadarse y, por medio del diálogo, mantiene por rebelarse en contra de una monarquía injusta son comprensibles:

PEDRO. ¡Qué saben ellos! Nadie les enseñó a punto fijo cuál es su deber. Sirven una idea lo mejor que pueden.

KATIUSKA. ¡Incendiando casas y palacios!

PEDRO. No lo extrañéis; descienden de muchas generaciones que murieron de frío en la Siberia.

KATIUSKA. Por ellos me veo sola.

PEDRO. ¿Sola? ¿Qué erais en Rusia?

KATIUSKA. Era feliz. No sé más.

PEDRO. ¿Lo veis? Erais feliz, y el pueblo, desdichado. Hemos de perdonar que ahora desaten sus pasiones; pero ya se calmarán.

KATIUSKA. ¿Qué daño les hizo mi pobre abuelita? Ella decía que yo era de otra raza y de otra sangre.

PEDRO. ¿Sangre azul?

KATIUSKA. Acaso, no sé... (González del Castillo y Martí Alonso XXXI)

El simbolismo de estos colores y a la mera mención de la dicotomía política rojo: azul tenía mucha importancia ya para la década de los 30 en España y la seguiría teniendo por bastante tiempo después gracias a las tensiones que seguían creciendo. En la zarzuela, Pedro hace hincapié en el futuro, revelando, tal vez, la ideología de los autores de la obra y sus creencias

sobre un mejor futuro para España. Pedro dice que “Otros vendrán después, sin odios ni rencores” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI)

La fusión de ambos elementos dicotómicos tiene lugar en la relación entre Katuska (que durante la primera mitad de la obra ignora su origen de sangre azul) y Pedro (el comisario rojo). Cuando los campesinos viene a “matar al delegado de Kiew” (González del Castillo y Martí Alonso XXXIV), Katuska le esconde en su habitación. Miska, la mujer de Koska, enfatiza la improbabilidad de dicha confabulación: “La amiga del Príncipe no puede amparar a su perseguidor. (*Con intención*). ¡Pero, por si acaso! ... Entraré yo...” (González del Castillo y Martí Alonso XXXIV). Los autores de esta obra celebran la unión entre estos dos personajes como la única resolución posible. Sin embargo, la preferencia por la ideología socialista será innegable ya que, en último término, Katuska tendrá que dejar atrás su antigua identidad y origen de nobleza.

Mientras tanto, el tono de esta obra es sumamente dicotómico también y plasma el dialogismo a la medida en que se ve, por ejemplo, el contraste tan brusco entre la primera escena melodramática en la que los campesinos se expatrián, y la siguiente escena en la que se ridiculiza a Boni quien se pone tan celoso que hasta les tiene envidia de unos gansos. Boni dice, desesperado, “Hasta a los gansos les pone nombres masculinos para hacerse ilusión de que coquetea” ” (González del Castillo y Martí Alonso XXIII). No tiene más respuesta que la risa de Olga: “¡Ja, ja, ja! Boni: vengo muerta de risa. ¡Ja, ja, ja!” ” (XXIII).

La risa sirve en todo momento para amenazar, desenmascarar o descoronar a cualquier representativo de la autoridad grave y seria. Recordemos que, al explicar su teoría carnavalesca y grotesca, Bakhtin habla de este “popular corrective of laughter applied to the narrow-minded seriousness of the spiritual pretense (the absolute lower stratum is always laughing); it is a



regenerating and laughing death” (*Rabelais* 22). Así vemos la irreverencia de los libretistas y el compositor para con los soviéticos así como los imperialistas en *Katiuska*. Todos se ríen de Koska cuando Olga le ve ensanchando los zapatos de su mujer y comenta, “él dice que se ha quedado con ellos porque le corresponden del primer envío del depósito comunal, pero la verdad es que son unos zapatos de su mujer que le estaban estrechos y se los está ensanchando” (González del Castillo y Martí Alonso XXIV). La broma continúa cuando Boni amenaza con ir a quejarse a Miska y Olga dice con ironía, “Y qué bien sabe ella dónde te aprieta el zapato” (González del Castillo y Martí Alonso XXIII). Siguiendo con el juego de palabras Koska dice, “Os haré pagar caras vuestras burlas. Para aguantarlas estoy yo muy alto” (González del Castillo y Martí Alonso XXIV) y Olga, juguetona, le pone en ridículo de nuevo respondiendo, “No te ufanes, Koska... Son los tacones” (González del Castillo y Martí Alonso XXIV).

En otra escena, Olga y el Coronel se ríen entre bambalinas justo a la vez que Pich le revela al público su origen de Lérida, Cataluña, lo cual hace parecer como si aquellos dos se rieran de la verdad sobre Pich y su capacidad de hacerles pensar a todos que es un ‘verdadero ruso’. Este guiño al público señala implícitamente que la nacionalidad de Pich es otro recurso más no solamente humorístico, sino satírico también.

Este enredo o confusión de identidades es una importante fuente de humor satírico. El equívoco sobre el origen de Pich hace hincapié en la fluidez de las identidades y la facilidad con la que van a ser burlados tanto los de las esferas altas de la sociedad como las de las bajas para, al fin y al cabo, desmentir injusticias o males sociales. Como postulaba Bakhtin, “Laughter degrades and materializes” (*Rabelais* 20). En *Katiuska*, la capacidad de tratar a todos de la misma manera es lo que hace posible la revelación de la corrupción incluso en las personas más temidas o respetadas de una comunidad o un gobierno.

Es Pich quién critica al Imperio desde fuera en la humorística escena de confusión entre las llamadas “Coronas”:

CORONEL. No puedo dar nada... Casi todos los aristócratas rusos viven ahora a mi costa. La Corona me debe mucho.

PICH. ¡Pues, anda, que usted a la Corona!

BONI. (*Que vuelve con Olga por el foro, entra agitado y gritando*) ¡El Príncipe! ¡El Príncipe llega!

CORONEL. ¿Eh? ¿Qué tonterías dices? ¡No puede ser! ¡El Príncipe ha muerto!

OLGA. ¡No! Viene hacia aquí con una muchacha. ¡Yo le he visto!

PICH. ¡Un príncipe! Presénteme a ver si me hace un pedido.

CORONEL. Ya veremos. Usted comprenderá que en estas circunstancias de revolución...

PICH. ¡Hombre! No por eso va a dejar de gastar calcetines. (*Aparte*). Pase lo que pase, hoy cobra la Corona. (González del Castillo y Martí Alonso XXX)

Los enredos y la risa prosiguen con las interacciones entre Pich, el Coronel, Olga y Boni. El Coronel intenta llevarse a Olga a París, pero al intentar escaparse con ella por la noche, se encuentra con Pich, y se enteran que Olga les hizo la misma promesa a ambos. En la canción número 13, los dos hombres intentan seducir a Olga con las ideas sobre París. Imaginándose lo que harán una vez allí, el Coronel dice, cómicamente: “De mi brillante carrera militar no me queda más que el sable. Daré lecciones de esgrima” (González del Castillo y Martí Alonso XLII), y Pich dice que Olga “puede contratarse en un cabaret” (XLII) como una estrella.

En suma, el tono de la zarzuela es contradictorio. Balanceando toda la comedia de risa regenerativa que rebaja a los personajes autoritarios, sean las que sean sus ideologías políticas, hay también un mensaje importante y momentos de un tono contrastante y de mayor gravedad.

Es el músico el que provee el tono contrastante. Ivándice que recogió las canciones de toda Rusia: “Conozco todas las canciones, pero los años rompieron mi voz en la garganta, y mi canción parece una queja. ¿No habrá uno de vosotros que cante por mí?” (González del Castillo y Martí Alonso XXXV).

El dúo musical cómico del Coronel y Boni es reminisciente de los payasos en parejas y ofrece una óptica crítica por medio del tono humorístico y paródico de sus interacciones y diálogo. Por otra parte, Iván ofrece también crítica, pero lo hace con un tono más grave. Considerándolos en conjunto, la obra mantiene su equilibrio dialógico de tragicomedia con respecto a los problemas sociopolíticos que pueblan la zarzuela.

#### 4.1.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías

*Katiuska* establece el motivo recurrente de “Katiuska, Katiuska” desde el principio. En la primera escena, el coro de campesinos plantea el tono trágico de ser desterrados de su país y de ver desvanecer su antiguo estilo de vida, cantando, “todo es camino lleno de tristeza para el campesino que su tierra va a dejar, Rusia querida, la frontera empieza, la que de tu lado no va pronto a separar” (González del Castillo y Martí Alonso XXIII). Las mujeres cantan una línea melódica a la vez que los hombres cantan otra distinta, todos unidos. Ya podemos ver aquí el enfoque de Sorozábal en la *frontera* y lo que ocurre más allá de ésta. Será necesario salirse de la zona conocida para que haya acción y una historia digna de contar. Será al cruzar la frontera que todo empieza a ocurrir. El tono es trágico y refleja la letra de la canción. El bajo es regular y continuo y la frase que cantan las mujeres como rezando a Dios, se mueve de notas altas y acaba en el registro bajo de las mujeres, plasmando su sentido de dolor y tristeza.

La primera escena de la zarzuela, entonces, es una de rotura con la vida tradicional con sus anticuados papeles designados para hombres y mujeres, éstas rezando, por ejemplo. Los autores demuestran su conciencia sobre los sentimientos que se encuentran embrollados en el

tema de la patria y la tradición monárquica, y expresan esos sentimientos plenamente, sin ironía, al principio. Sorozábal parece utilizar esta situación rusa para hablar sobre España y su apego a la tradición.

No obstante, las acotaciones al final del primer número musical subrayan un factor que ya hemos identificado como clave para introducir perspectivas y voces contrastantes a las dominantes de un país o una época—el diálogo. La acotación describe que “Las voces se pierden en un pianísimo, alejándose. Sobre este final de música comienza el diálogo” (González del Castillo y Martí Alonso XXIII).

Para el segundo número musical, volvemos a la tragedia nostálgica con el concepto del hogar perdido. En las acotaciones vemos que todo indicio de comedia desaparece mientras que Pedro “Canta con sencillez y honda emoción” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). El tema del amor se introduce: “No es sufrir, el sufrir por amor, si se quiere a una mujer” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI). Aquí el tono empieza en clave menor, cambia a clave mayor cuando canta sobre su sueño, y luego cambia. También se mezclan los elementos hablados y cantados. A la mitad de la canción, Sergio dialoga con Katuska por encima de la música, y ella responde, hablando aparte, “¡Yo os aguardo! ¡Os aguarda una mujer” (González del Castillo y Martí Alonso XXVI).

Si tenemos en cuenta la teoría de Harney sobre la música como un aparato que tiene varias funciones posibles— “to reinforce, to enhance, to problematize, and even to subvert the lyrics, characterizations and at times arguably the thematic vision” (“Musical Function” 78)— esta canción de Pedro caería bajo la categoría de aquellas canciones que refuerzan la visión de la obra, y no la contradice. De esta manera, la escena se despoja de toda comedia por breves momentos mientras que los dos personajes que los autores quieren que representen la sinceridad

y honestidad, canten candorosamente. No hay desacuerdo entre la música y el sentido de las palabras, ni hay humor como habrá en tantas otras escenas de la obra.

El tercer número musical, “El deber...y no pagar” sirve de brusco contraste con la sinceridad de Pedro y Katuska. Olga y Boni se burlan del decorado Coronel y su hipocresía, cantando, “Y si fiero es en la guerra, al vencer, al volver es más terrible, porque trae un hambre horrible y de genio está imposible, y su encanto es el deber” (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII). Aquí el juego de palabras se encuentra en el cómico uso de la palabra “deber”, insinuando que el Coronel no es noble sino, al contrario, el único deber que tiene es el de pagar todas las facturas y cuentas que ignora como si se le excusara de pagar como los demás:

BONI. ¿El deber?

CORONEL. ¡Al luchar!

OLGA. ¿El deber? ¡Al volver!

CORONEL: ¡El deber! ¡El deber!

BONI. Y no pagar. (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII)

Esta irreverente representación de un Coronel tiene una clara intención crítica cuando Olga y Boni aplican la imagen de avaricia e ignominia a todos los cosacos imperialistas: “Cosacos de Kazán, que sobre el caballo van sin temor y sin desmayo. Cosacos de Kazán, que en la guerra son un rayo en la paz un huracán. ¿Dónde irán? ¿Dónde, cómo y cuándo volverán? Volverán, que no les parta un rayo; volverán mediado el mes de mayo, volverán con más plumas que un gallo, los Cosacos de Kazán” (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII). Musicalmente, el ritmo vivaz de marcha que se toca en la orquesta sirve como orquestación en el sentido bajtiniano de subrayar el chiste que se hace en contra de los rusos monárquicos. La música aquí funcionará para crear el contexto dialogizador que hace sonar irónicas y satíricas las palabras que cantan los personajes.

En esta marcha militar, las cuerdas doblan lo que cantan musicalmente las voces. Las cajas y los tambores marcan un ritmo rápido y alegre y las trompetas representan a la nobleza. Normalmente este género musical se tomaría muy en serio, pero gracias a las palabras, se aprecia el número como una canción paródica. La ubicación de esta canción después de la reverencia de Boni, con la imagen de él en posición de firmes, y después con la misma imagen seguida por el cuestionamiento de Tatiana, quien revela el verdadero carácter del coronel como un mujeriego. La dinámica cambia de forte a piano justo cuando cantan el chiste principal— “y no pagar”— bajito (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII).

Mientras que el Coronel grita, “Cosacos de Kazán! ¡A caballo!” (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII), vemos en las acotaciones la situación dramática que se hubiera representado en escena: “(Durante la orquesta sola, el coronel hace mutis con Olga a su habitación, y Boni queda en posición de firmes, obedeciendo, sin querer, las órdenes del coronel)” (XXVIII). Es una burla tanto del soldado que se cree fuerte pero realmente obedece a Rusia, como del tipo que jura pelear con aquel coronel pero, de la misma manera, le obedece. Los libretistas y el compositor plasman esta cadena de cobardes textual y musicalmente, y todos son burlados. Ellos se burlan de sí mismos también. Por ejemplo, la tía Tatiana le pregunta: “¿Qué haces ahí, sobrino?” y Boni responde, “Obedecer al coronel. No puedo remediarlo, la costumbre de oír su voz. En cuanto me da una orden...” (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII). Y el Coronel canta, “El cosaco, en su brioso corcel, va a la estepa, siempre al trote, que del mundo es un azote, zote, zote, zote, zote, porque nunca da cuartel” (González del Castillo y Martí Alonso XXVIII). Los autores seguramente quieren hacer un juego de palabras con el término “zote”, es decir “estúpido.”

En la cuarta canción, escuchamos plasmada musicalmente la fusión de tonos tragicómicos tan característica de este género de la zarzuela. Si empieza con acordes mayores a la entrada del príncipe Sergio, cambia a tonos menores en las partes cantadas por éste. “¡Es el Príncipe! ¡Es el Príncipe!” (González del Castillo y Martí Alonso XXX). A la vez, la reverencia para la situación de derrocamiento del príncipe es reducida por los comentarios del Coronel que se cantan “*En cómico bufo*” (González del Castillo y Martí Alonso XXX), y por el contraste entre el melodrama de Sergio, cantando en tiempo lento, legato y rubato sobre la “delicada flor” (XXX) de Katiuska, y justo después, los apartes ridículos y graciosos del Coronel, diciendo, “No temas, que yo consuelo, al instante, a las mujeres” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI).

En la quinta canción de la zarzuela también se percibe esta disminución de la importancia que se le otorga a la pérdida de la vieja Rusia monárquica y los lujos que le brindaba esa Rusia a la gente noble. Katiuska se lamenta por haber perdido su juventud de comodidad e inocencia: “Vivía sola con mi abuelita, lejos, muy lejos de aquí; tenía todo cuanto soñé: cariño y rosas en mi jardín! Con más ventura no soñé porque la conocí. ¡Mis sueños eran color de rosa y de azucena, y de jazmín! Y mi abuelita, viéndome reír, algunas veces me decía así... Katiuska, Katiuska... Katiuska, Katiuska... ¿qué va a ser de ti? Pero lo mismo que el vendaval tronchó la espiga de la miel, la turba roja pasó cruel... Los ruisseños, que tanto oí, al ver que ya no había rosas dejaron mi jardín. (*Con pena*). El pelo blanco de mi abuelita también un día lo perdí... Hoy, que estoy sola, sola he de sufrir y oigo a mi pobre corazón decir... Katiuska, Katiuska... Katiuska, Katiuska... ¿qué va a ser de ti?” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI). Sin embargo, justo al final de estos compases, las acotaciones nos dan a entender que su tristeza está interrumpida por Tatiana y el Coronel: “(*Durante esta romanza anochece y Tatiana enciende una lámpara*)” (XXXI). El simbolismo de que Tatiana encienda la luz y el Coronel diga, “desde

ahora yo te amparo” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI) es que Katuska ahora ha dejado atrás la inocencia y son los personajes más brutos los que van a encenderle la luz, es decir, abrirle los ojos a la realidad y solo de esa forma podrá seguir adelante.

En la sexta canción de la zarzuela no solo vemos el conflicto dialógico en la acción de la trama, sino que también lo oímos en las partes cantadas y la orquestación: “(*El motivo se repite en la orquesta. Los personajes que vuelven del foro, cantan sobre él, cada uno lo suyo, en apartes entre sí. Katuska se coloca al foro*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXXI

Mientras que Katuska “canta con ingenuidad como si rezase a la noche” (González del Castillo y Martí Alonso XXXII), los demás personajes cantan sobre el mismo motivo musical acerca de sus varias y contradictorias preocupaciones y motivaciones, creando un contraste entre intereses e ideologías. El Coronel canta sobre escaparse con el oro del príncipe Sergio. Pich sobre cobrar al Coronel. Luego el Coronel le canta a Olga sobre abandonar a Boni e ir a París con aquel. Boni canta a Pich sobre lo enfadado que está y su plan de pegar al Coronel, y Tatiana canta sobre lo bien que lo pasaría en París sola, sin ni el Coronel ni Pich.

Todo el rato, Katuska “(*Sola, apoyada en la puerta del foro que ilumina la luna, canta ingenuamente*)” (González del Castillo y Martí Alonso XXXII). No es la imagen de Katuska la que importa tanto como el contexto dialogizador que la rodea y hace que la obra se convierta en una obra graciosa e irreverente.

En el siguiente número musical, la Romanza de Pedro, este personaje revela claramente el simbolismo del personaje de Katuska, cantando, “¡No tiene excusa quien no [defiende] a la mujer rusa! [...] La mujer rusa, la mujer rusa es aurora y porvenir. La mujer rusa, la mujer rusa puede a Rusia redimir” (González del Castillo y Martí Alonso XXXII). De esta manera vemos que Katuska es capaz de ofrecerle una salida a Rusia si se reconcilia con los del opuesto bando



político, es decir, los soviéticos que Pedro representa. Cuando la séptima canción está interrumpida por unos tiros después de que Pedro se ha ido de la posada, el motivo musical del número seis se repite: “¡Luna! Luna esconde tras el velo de una nube, tu resplandor. [...] y que escape lejos y aprisa” (González del Castillo y Martí Alonso XXXV).

El noveno número musical es una canción folklórica de Rusia, “¡Ay!, dada Lluli”. En esta canción tradicional, una mujer canta sobre esperar a su amado: “ucraniano, ven aprisa, ¡cuánto tardas en llegar!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVI). Se representa también el baile tradicional de Rusia, y entonces la tonalidad cambia a acordes mayores, ritmos rápidos e instrumentos percusivos. El vaivén de estos ritmos rápidos y lentos continúa en la décima canción, cantada rubato, legato y melódicamente por Katiuska: “Noche hermosa [...] Dile al eco [...] el secreto de mi alma... ¡De amor!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVII). Esta canción representa la interpretación de la canción folklórica en el mundo contemporáneo. Si Katiuska, con sangre noble, puede llegar a olvidarse de su pasado y escoger seguir al futuro con el soviético y antimonárquico, Pedro, entonces toda Rusia puede hacer lo mismo. Asimismo, los autores quieren plasmar que no es imposible que España deje atrás su apego a las tradiciones monárquicas. La repetición de esta canción de Katiuska se parece a un aria operática.

Textualmente se ven los recursos de apóstrofe y anáfora para enfatizar el mensaje.

Musicalmente, los acordes mayores cambian a acordes menores y por fin, resuelven con acordes mayores y una nota altísima. En este caso, la repetición es importante porque la unión entre Pedro y Katiuska conlleva un mensaje político.

Es una “romanza” que parece inocente y amorosa, pero realmente es política y demuestra a una mujer rusa que elige mirar hacia el futuro y representa el tipo de fusión de ideologías que tal vez pudiera ser modelo para la España de aquel momento. Como bien sabemos, ése no sería el

caso. Sin embargo, el poder profético de la música que Ballantine menciona (27) se encierra en este tipo de romanza. Con su melodía fácil de recordar, se hizo popular, y con ella, se extendió la idea de una princesa que deja atrás su nobleza para ser parte del pueblo. Al bulto parece una canción romántica sin más, una inocente romanza sin mucha importancia, pero al tener en cuenta las crecientes tensiones entre facciones conservadoras y liberales en los años preliminares a la Guerra Civil, una canción así recoge un mensaje más controvertido.

La seriedad de esa romanza entonces alterna—como es característico de la zarzuela—, y se canta una canción que fue el motivo de la censura de Franco unos años más tarde. La letra de la canción dice, “le echas mano a la cintura, que es el eje del amor. Tenla cerca de ti [...] Y háblale... diciendo así... ¡Rusita, rusa divina; eres una deliciosa golosina... Déjame que te dé mi corazón. Tómale, muérdele... que es un bombón [...] ¡Rusita, quiéreme a mí!” (González del Castillo y Martí Alonso XXXVIII- XXXVIX).

La gravedad vuelve en la docena canción. En esta Parte A los instrumentos tocan primero la melodía y después sigue Pedro, como si fuera un eco. Esto da la impresión de que simplemente observa las circunstancias, fatalista, como si no tuviera control sobre el resultado. En la Parte B, Katuska canta, “volveremos juntos” (González del Castillo y Martí Alonso XL). Pedro responde como si fuera diálogo, “¡Dime si soñé!” (XL). Ahora los personajes cantan sobre los instrumentos a un tiempo y los acordes cambian a mayores y el ritmo se acelera. La percusión es más marcada y briosa.

Musicalmente se plasma su optimismo y la sensación de armonía con su entorno así como su capacidad de hacer realidad su deseo de estar juntos. Katuska responde a la pregunta de Pedro: “No has soñado si haces lo que yo te pediré. [...] Puedes salvar al Príncipe. [...] ¿Vas a hacerlo?” Se detiene la música momentáneamente para representar el pensamiento de Pedro, y

éste canta decididamente, “... ¡No! Me pides, Katuska, que pierda el honor; que sea, con los míos, un cobarde traidor” (González del Castillo y Martí Alonso XLI). La música retorna a la melodía de la Parte A como un círculo completado. Los motivos y las melodías reflejan la primera parte de la canción.

Este patrón musical simboliza la obstinación de volver al pasado y dejar que viejos rencores los mantengan separados en un eterno retorno. Ahora Katuska y Pedro cantan en dúo pero de una manera vertiginosa, uno cantando sobre la otra y viceversa. De esta manera se plasma la creencia de los personajes sobre su incapacidad de reconciliar sus diferencias ideológicas. De esa manera la polifonía es expresada como un contraste y un conflicto de mundos ideológicos. Aun así la música prevé una posible conclusión armónica porque en ningún momento hay disonancia y los acordes siempre se resuelven.

Harney sostiene que la música puede conllevar un mensaje que contradice la letra de la obra (“Musical Function” 78). Los personajes juran no poder unirse por sus diferentes orígenes o ideologías distintas. Lo único que mantiene la tensión en esta canción es un acto de voluntad por parte de Pedro. El último trozo destaca por su brusquedad y su nivel dinámico *forte*. En el último fragmento, cuando Pedro toma su decisión final de dejar a Katuska, los acordes percusivos siguen a Pedro, dando la impresión de que es éste el que decide: “¡No! ¡No! ¡No! No ha de vencer con su querer. Y aunque por ella cedería... ¡No! ¡Es mi deber!” (González del Castillo y Martí Alonso XLI). Sin embargo, musicalmente, los acordes se revuelven, dándonos una pista de la resolución que ocurrirá al final de la obra.

De nuevo, la alternación típica de la zarzuela ocurre entre las canciones números 12 y 13, y en ésta se canta sobre las modas de los principios del siglo XX: “Joyas... Trajes... [...] Whisky... Jazz Band... [...] Flores... Besos” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). Olga

sueña con su vida moderna: “A París me voy y en el cabaret, como vedette entre las bellas, yo sabré triunfar y pienso llegar a donde están las estrellas. ¡Oh, noches parisinas de risas y champagne! ¡Ja, ja, ja, ja! A París me voy, y allí se ha de ver lo que yo soy como mujer” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). Los ritmos e instrumentos son más propios del jazz, y son los mismos que, como hemos visto en el capítulo 3, contenían un mensaje subversivo por el mero hecho de ser contemporáneos e, incluso, representativos de la marginalidad. Hablando del baile ruso, el catalán Pich aclara para todo el mundo que “Eso ya no se estila. Ahora lo que triunfa es el jazz... Fox... La música negra” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). Olga expresa su preferencia por la música moderna también: “¡Ay, sí! Música negra, que es lo que me gusta” (González del Castillo y Martí Alonso XLII). Esta representación en escena de las modas del momento son mensajes implícitos sobre las ideas tradicionales y su fecha de caducidad en el mundo moderno. Compositor y libretistas, en conjunto, parecen decir que la música tradicional era tan pasada de fecha como la monarquía misma, tanto en Rusia como en España. El nexo entre el comentario musical y comentario político es reafirmado cuando, al final de la canción, Boni sale a la escena con un gorro rojo, así descrito expresamente en las acotaciones, para buscar a Olga.

En la transición a la canción 14, volvemos a la seriedad. Esta canción encierra una lucha ideológica. La música aquí plasma las voces de cada lado político. Sergio canta, “Es princesa. Es princesa de sangre imperial, y en sus venas palpita orgullosa la sangre del Czar” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV), y mientras canta esto, la tonalidad de la música es regia y majestuosa. Al otro lado del debate está Pedro, contratacando a Sergio y cantando, “¡Katiuska mía será! Cantáis a Rusia, nobles señores, y no supisteis salvarla en su día, Rusia es de los nuestros, de los trabajadores” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV). En cuanto Pedro

interrumpe al príncipe Sergio, el ritmo musical se acelera y suena como una burla del monarca.

El tono cambia otra vez más cuando Katiuska empieza a cantar y es más legato y *piano*. Al final, Pedro confiesa ante un comisario que iba a dejar partir a unos prisioneros por amor a Katiuska: “Prendedme y que Rusia me juzgue” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV). Antes del veredicto del comisario que sirve como árbitro en esta escena, se repite el motivo musical que subyace toda la obra: “Katiuska, Katiuska, ¿qué va a ser de ti?” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV). El simbolismo de esta pregunta es que Katiuska representa a Rusia, y se cuestiona cuál será el futuro del país. El comisario soviético, encerrando la ideología de los autores de esta zarzuela, elige a favor a las ideas más progresistas, de parte de la clase trabajadora y en contra de los monárquicos tradicionalistas. A Katiuska le dice por fin, “has de elegir: o ser princesa..., sin reino fuera de Rusia, o en Rusia ser una mujer del pueblo” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV). Por debajo de estas palabras del comisario la música plasma el motivo musical de “Dos barcas tú y yo somos”, lo cual sirve musicalmente como prolepsis de la resolución entre los dos mundos políticos y la aceptación de una Rusia moderna que se desprende de su nostalgia de la monarquía anticuada. Sergio intenta convencerle de rechazar a Pedro y su ideología: “Katiuska, piensa que es mucho el odio que nos tuvieron” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV), pero la música ya anuncia la decisión de Katiuska. Ésta y Pedro acaban cantando sobre la fusión de sus mundos para crear la Rusia moderna: “Dos barcas tú y yo somos, ya juntas podrán bogar. Somos dos barcas que por el Volga al cruzar ya juntas podrán bogar” (González del Castillo y Martí Alonso XLIV). Lo que queda entredicho al final es lo que ocurrirá con los nobles. A pesar de la resolución armónica al final de la obra, la imagen es una de los nobles detenidos y el príncipe que está arrestado, a punto de ser juzgado.

Esta imagen así como la decisión radical de Katuska y las imágenes anteriores de una Rusia post-monárquica y alusiones a las ciudades más modernas y progresivas de Europa como París—todo esto en conjunto plasma una lucha de ideologías a la vez que apunta otras fuentes de ideas y conocimiento, más allá de la propia patria. Todas estas imágenes que la obra encierra simbolizan una mirada que se dirige a la vez hacia fuera y hacia el futuro.

#### 4.1.3 Los factores extratextuales

*Katuska* representa la primera obra lírica de Sorozábal que abre el diálogo sobre la política: un diálogo ambivalente pero con obvias críticas hacia la monarquía de Rusia, un tema polémico para la España de los 1930. En la España de aquellos momentos como ya establecimos, había una creciente cultura bélica y se hacía popular la equiparación de todo lo foráneo con algo “anti-español” y peligroso. Meras referencias a los “rojos” rusos eran peligrosas en ese clima sociopolítico. Aunque no hubiera llegado al poder todavía Franco, aquellos eran los momentos en que España vacilaba y discutía entre ideologías modernas o tradicionales. Las bases de la ideología franquista se estaban formando en esos momentos, y España ya había sufrido con la dictadura de Primo de Rivera.

El claro odio hacia Rusia por parte de Franco se vería para los 40 cuando los falangistas se manifestaron en Madrid gritando “muerte al comunismo” (174) y demostrando su apoyo hacia los nazis alemanes. Montoliú Camps también señala que se le echaba la culpa de que sucediera la Guerra Civil Española a Rusia (174).

Los franquistas se dedicarían a “la cruzada contra el bolchevismo” (Montoliú Camps 175), y un grupo de soldados reclutados por Franco fueron a luchar al lado de los alemanes contra los rusos. Esta banda de soldados falangistas tenían el nombre de la División Azul, y su supuesta misión era la de “vengar a España” (Montoliú Camps 175).

Para 1939, la influencia extranjera será percibida como una amenaza, sobre todo cualquiera procedente de la Rusia socialista de aquel momento:

Posteriormente, el 7 de octubre, ya con la Segunda Guerra Mundial en marcha, se publicaron órdenes más rigurosas, según las cuales todo extranjero hallado en el territorio nacional sin haber dado cumplimiento a su obligación de inscribirse en el registro de extranjeros de las oficinas de Policía sería considerado como sospechoso y tratado en consecuencia. Los dueños de domicilios y hasta los porteros donde habitase un extranjero o personas sospechosas de ser extranjeras debían exigir esta inscripción si no querían ser multados o ir a prisión. (Montoliú Camps 46)

Este conflicto ideológico entre Rusia y España entraría en el mundo lingüístico también una década después con el franquismo. Como Montoliú Camps explica, para los 40, “Precisamente, la preservación del castellano iba a ser una de las obsesiones del Régimen” (136). De esta manera, Montoliú Camps nos da algunos ejemplos de las palabras rusas que serían consideradas como una amenaza a la identidad nacional y tradicional de España: “el acendrado antimarxismo tuvo que ver en el cambio del lenguaje pues las montañas rusas pasaron a ser suizas, Caperucita roja se convirtió en Caperucita azul; la ensaladilla rusa se convirtió en nacional o imperial y un mantecado de café que popularmente se llamaba ‘ruso’ pasó a llamarse nacional. Cambiaron también los saludos, de forma que si se llamaba por teléfono o se entraba en una dependencia oficial ya no podía decirse ‘buenos días’ sino ‘Arriba España’ para recibir como contestación ‘Arriba siempre’; también varió la forma de redactar los escritos oficiales que debían firmarse con la frase ‘Por Dios, por España y por su Revolución Nacional Sindicalista’ para poner a continuación el ‘Año de la Victoria’ que se cumpliera” (Montoliú Camps 79).

Para 1939, una ley franquista declaraba culpable de un delito a cualquier persona que pudiera dar la idea de contradecir el Régimen o tener influencias foráneas:

Esta ley declara la responsabilidad política de las personas tanto jurídicas como físicas que, desde el 1 de octubre de 1934 hasta el 18 de julio de 1936, hubieran contribuido a crear o a agravar la subversión de todo orden en España y de quienes desde el 18 de julio de 1936 se hubieran opuesto al Movimiento Nacional ‘con actos concretos o con

pasividad grave'. Bastaba para ello haber sido afiliado de partidos, agrupaciones o asociaciones, haber pertenecido a la masonería, haber sido diputado y contribuido por acción o abstención a implantar los ideales del Frente Popular e, incluso, haber permanecido desde el 18 de julio del 36 más de dos meses en el extranjero. (Montoliú Camps 27-28)

Tomando este contexto en cuenta y habiendo analizado su zarzuela *Katiuska*, se entiende mejor la razón por la que Franco siempre vigilaba la producción artística de Sorozábal. Por esta misma razón, Franco no le permitiría a Sorozábal que dirigiera su obra al lado de la sinfonía de Leningrad, una sinfonía rusa que representa la lucha contra el fascismo: “El 13 de diciembre de 1952 le fue prohibido el concierto que tenía programado para el día siguiente—con todo el aforo vendido y la aprobación previa de la censura—, en el que iba a estenar su *Suite Victoriana* y la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich. Presentó inmediatamente su dimisión y así fue cómo una represalia política [acabaría] con su carrera sinfónica” (Sorozábal Gómez XII).

No solo Rusia, sino cualquier nación que representara una visión más moderna y menos anacrónica del mundo era percibida como enemigo de la España franquista: “la zapatería ‘Les petits suisses’ pasó a llamarse ‘Los pequeños suizos’, el café Marly en la glorieta de Bilbao se transformó en Marlín, el cine Madrid-París en el Imperial, el hotel London en hotel Londres y los caramelos Darlings en Darlins. A estos cambios se sumaron las traducciones que convirtieron el restaurant en restaurante; el bistec en filete; el champán en vino espumoso; el lenguado *meuniere* en lenguado a la mantequilla, y los cabarets en salas de fiesta” (Montoliú Camps 136). Estos ejemplos plasman perfectamente la lucha dialógica de la que habla Bakhtin. Aunque *Katiuska* se estrenó en 1931, la ideología que desembocó en la dictadura franquista ya estaba imbuida en la tela cultural y sociopolítica de la vida de muchos españoles, y Sorozábal sabría que hablar de ese tema requeriría de sutileza y un contexto dialógico para hacer sonar críticas indirectas hacia la



obstinada creencia en la grandeza de la monarquía española que aún se percibía en los 30 en España, y se percibiría aún más fuertemente una década después.

Como un vidente, Sorozábal parece querer combatir, por medio de esta obra *Katiuska*, el adoctrinamiento monárquico y nacionalista que en pocos años sería la norma española bajo Franco. Sorozábal se demuestra consciente de la necesidad de considerar perspectivas e ideologías distintas por medio del dialogismo: “A literary and language consciousness operating from the heights of its own uncontestedly authoritative unitary language fails to take into account the fact of heteroglossia and multi-linguagedness” (Bakhtin, *Dialogic* 368). Mirando hacia Rusia y sus conflictos, Sorozábal y sus libretistas parecen ver el destino de España y avisar sobre la importancia de mirar hacia otros países ajenos como Rusia para comprender mejor la situación propia de España. Por esta misma razón, las zarzuelas de Sorozábal representan “this actively polyglot world” (Bakhtin, *Dialogic* 12). Sorozábal parece ser consciente del poder que tienen los lenguajes foráneos para desmentir los mitos nacionales opresivos: “Only polyglossia fully frees consciousness from the tyranny of its own language” (Bakhtin, *Dialogic* 61). De acuerdo con Bakhtin, “Even a community torn by social struggle—if it remains isolated and sealed-off as a national entity—will be insufficient social soil for relativization of literary-language consciousness at the deepest level, for its re-tuning into a new prosaic key” (Bakhtin, *Dialogic* 368). Al incorporar en la escena cultural de España una zarzuela que dialoga lingüística y musicalmente con Rusia, Sorozábal participa en el dialogismo, y lo que ocurre es descrito por Bakhtin como “the fundamental liberation of cultural-semantic and emotional intentions from the hegemony of a single and unitary language” (*Dialogic* 367).

Comparando las injusticias provocadas por dictadores o monarcas en Rusia y España, Sorozábal quiere incorporar vocablos y frases musicales foráneos para resistir “a unitary,

canonical language” (Bakhtin, *Dialogic* 370). Bakhtin aclara que esta resistencia hacia un lenguaje unitario solo tiene éxito al considerar los casos foráneos y las voces contrarias:

This verbal-ideological decentering will occur only when a national culture loses its sealed-off and self-sufficient character, when it becomes conscious of itself as only one among *other* cultures and languages. It is this knowledge that will sap the roots of a mythological feeling for language, based as it is on an absolute fusion of ideological meaning with language; there will arise an acute feeling for language boundaries (social, national, and semantic), and only then will language reveal its essential *human* character; from behind its words, forms, styles, nationally characteristic and socially typical faces being to emerge, the images of speaking human beings. [...] Language, no longer conceived as a sacrosanct and solitary embodiment of meaning and truth, becomes merely one of many possible ways to hypothesize meaning. [...] What inevitably happens is a decay and collapse of the religious, political and ideological authority connected with that language. (Bakhtin, *Dialogic* 370)

El lenguaje textual y musical de *Katiuska* contiene referencias a la Rusia comunista y celebra la unión de una noble con este comunismo. Tal temática plasmada por diálogos teatrales y textos cantados no podía ser inocente en la España de los 30. Sorozábal deja entrever su ideología liberal con esta obra y seguirá haciendo lo mismo en las otras dos que analizaremos.

## 4.2 *Adiós a la bohemia* (1933)

### 4.2.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono

*Adiós a la bohemia*, la segunda zarzuela que analizamos, se basa en un cuento escrito por Baroja sobre la relación entre un artista fracasado y una mujer venida a menos, que ahora trabaja como prostituta en Madrid. En cuanto a los personajes, la metateatralidad es un nuevo elemento que tenemos en esta obra comparada con *Katiuska* gracias al primer personaje que sale a escena, el Vagabundo. La obra comienza con su monólogo dirigido al público. Este aspecto metateatral volverá a aparecer en la tercera zarzuela que analizaremos, *Black, el payaso*, y demuestra la evolución de Sorozábal hacia una mayor concienciación en sus obras.

El Vagabundo, que se describe como un “poeta fracasado” (Baroja 111), también tiene un elemento autoreflexivo, tanto para Baroja como para Sorozábal. Aunque sean las palabras de

Baroja, algo de esta imagen del artista fracasado le interesó a Sorozábal en el contexto español lo suficiente para pedir el permiso de Baroja para orquestar su cuento y recontextualizarlo en una zarzuela:

Unos meses mas tarde se me ocurrió que tanto para alargar la obra, como para darle más importancia al papel del Vagabundo, lo mejor sería empezar la obra con un prólogo cantado por dicho personaje en el que explicase, como si el fuera el autor del libreto, el contenido desu obra. Se lo dije a don Pío, y le gusto la idea. No sé si ese prólogo lo hizo entero expresamente para mí. Tengo la impresión de que aprovechó algo que estaba en boca de algun personaje de alguna de sus novelas. No sé... Pero aunque así fuera venía como anillo al dedo. Yo saque el trágico argumento del chotis del Senor de *El Herald*, de una noticia publicada en el diario *El journal* y recogida por un novelista. (Sorozábal, “Mi vida y mi obra” 34)

El personaje prepara al público para estar más atentos al mensaje de la zarzuela. Con su perspectiva pesimista, el Vagabundo le habla directamente al público para que ellos no se queden dormidos y se den cuenta de la crítica social y política que se hace en la obra:

Yo, que he hecho hablar con elocuencia a reyes y emperadores y a damas de alta alcurnia he recogido aquí las frases de una muchachita descarriada y de un pobre pintamonas. He cantado los amores de *La dama de las camelias* de Chamberí por Hortalez, o de Chamberí por Fuencarral. He tenido que evocar el Madrid de los suburbios de hace años, el cafetucho de barrio, el violinista melenuo, la confabulación lamentable del artista que fracasa y de la mujer que se malogra. ¡Realismo! Realismo, cosa amarga, triste... Vale más vivir en el sueño... ¡en el sueño! (Baroja 112)

El tema del tiempo subrayará esta visión pesimista del mundo para criticar la falta de gravedad y la indiferencia en la naturaleza:

¡Absurdo! ¡Absurdo! Ya estamos en primavera. ¡Qué falta de seriedad en el tiempo! ¡Qué falta de consideración para los que no tenemos un buen guardarropa! No sabe uno a que atenerse. Lluve, graniza, truena, sale el sol, se nubla... ¿Para qué tanta fantasmagoría? Y luego quieren que uno ame al prójimo... (Baroja 119)

Los bohemios responden con un tono sarcástico e irónico, diciendo, “¡Y a la prójima! (*Ríen todos*)” (Baroja 119). Sin embargo, más aún que en la naturaleza, Sorozábal parece insinuar que son las personas las que realmente son apáticas. El Vagabundo se mantiene aparte de la trama y luego se involucra también y forma parte de la ficción como esta acotación indica: “(*El*

*Vagabundo se sienta en la mesa del Señor Que Lee El Herald*)” (Baroja 120). El mozo del bar hasta le ofrece algo de beber al Vagabundo que hace momentos fue el narrador del prólogo. Si el Vagabundo representa al autor de la obra, su propio personaje le insulta, diciendo cuando el Vagabundo se niega a tomar nada, “(Aparte.) ¡Qué pelmazo!” (Baroja 120).

Esta manera de entrar en y salir de la trama nos permite ver la actitud crítica del Vagabundo como un modelo a seguir para el público de la zarzuela, y así comienza la escena de la triste noticia periodística que provocará poco más que la crueldad de los lectores, demostrando su naturaleza sanguinaria. Esta indiferencia y frialdad se critica en la obra, especialmente con respecto al tratamiento de los artistas, tanto por parte del tiempo, el cual contribuye a que caigan en el olvido, como por parte de la gente, la cual oye de las desgracias de los demás sin conmovirse siquiera. Ya que, como hemos visto, el personaje del Vagabundo es clave según Sorozábal, habría que prestar especial atención a su diálogo con El Señor Que Lee *El Herald* para pillar su mención del gobierno:

VAGABUNDO. ¿Se acuerda usted de aquel periódico, *El Catastrófico*, que tanto pánico le daba al Gobierno hace veinticinco años?

SEÑOR QUE LEE *EL HERLADO*. ¡Hombre, no! Yo soy muy joven para recordarlo.

VAGABUNDO. ¿Pero usted habrá oído hablar de mi periódico?

SEÑOR QUE LEE *EL HERLADO*. Sí, a mi abuelo.

VAGABUNDO. Pues aquí tiene usted a su director.

SEÑOR QUE LEE *EL HERLADO*. ¿Qué lo dirigía usted?

VAGABUNDO. Sí, señor.

SEÑOR QUE LEE *EL HERLADO*. (Dándole la mano y volviéndole enseguida la espalda.) Vaya... Pues, mucho gusto, y adiós muy buenas. (Baroja 136)

De esta manera percibimos la triple crítica de la naturaleza cruel de tres cosas distintas, todas las cuales causan la miseria de los artistas desde la perspectiva de nuestro zarzuelero Sorozábal y el

autor noventayochista, Baroja. Se refiere a la indiferencia del tiempo mismo tanto como la del gobierno español y la población española. Con este marco narrativo, entramos en el diálogo entre los dos personajes secundariamente principales, tras el Vagabundo, que son Ramón y Trini.

El Vagabundo, igual que los personajes cómicos de *Katiuska* y los payasos en la tercera zarzuela, prepara así al público para mirar y escuchar la obra con una actitud crítica tanto de los males sociales de España provocados por el entorno como por los causados por ellos mismos. Son éstos los personajes carnalescos en todas las tres obras que proveen el contexto dialogizado por medio del cual resuenan las críticas indirectas que quiere hacer el autor.

Es precisamente el diálogo, o mejor dicho la lucha dialógica, entre Ramón y Trini dónde encontramos el meollo de esta crítica. A Ramón, Trini le critica por su falso señoritismo, llamándole “¡El marqués sin domicilio!” (Baroja 121) e insultándole: “¡Golfo! (121). Recordemos que Bakhtin considera los votos e insultos, “curses, oaths, popular blazons” (*Rabelais* 4-5) como parte de la corriente carnalesca que revela la verdad sobre las personas. De la misma manera que los insultos, ya hemos visto que la risa tiene una influencia regenerativa según Bakhtin. Sin embargo, aquí también vemos el aspecto cruel de la risa sin compasión. Ramón contrataca a Trini: “Tu dinero es y tú lo ganas con tu honrado trabajo... ¡Con *tu honrado trabajo!*... (Ríe.)” (Baroja 121). Trini sigue revelando varios hechos sobre Ramón al hablar sobre su coqueteo con Petra, una mujer casada, y su falta de respeto hacia su relación de casados. Refiriéndose a su grupo de amigos artistas que solían reunirse, Trini les insulta, diciendo, “¡Valiente gentuza os reuníais en esa casa!” y Ramón retruca, “Sólo faltabas tú allá, para que fuese el cuadro completo. (Ríe.)” (Baroja 124). En la contestación de Trini percibimos su dolor y humillación sobre su necesidad de trabajar de la forma más degradante, en la prostitución:

TRINI. (*Furiosa*). ¡Jesús qué asco! Ni que fuera una...

RAMÓN. ¿Qué?

TRINI. (*Con alma.*) Que yo, aunque soy una mujer... así, si hubiera tenido la suerte de casarme, yo no le engañaría a un hombre por un golfo como tú, ni por otro que valiera más que tú.

RAMÓN. ¿Por qué no te has casado, entonces?

TRINI. (*Midiéndole de pies a cabeza.*) ¿Por qué? ¿A ti qué te importa?

RAMÓN. (*Hablado sobre la música.*) Si te hablaba en broma. Hay que tener filosofía como yo... Te advierto que así te pones hasta fea.

TRINI. ¡Tanto da! (*Con amargura.*) Para como vive una, lo mismo daría morir. (Baroja 124-125)

En este intercambio dialógico, Baroja y Sorozábal le ofrecen la oportunidad al público español de escuchar la perspectiva de la mujer que se prostituye por necesidad, y la desesperación tan fuerte que provoca ese estilo de vida, tan profunda que muchas mujeres preferirían suicidarse.

Como réplica a esta indagación en la llaga que más dolor le causa, Trini le cuestiona sobre el punto más doloroso en la vida de Ramón, que es su degradación de artista en bohemio. Ramón explica que, por necesidad, tendrá que mudarse para “trabajar el campo” (Baroja 126). Trini le pregunta a Ramón qué ha hecho de empleo. Trini se lamenta sobre este fracaso: “Todos lo decían cuando vivíamos juntos: ¡Ramón es un artista!... ¡Ramón llegará!...” (Baroja 126). Le pregunta sobre qué hizo con un retrato de ella “con el corazón en la mano, sonriendo” (Baroja 127), y Ramón cambia del tono alegre y burlón que tenía a un tono triste y destrozado, diciendo, “Lo quemé. Aquella figura es la mejor que me ha salido. No podía hacer otra cosa que resultase a su lado. No tenía tiempo, ni tranquilidad, ni dinero. Me quisieron comprar el cuadro sin concluir y lo quemé. Romperlo me hubiera hecho daño. Ya no pienso coger los pinceles. (*Se queda cabizbajo*)” (Baroja 126). El propio Ramón confiesa que su tono ha cambiado: “Se me había olvidado que era un filósofo. ¡Perra vida! (*El violín y el piano atacan. Ramón saca del bolsillo de la chaqueta dos o tres papeles de fumar grasientos. Estira uno de ellos, y va sacando motas de tacabo de todos los bolsillos, hasta que reúne bastante para liar un cigarro. Trini le*

*observa*)” (Baroja 127). En estas acotaciones percibimos la crítica del autor hacia el artista también, puesta en boca de Trini. En vez de tenerle compasión, Trini revela la arrogancia de Ramón por no saber pedir ayuda: “No tienes ni una mota de tabaco y te crees rebajado por pedirme a mí un real para una cajetilla. [...] ¡Qué gilí! Si tú nunca aprovecharás nada. ¡Desgraciado! ¡Calamidad!” (Baroja 128). En seguida Trini le compra unos cigarros buenos, destacando así la ironía del artista que se cree mejor que la prostituta, mientras que aquél no puede comprarse ni un cigarro.

#### 4.2.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías

Con respecto al factor musical en *Adiós a la bohemia*, lo primero que destaca es que, en vez de la obertura que tradicionalmente veríamos en una ópera, lo que tenemos es la introducción del Vagabundo, “poeta fracasado” (Baroja 111), que sirve, como ya hemos planteado, la función del marco narrativo para la zarzuela.

La música de esta zarzuela vacila y cambia entre más o menos instrumentación, con algunas líneas melódicas y románticas y otras mucho más fragmentadas con solo estallidos momentáneos de vientos y cuerdas alternando con el canto. Por ejemplo, cuando el Vagabundo canta sobre “lo grande, lo marmóreo, lo colosal” (Baroja 112), la música es grandiosa para reflejar esas ideas. Al transicionar para cantar, “Y sin embargo, tengo que mostrarle al público una obra realista. ¡Realismo! ¡Realismo, cosa amarga, triste...!” (Baroja 112), los acordes cambian a ser más disonantes y en tonos menores.

Dentro de este mismo fragmento de música cantado por el Vagabundo, hay muchas capas de dinámicas y armonías distintas. La interrupción de la historia tradicional sobre “emperatrices y césares” (Baroja 111), “princesas y cardenales” (111), es abrupta. La intención de autor y compositor en conjunto es la de espabilar al público para hacerles pensar en los asuntos que están

a punto de representarse. En vez de un público inconsciente, la obertura da a entender que lo que los autores buscan es un público más atento.

En la siguiente escena, la discusión de los bohemios en el café es plasmada con música rápida y alegre. No obstante, un cambio abrupto tiene lugar de nuevo cuando Ramón empieza a cantar sobre la cita que tiene con alguien. “¡Si no vendrá! Sería una desilusión más” (Baroja 116). Fiel a su estado de ánimo, la música refleja el verdadero sentimiento de Ramón con tonos menores, tristes y graves.

El elemento grotesco y carnavalesco se nota en la música por primera vez más marcadamente cuando El Señor Que Lee *El Heraldo* canta sobre el artículo periodístico que describe una tragedia. Lo hace con un fondo de música circense, con instrumentos percusivos como el xilófono y las campanillas tocando escalas mayores que ascienden de una manera alegre, o con los platillos, que avivan la canción.

Las acotaciones corroboran este contraste entre la música alegre y las expresiones cómicas de los personajes por un lado, y la gravedad trágica de la noticia periodística por otro lado: “(*El Señor Que Lee El Heraldo canta, leyendo. Mientras lo hace, se acercan primero El Camarero y luego La Vieja, y los dos siguen la lectura expresando cómicamente en sus rostros la impresión que les causa el horrible drama*)” (Baroja 117). Ruiz Silva describe este fenómeno musical de la siguiente manera: “El relato, cruel y tremendista, con un aire de humor negro, hace un curioso contraste con la música, alegre y marchosa, del chotis de Sorozábal” (62). Recordemos la teoría de Harney (“Musical Function” 78) o de Brecht (“The Modern Theatre” 450) sobre la capacidad de la música para desmentir, en vez de corroborar, el texto. De esta manera, se crea una tensión dialógica entre música y texto.



La noticia sobre la que canta el señor es el colmo de lo grotesco, especialmente por el contexto en el que se lee y la poca compasión que provoca en los lectores:

‘Al volver cansado a su buhardilla el peón Gregorio Tarambana como siempre puso en la mesilla el jornal de toda la semana. Y su niña, que sin darse cuenta, el jornal tomó para su juego, un billete grande, de cincuenta, inocente lo quemó en el fuego. Furioso el padre, desesperado, en un momento de locura, con un cuchillo muy afilado cortó el gaznate a la criatura. La pobre madre, que al más chiquito bañando estaba en la cocina, salió corriendo al oír un grito y se murió de la sofoquina. Mientras tanto el niño se ahogaba al sorber el agua en la bañera, al peón un guardia detenía medio loco por la carrertera. Y aun tratándose de proletarios ha causado grande sensación y se hacen muchos comentarios del horrible crimen de Chinchón’. (Baroja 119)

El contraste entre lo que se lee y la reacción del lector es fuerte ya que el asesinato de una niña ejecutado por su propio padre por el mero hecho de haber quemado un billete de 50 sin querer, y las subsecuentes muertes de la madre y el otro hijo, le parecen noticias entretenidas al Señor Que Lee *El Herald*: “Vaya. Ya era hora de que leyésemos algo interesante” (Baroja 118). Se percibe fácilmente la falta de empatía por parte tanto del lector como del periodista que escribió el artículo, insinuando que el caso no tenía que haber sido tan importante, “tratándose de proletarios” (Baroja 118), es decir, gente de poca importancia en la sociedad.

Para colmo, la subsiguiente conversación del Señor con el Mozo y la Señora Vieja demuestra la total incompreensión por parte de sus lectores del tema principal de este artículo. La verdadera temática del artículo es la penuria de la gente de la clase obrera, una penuria tan grave que un padre asesina a su propia hija.

Lo que Baroja y Sorozábal representan dramáticamente es la mala lectura de estos personajes, y se les critica indirectamente por perderse de la moraleja de esta noticia. Los lectores se aferran al comentario del periodista sobre el supuesto “momento de locura” (Baroja 118) del padre, y discuten sobre si “la locura será fingida para despistar” (Baroja 119), en vez de leer entre líneas y preguntarse sobre los motivos del acusado.

Revelador también es la conclusión del Señor Que Lee *El Herald* que, de una manera casual y despreocupada, declara: “Por el momento harán lo posible por curarle. Pero tan pronto esté sano y fuerte, le darán garrote. La justicia no quiere nada con los enfermos... ¡Antonio!” (*Ataca la orquesta y entra el Vagabundo, cantando*)” (Baroja 119) En resumen, lo que percibimos en esta escena es el sistema de justicia español descrito de una manera que revela precisamente lo injusto que es, a la vez que inquieta la despreocupación de los ciudadanos acerca de ese sistema y sus procedimientos. Más que un caso trágico con una moraleja sobre la necesidad de cambiar la situación de pobreza en España, el lector de *El Herald*, no tiene ni el menor recelo al contemplar la posible condena a muerte de este hombre como puro entretenimiento. En vez de simplemente representar esta situación trágica de una manera verosímil y tradicional, la decisión que Baroja y Sorozábal toman en conjunto de representar la *lectura* del artículo describiendo el caso es de suma importancia.

De nuevo este recurso teatral es una estrategia para involucrar al público y hacerles reflexionar. Los nombres genéricos de los personajes hacen más patente esta intención crítica por parte de autor y compositor. En vez de un nombre estricto como vimos antes en *Katiuska*, ahora tenemos personajes más arquetípicos y generalizados. Si la obra rusa que ya analizamos podía tener lecciones para la sociedad española de ese momento, en pleno proceso de dividirse entre facciones leales a la causa monárquica y facciones progresistas con vistas hacia la mejora y el futuro, esta obra con libreto de Baroja es mucho menos sutil en su imploración de que el público se vea en sus personajes. El Señor Que Lee *El Herald* en un café de Madrid puede ser cualquiera de los miembros del público que asistió al estreno de esta zarzuela.

Al negarse a ponerle un nombre más concreto, Baroja hace obvio su llamamiento al público para tomar conciencia sobre los problemas y las injusticias sociales de su momento.

Paralelamente, se nota el afinamiento por parte de Sorozábal de sus herramientas musicales para realizar la misma meta de incorporación del público en el diálogo sobre los asuntos sociopolíticos de entonces. Como veremos un poco más adelante, las estrategias de Sorozábal serán cada vez más semejantes a las que Brecht propondrá para su concepto del teatro épico. Una música que toma una actitud o comenta sobre el texto y la acción de una obra teatral es un rasgo esencial en un teatro épico. De otra forma podemos vincular este concepto con las múltiples capas de un texto a las que se refiere Bakhtin cuando habla de la polifonía y su papel importante en el dialogismo. En *Adiós a la bohemia* más que antes vemos esta evolución de Sorozábal de reforzar la tensión dialógica dentro de la obra, especialmente entre música y texto.

El pasaje del artículo periodístico es un ejemplo idóneo porque, como Brecht dice, la música de la ópera épica, “communicates” (“The Modern Theatre” 450) o “takes up a position” (450). El arreglo musical de este texto da a entender que la actitud del lector es tan preocupante o incluso más que la situación del obrero en sí. Con estas herramientas y el juego dialógico de elementos contrastantes, Sorozábal va agudizando su estilo de conciencia sobre problemas sociopolíticos, llevando el género de la zarzuela cada vez más cerca de sus raíces carnalescas y dialógicas, de inclusión de los espectadores—y oyentes—en el debate sobre las jerarquías e injusticias sociales de su tiempo.

Aparte del discurso subyacente sobre la inconciencia del público y su incapacidad de leer o percibir las noticias críticamente, dos otros temas de injusticia social que los autores quieren enfatizar son el tema del arte infravalorado y la consiguiente miseria de los artistas, así como el problema de la prostitución en la sociedad española.

De la misma forma que la música sirve como el vehículo para despertar una distante memoria en los personajes de *Katiuska*, en *Adiós a la bohemia*, es la música lo que recuerda a Ramón y Trini sobre mejores momentos en su vida:

RAMÓN. ¡Esta música, cómo me recuerda aquellos tiempos! ¿Recuerdas nuestro estudio?

TRINI. Sí, ¡qué frío era! (Baroja 128)

Por debajo de este canto, tocan los instrumentos de cuerda, y el violín resuena de una manera triste. Sin embargo, la música evoluciona con los recuerdos de los personajes, y el tono cambia a ser mayor, con una tonalidad que refleja la alegría de ambos por un momento.

Siguiendo con este diálogo cantado, recuerdan a un periodista que les acusó de haber copiado un cuadro y Ramón se niega haberlo copiado. La respuesta de Trini a este comentario refleja la actitud del público general hacia los artistas como unos personajes locos: “Tú sí; siempre has sido un poco chiflado... vamos... artista” (Baroja 129). Musicalmente, la orquestación refleja el diálogo. La música es fragmentada y los instrumentos siguen la inflexión de las voces de ambos personajes como si fuera habla.

La música solo cambia a una canción verdadera sin estos elementos de conversación cuando se le escapa la imaginación a Trini y el recuerdo la cautiva: “Y aquella tarde que fuimos a la Moncloa...” (Baroja 132). La tonalidad alegre de esta pieza musical, como un vals de tiempo rápido, contrasta con el contexto oscuro y harapiento en el que Trini la canta, creando así una imagen conflictiva y grotesca.

Olvidándose momentáneamente de la realidad del presente, Trini recuerda, por medio de la música, el pasado amor entre ella y Ramón:

TRINI. Al llegar a la Moncloa nos encontramos los dos en medio de un charco grande, que tanto miedo a mí me dio. Tú me cogiste entre tus brazos con mucha fuerza y decisión, y yo en tus brazos temblaba de miedo de un chapuzón. Y, entre algazara de

golfos y risas de algún chulón, tú conseguiste que no mojara mis zapatitos de charol. Y al pasar entre tus brazos yo te miraba con amor.

RAMÓN. ¡Yo también, pues te quería!

TRINI. Quizá, pero menos que yo. (Baroja 132)

Sin embargo, la parte clave de estas reminiscencias musicales es la larga serie de antiguos amigos suyos que han caído en la penuria, el hambre o, incluso, la muerte:

RAMÓN. ¿Y cuando vino aquel poeta enfermo a casa, no recuerdas?

TRINI: Sí, lo estoy viendo entrar. Nevaba fuera y nosotros hablábamos alrededor de la estufa. ¡Cómo temblaba el pobrecillo!

RAMÓN. El poeta pobre, bohemio y truhán, no tenía casa, ni tenía hogar. El poeta pobre solía alternar una vez la calle, otra el hospital. (Baroja 132-133)

Cuando Trini le pregunta a Ramón si lo que escribía el poeta era bueno, éste responde: “No sé... yo nunca leí nada suyo, pero tan injusto me parece que muera un genio en un hospital, abandonado, como que muera allí un pobre hombre” (Baroja 133). De esta manera se subraya la falta de humanidad del sistema sociopolítico que trata así a los españoles, bien sean artistas o cualquier ciudadano. Ambos autores, Baroja y Sorozábal hacen hincapié en la deshumanización de la situación y la imposibilidad de que florezca el arte bajo tales circunstancias.

Musicalmente, al cantar Ramón sobre el poeta pobre, la música cambia a un tono menor, triste, sobre todo con los compases que plasman el vagabundeo del poeta: “No tenía casa, no tenía hogar” (Baroja 133). En este sentido podemos percibir otro vínculo con la primera zarzuela, *Katiuska*, que es el concepto de estar al margen, de ser un vagabundo, y de no tener un lugar al que pertenecer, ni un hogar fijo. Este será un tema recurrente en las tres zarzuelas. Sin embargo, en esta segunda zarzuela de *Adiós a la bohemia*, la tonalidad en torno a este tema es un tanto menos optimista y resuena con mayor crítica hacia esa realidad de penuria y vagabundeo para los artistas y las mujeres venidas a menos.

Agregando a la lista de artistas fracasados, Ramón recuerda a un amigo escultor: “Creo que dejó el oficio, se hizo vaciador. Ha bajado en categoría y ha subido en alimentación.” (Baroja 136). Otro personaje por el que pregunta Trini, “¿Y el anarquista?” (Baroja 136), irónica y tristemente abandona sus ideales para poder sobrevivir también: “Ése se hizo de la policía” (Baroja 137). Ramón resume la situación de sus amigos artistas y la suya propia de esta manera: “Casi todos los que nos reuníamos aquí desaparecieron. Nadie ha triunfado. Y otros muchachos, llenos de ilusiones, nos han sustituido y, como nosotros, sueñan y hablan del amor y del arte y de la gloria. Las cosas están igual: nosotros, únicamente, hemos variado” (Baroja 138). En efecto, cada personaje acaba siendo la antítesis de lo que quiso ser: el escultor se hace vaciador, el anarquista, policía. Recordemos por un momento las palabras de Ballantine sobre la capacidad de la música para proyectar nuestros ideales sobre “what kind of *world* we want” (27), o las palabras de Attali sobre la manera en que la música puede ser “unexpected and prophetic” (5). Tal vez estas imágenes de los artistas arruinados tengan algo de este poder profético si recordamos que estrenó en España en 1933, y pocos años después un gran número de artistas españoles tendrían que exiliarse para escaparse del régimen franquista, sin mencionar a aquellos que se quedaron, como Sorozábal, y se vieron constantemente oprimidos o callados con un bozal para prevenir cualquier expresión de disenso. Al final de esta canción dialógica entre Ramón y Trini, destaca el solo del violín que toca las mismas notas que canta Ramón. Sin embargo, el violinista permite que la resolución armónica tarde en producirse y, así, crea una tensión dialógica y plasma la posibilidad de que no haya solución a los problemas sociales que se insinúan en la zarzuela.

Al concluir este dúo entre Ramón y Trini, el segundo tema de crítica social, la prostitución, aparece primero visualmente—“(Se descorren las cortinas y van apareciendo

*varias mujeres que se pasean por la cuesta del fondo*)” (Baroja 138)—y después musicalmente con su canción:

¡Noche! Noche triste y enlutada como mi negro destino. ¡Noche! Con el alma destrozada, entre tus sombras camino. ¡Luna, que mis pasos iluminas, mi siempre fiel compañera, ¡Luna! Ven y alumbrá las esquinas, que voy a hacer la carrera. ¡Luna! Tú que ves el sacrificio de mi cruel profesión. ¡Luna! Que perdones nuestro vicio te pido con devoción. (Baroja 138-139)

Esta canción en clave menor contrasta fuertemente con el solo de Katuska “Noche hermosa”, que también es una apóstrofe a la noche, pero en este caso de *Adiós a la bohemia*, tanto la tonalidad musical como el tono textual de la zarzuela es mucho más pesimista y ofrece una crítica sin necesariamente ofrecer ni la resolución armónica en clave mayor ni la resolución dramática de un matrimonio o cualquier otro tipo de esperanza para estos personajes femeninos. Trini mira hacia el futuro sin consuelo: “Más pronto te olvidarás de mí. Tú tienes la vida por delante. En tu pueblo te casarás, puedes tener mujer, hijos... Yo, en cambio... ¿qué le queda a una como yo? El hospital... el Viaducto...” (Baroja 140). Respondiendo a este comentario, Ramón por un breve momento demuestra compasión y la música ataca dramáticamente para plasmar su emoción:

RAMÓN: A mí no me importa que los poderosos digan de nosotros que hemos vivido amancebados. Para mí, tú has sido mi mujer. ¡Yo no te puedo dejar así!

TRINI: ¡Qué puedes hacer tú, pobrecillo! Dinero no tienes para comer.

RAMÓN: No dudes que te quiero y yo, por ti, daría el mundo entero.

TRINI: No quiero que me engañen ni engañar. (Baroja 140)

Tanto el silbido de las prostitutas para llamar a Trini como el arranque repentino de la orquesta en esta escena sirven el mayor propósito de también despertar al público, para que se espabilen y reflexionen sobre estos problemas sociales. De nuevo la música sirve el propósito de concienciar al público cuando llega el Chulo al escenario y canta con un trasfondo de orquestación circense

que no cuadra ni con la gravedad de la temática ni con las situaciones dramáticas que se han representado anteriormente.

Extremadamente importante para comprender el propósito crítico de la zarzuela es el hecho de que estos intentos de espabilar o despertar a los personajes, fracasan. Las últimas escenas de la zarzuela demuestran a Ramón vacilando y, en último término, decidiendo no hacer nada. Las acotaciones dan a entender la inacción de Ramón: “(Al llegar a la puerta se vuelve con vacilación, ve a Ramón con la cabeza baja y sale. Ramón se levanta decidido a ir tras de ella. El Señor Que Lee El Heraldo le coge de un brazo)” (Baroja 141). Destaca el hecho de que es el personaje menos compasivo de toda la zarzuela el que influye en la decisión final de Ramón:

EL SEÑOR QUE LEE *EL HERALDO*: Pero, ¿qué va usted a hacer, hombre? Si ella no quisiera, no se iría.

RAMÓN: Es verdad; tiene usted mucha razón (*se sienta*). (Baroja 141)

Ramón, en efecto, toma los consejos del mismo hombre que juzga el artículo trágico del periódico como una fuente de entretenimiento.

Al mostrar la ignorancia de Ramón y su incapacidad de despertarse y actuar, los autores quieren demostrar la importancia de que el público se despierte también y mire la realidad. El Mozo del bar le dice que no se preocupe, que vendrán otras mujeres, y Ramón responde, “Es que no es una mujer la que se va, Antonio. ¡Es la juventud, la juventud!... Y ésta no vuelve” (Baroja 144). De esta manera Ramón parece equiparar el amor con la juventud y el arte, y la pérdida de todos ellos resulta en la vida bohemia en la que se encuentra. Interesante es de notar que Bakhtin cita la vida ‘bohemia’ en su descripción de lo carnavalesco (*Rabelais* 156). Sin embargo, lo más importante de estas reflexiones del personaje de Ramón sobre la fugacidad del tiempo y la pérdida de la juventud es el hecho de que demuestran la capacidad de la zarzuela de trascender.



Así vemos la posibilidad de leer o escuchar en esta zarzuela un doble sentido: uno político o social y otro trascendental o existencial.

Es clave la conclusión del Vagabundo, quien recoge una colilla y lo fuma diciendo, “¡Realismo! ¡Realismo! Cosa amarga, triste... ¡Vale más vivir en el sueño!” (Baroja 144). Esta frase, la misma que usó al principio de la obra, demuestra la circularidad de la zarzuela, insinuando de nuevo una actitud más pesimista por parte de los autores y la posibilidad de que los problemas plasmados no se resuelvan. Sin embargo, si algo optimista existe en *Adiós a la bohemia*, tendría que ser el dialogismo, la crítica y todos aquellos elementos que emplean ambos autores textual y musicalmente para despertar al público español. Con la indiferencia de Ramón al negarse de hacer nada por cambiar esta situación, Sorozábal y Baroja abren un diálogo que ayudará a los españoles a preguntarse sobre cuánta responsabilidad podrían tener ellos de que la sociedad española siguiera funcionando de esa manera, permitiendo que los artistas y las prostitutas vivan en tales condiciones. Insinúan que el público está dormido y ciego a la realidad que se ha plasmado en la obra. Los platillos y la instrumentación de la última declaración del Vagabundo desmienten la intención de las palabras de éste. Aunque finja que su creencia es que es mejor vivir en el sueño, el hecho de llamar la atención sobre la realidad y sus problemas, sobre la posibilidad de ignorarla y escoger vivir en el sueño, tiene el efecto contrario: es decir que conciencia sobre el hecho de que muchos ignoran estos males en la sociedad.

#### 4.2.3 Los factores extratextuales e intertextuales

Tratando un tema ya central en la zarzuela, de la mujer pobre que tiene que ganarse la vida como pueda, muchas veces llegando a un punto en que la única opción que le queda es la prostitución, el personaje de Trini recuerda a los personajes como la Menegilda de *La Gran Vía* o incluso la Mari Pepa de *La Revoltosa*. Esta última, por ejemplo, aunque logra evitar venderse a

sí misma para el final de la obra, también nos ayuda a ver el problema social de la cosificación sexual de la mujer que muchas veces representa su única opción en cuestión de trabajo. En este sentido, el hecho de ver el mismo tema retratado después de un espacio de tiempo tan grande como más de tres décadas, solo subraya la gravedad del problema como algo que sigue vigente y, como ya hemos visto, tampoco desvanecería con el franquismo por mucho que su política profesara tan estricto código moral. Por lo menos la zarzuela, como género dialógico, permite el planteamiento de serios problemas como la prostitución, a diferencia de la hipócrita política de silencio del franquismo que tapaba el tácito consentimiento de esa actividad: “Jóvenes y adultos acudían a las mismas casas de prostitución que las autoridades rechazaban pero mantenían abiertas por considerarlas necesarias” (Montoliú Camps 158). Para los 40 en España, los franquistas perseguían constantemente a las prostitutas, sobre todo las callejeras, mientras que las de casa eran aceptadas “como un mal necesario” (Montoliú Camps 199). Pese a las noticias sobre la detención de prostitutas y su arrepentimiento en las misas unos meses después, “la necesidad y el hambre provocaron un aumento de la prostitución” (Montoliú Camps 199), y llegó a haber unas 20.000 prostitutas solo en Madrid (199). Toda esta situación, por supuesto, también contribuyó al aumento de enfermedades venéreas (Montoliú Camps 200) y malas condiciones higiénicas.

La situación teatral que *Adiós a la bohemia* retrata, demuestra, en un sentido, la naturaleza recurrente de este problema en la sociedad española a la vez que anticipa la inminente exacerbación de lo mismo a una mayor escala debido a la política autárquica de Franco que, hipócritamente, atrasaría el gobierno y el abastecimiento de comida hasta tal punto en que se producirían las condiciones idóneas—el hambre y la desesperación—para que aumentara la prostitución, el último recurso para muchas mujeres y la causa de muchas enfermedades

(Montoliú Camps 200). De acuerdo con la ideología del dictador, se crearon cárceles especialmente dedicadas a las prostitutas de las que se encargaban religiosas que les enseñarían a “ganarse la vida honradamente” (Montoliú Camps 200). Sin embargo, la política franquista no aceptaría ninguna responsabilidad por el agravamiento de este problema. Al contrario, la culpa se la echaría a la falta de cristianismo antes que al “Movimiento Nacional” (Montoliú Camps 200). No obstante, como Montoliú Camps señala, “muy ligada a la represión social estaba la sexual, que tenía su única válvula de escape en la prostitución” (268), lo cual explica la gran cantidad de anuncios de medicinas y fármacos en los periódicos de la posguerra (268-269). Todo esto, al fin y al cabo, permite ver, de nuevo, la hipocresía y corrupción de los políticos españoles—un problema que había surgido y había sido retratado con imágenes carnavalescas, grotescas y dialógicas en varias zarzuelas desde el siglo XIX, pero que no mejoraría, ni siquiera para fechas bien entradas en el siglo XX, excepto para la fugaz excepción del carnaval efímero de los años prebélicos de la Segunda República (1931-1936).

Mercedes Rivas Arjona describe bien este fenómeno en su análisis de los factores que condujeron a la aprobación del decreto abolicionista de 1935, definiendo dos actitudes principales por parte de los españoles hacia la prostitución antes de y durante la Segunda República. La primera se parece a la que sería predominante bajo Franco:

Tratará el tema desde un punto de vista filantrópico y verá en las prostitutas a pobres mujeres faltas de moral a la que había que ayudar a salir de su lamentable situación regenerándolas, obviándose por completo que era la situación económica y social—en el marco del sistema patriarcal—, la que llevaba a muchas mujeres al desarrollo de dicha actividad, no siendo éstas, por tanto, culpables de su situación. (Rivas Arjona 355)

La segunda actitud que buscaba “las causas profundas que explicasen la existencia de la prostitución” (Rivas Arjona 356) era promovida mayormente por individuos de ideología socialista, marxista o anarquista (Rivas Arjona 356).

Si bien, como Rivas Arjona señala, los tres métodos para enfrentarse a la prostitución legalmente son el prohibicionismo, el reglamentarismo y el abolicionismo, las leyes franquistas constituirían una mezcla de los primeros dos cuando el prohibicionismo se define “como el sistema mediante el cual la prostitución es prohibida y castigada con la cárcel, con multas o con medidas reeducadoras” (348) y el reglamentarismo se define como un sistema que entiende “la prostitución como un ‘mal menor’ para regular la sexualidad” (348).

No obstante, antes del franquismo, algunos avances importantes se habían logrado en torno a este asunto, como el establecimiento de un sistema abolicionista. Rivas Arjona explica que el abolicionismo tiene su origen en Inglaterra a mediados del siglo XIX cuando Josephine Butler empezó una campaña en contra de las Leyes de Enfermedades Contagiosas de 1864, argumentando que dichas leyes le permitían un poder absoluto a la policía para interrogar y detener a mujeres sospechadas de prostitución, que las leyes eran sexistas, que los obligatorios exámenes médicos eran insoportables, y que todo este proceso hacía a la mujer víctima de la estigmatización social (Rivas Arjona 349-350). Este movimiento de Butler, en resumidas cuentas, critica la doble moral de la época que consideraba a las prostitutas como “el paradigma de las conductas sexuales inmorales” y “las únicas responsables de la transmisión y contagio de las enfermedades venéreas” (Rivas Arjona 349). Su protesta culminó en la anulación de la citada ley en 1889 y de allí surgió el abolicionismo “como claro oponente del sistema reglamentarista” (Rivas Arjona 350), ya que la prostitución, desde la perspectiva abolicionista, simboliza el “sometimiento femenino y el mantenimiento de privilegios masculinos” (Rivas Arjona 351). En España, en concreto, el abolicionismo fue introducido paulatinamente “por extranjeros relacionados con el protestantismo, el republicanismo y la masonería” (Rivas Arjona 351).

En el camino hacia la aprobación del decreto abolicionista, Rivas Arjona señala varios avances en la primera mitad del siglo XX, siendo el caso que, como es natural, ningún cambio se produce de la noche a la mañana, y entre esos pasos iniciales, cita la creación de la Sociedad Española del Abolicionismo en 1922, en la que intervendría María Martínez Sierra (quien, es interesante de notar, desempeñó el papel de libretista para varias zarzuelas).

El abolicionismo fue, como otros muchos conceptos progresivos, recibido con resistencia en España: “La supresión de la reglamentación no fue nada fácil, teniéndose que esperar al verano de 1935 para la aprobación de un decreto que pusiera fin a la prostitución reglamentada” (Rivas Arjona 363). Y aún con eso, este decreto no sería al abolicionismo puro que los pensadores progresivos promovían.

No obstante, aunque el abolicionismo que se logró a hacer legal para 1935 no fuera tan puro como se esperaba, los avances para la sociedad eran significativos. Además de hacer disponibles los servicios profilácticos a todos los ciudadanos, hombres y mujeres y eliminar la reglamentación de las casas de prostitución, así como la inscripción obligatoria de las prostitutas en el registro oficial, existe toda una serie de avances que el decreto de 1935 logró:

Se había reformado el Código Penal de 1870 para adecuarlo a las normas internacionales; se habían establecido leyes para hacer de la emigración un acto libre [...]; se había legislado para evitar la caída en la prostitución de artistas y camareras de espectáculos públicos; se habían aprobado las ‘Bases para la Reorganización de la Profilaxis Pública de las Enfermedades Venéreas’—mayo de 1930—; se había levantado la mano en la obligación de la inscripción en el registro de las prostitutas; se había surprimido el Real Patronato para la Represión de la Trata de Blancas por un organismo más profesional—abril 1932—; se había aprobado la ley del divorcio que contemplaba el contagio venéreo como causa justificada para la disolución del matrimonio; se habían aumentado los centros de atención a las enfermedades venéreas y, los hombres habían empezado a compartir con las mujeres la responsabilidad en la adquisición y contagio de dichas patologías. (Rivas Arjona 367-368)

Con la llegada del franquismo, todo cambiaría: “Derrotada la República en la Guerra Civil española, el reglamentarismo se volverá a implantar en España por decreto de 27 de marzo de

1941” (Rivas Arjona 368). La ignorancia y falta de compasión en los personajes de *Adiós a la bohemia* parece advertir este destino para muchas mujeres unos pocos años después del estreno de la zarzuela.

Un contraste con la alegría de esta época, *Adiós a la bohemia* mantiene su consideración grave y seria de problemas sociales. Sin embargo, el tono alegre que originalmente existe, según Bakhtin, en el realismo grotesco aquí da lugar a un mayor pesimismo que lo que se ha observado en la primera obra analizada, *Katiuska*. Tal vez una progresión en el pensamiento o gusto estético de Sorozábal, la temática de esta obra se enfoca en los estratos bajos de la sociedad para exponer la realidad y abrir un diálogo sobre esos problemas.

Si las zarzuelas de Sorozábal representan, como ya hemos planteado, una manifestación moderna de las corrientes carnavalescas, grotescas y dialógicas de la cultura popular española, cabe recordar una diferencia importante que Bakhtin recalca a la hora de contrastar el realismo grotesco del Medioevo con su interpretación moderna. Según Bakhtin, este realismo grotesco característico de la Edad Media es distinto a su manifestación moderna: “This is the reason why medieval parody is unique, quite unlike the purely formalist literary parody of modern times, which has a solely negative character and is deprived of regenerating ambivalence” (Bakhtin, *Rabelais* 21).

Ciertamente el cambio de tono entre *Katiuska* y *Adiós a la bohemia* es notable, de un optimismo casi utópico a un mayor pesimismo, problematizando la vida del artista y de la mujer en una sociedad que no los valora. Valiéndose de muchos ejemplos de *Don Quijote*, Bakhtin contrasta el espíritu carnavalesco de Sancho Panza con Don Quijote para mostrar el carácter regenerativo de Sancho:

Sancho’s fat belly (*panza*), his appetite and thirst still convey a powerful carnivalesque spirit. His love of abundance and wealth have not, as yet, a basically private, egotistic and

alienating character. [...] In Cervantes' images of food and drink there is still the spirit of popular banquets. Sancho's materialism, his potbelly, appetite, his abundant defecation, are on the absolute lower level of grotesque realism of the gay bodily grave (belly, bowels, earth) which has been dug for Don Quixote's abstract and deadened idealism. [...] Moreover, it is the popular corrective of laughter applied to the narrow-minded seriousness of the spiritual pretense (the absolute lower stratum is always laughing); it is a regenerating and laughing death. Sancho's role in relation to Don Quixote can be compared to the role of medieval parodies versus high ideology and cult, to the role of the clown versus serious ceremonial, to *charnage* versus *carême*. (Bakhtin, *Rabelais* 22)

La importancia de esta yuxtaposición vista desde la perspectiva del dialogismo es, por supuesto, su conflicto y contraste de ideologías que permiten el debate o incluso lucha entre dos voces en la misma obra. En cuestión de las obras de Sorozábal, el dialogismo entre un espíritu carnavalesco y su antítesis de tono trágico o serio, en un principio existe a nivel exterior, es decir, entre las obras distintas de *Katuska* y *Adiós a la bohemia*, pero como veremos en adelante, la tercera obra, *Black el payaso*, reunirá todo este conflicto en una misma obra y permitirá su lucha de forma más concentrada y condensada.

Interesante también en la anterior cita de Bakhtin es la mención del payaso como el personaje carnavalesco que mata el idealismo grave y serio para regenerar. Esta figura aparecerá en la tercera zarzuela de Sorozábal precisamente por la conciencia de los autores de la necesidad de regeneración, de infundir una nueva vida a las dos formas artísticas españolas de teatro y música. A pesar de esto, como veremos en breve, el dialogismo que existe incluso entre libretista y compositor aboga por tal regeneración a la vez que duda su factibilidad. A la vez que cuestiona el valor regenerativo del realismo grotesco moderno, sin embargo, Bakhtin reconoce que no es siempre el caso que sea puramente pesimista: "The entire field of realistic literature of the last three centuries is strewn with the fragments of grotesque realism, which at times are not mere remnants of the past but manifest a renewed vitality" (Bakhtin, *Rabelais* 24).

El desafío carnavalesco y dialógico que vemos en estas zarzuelas de Sorozábal tiene dos niveles. El nivel más amplio o general contiene un desafío hacia las críticas de la zarzuela como un género de obras supuestamente mal escritas por autores desconocidos. En palabras del compositor, “colaboré con un genio: Pío Baroja” (Sorozábal, “Mi vida” 43), y el músico lo hizo a propósito, precisamente por el alto nivel de literatura de Baroja que Sorozábal admiraba enormemente: “Para mí el haber podido leer a Baroja ha sido uno de los mejores placeres que he tenido en esta perra y absurda vida” (43). La colaboración entre estos dos hubiera continuado, pero por razones que los críticos ignoran, no fue así el caso. No obstante, sí sabemos que Baroja le escribió a Sorozábal, pidiéndole que convirtiera una obra de temática carnavalesca, *Locuras de carnaval*, en una zarzuela (Ruiz Silva 70). De estas maneras, podemos ver cómo *Adiós a la bohemia* encierra un desafío estético.

Al nivel más concreto, la zarzuela contiene un desafío de la supuesta falta de interés por parte de los libretistas y compositores de enfrentarse a los problemas reales, por lo que se cuestiona la etiqueta de “realista” con respecto al género: Espín Templado y otros. Si según Harney, la polémica que divide a los críticos es “the contention between subversive or socially critical realism, and the conservative or reactionary idealism” (“Carnival” 324) y en el caso del sainete decimonónico es una mezcla de ambos polos opuestos ya que cualquier realismo con la capacidad de fomentar una conciencia social es atenuado por la supresión de “unsavory real-life details” como “the practice of prostitution” (“Carnival” 325), tal vez haya que entrar en el siglo XX para encontrar un enfrentamiento más abierto con estos problemas sociales, como es el caso en *Adiós a la bohemia* de Sorozábal y Baroja. Como afirma Téllez, las obras de Sorozábal contienen “una suerte de *realismo socialista* a la española” (19), algo que, como Harney y Espín Templado han plasmado, solo se encuentra aludido ligeramente y ciertamente más suavizado en



las obras decimonónicas generochiquistas. Model también hace hincapié en la realidad de la España de la Restauración, es decir las situaciones de “miseria y escasez de condiciones higiénicas” (17) en la Madrid cada vez más industrializada, para plantear su tesis de la falta de realismo verdadero en el sainete de ese momento, precisamente porque, según ella, “no se ve producción en masa o fábricas mugrientas y oscuras, sino principalmente artesanos autónomos y asalariados que trabajan al aire libre” (17).

De la misma manera, aunque Model desafía la idea de una subversión por medio de los personajes marginales en el sainete de la Restauración específicamente ya que solo “es el grupo de las personas anónimas, definidos por su profesión, que expresan su disgusto con más franqueza” (16), para el siglo XX, la zarzuela de Sorozábal se aleja de la tipología característica de las zarzuelas anteriores y nombra a sus personajes periféricos, ahora en el centro del escenario, Pedro y Trini, los portadores del mensaje de implícito desafío al orden establecido que ha provocado tal derrota.

No obstante, nuestro uso de la palabra “implícito” tal vez no sea el mejor ya que de las tres zarzuelas, es la única, aunque temporalmente distante, que tiene lugar directamente en Madrid. Sin más ocultamiento necesario, la crítica es mayormente evidente y tiene lugar dentro de España, quizá debido al hecho de ser estrenada la obra en un ambiente sociopolítico un tanto más tolerante y liberal que el ambiente de *Katuska* o *Black, el payaso*. Es decir, la crítica puede expresarse más directamente, como es lógico, durante el carnaval efímero de la Segunda República. Aún así, Pío Caro Baroja, sobrino del libretista de *Adiós a la bohemia*, indica que la última versión del libreto todavía tuvo que ser despojado de ciertas expresiones e ideas que podían considerarse controvertidos: “Fueron suprimidas algunas palabras que podrían alarmar a la censura, según escribe Baroja al músico, el 26 de febrero de 1944” (70). Las palabras del

propio compositor reafirman lo dicho—que el clima sociopolítico rodeando el estreno de *Adiós a la bohemia* no era carente de conflictos ideológicos:

La situación política en Madrid en el invierno de 1933 era muy tensa. Vivíamos continuamente en huelgas y tumultos. Por Navidades, fecha en la que iba a estrenar *Adiós a la bohemia*, me parece que había huelga en el ramo de la construcción y, además, conectada con un movimiento revolucionario en Asturias. Corrientemente sonaban tiros, pacos que disparaban de las ventanas altas. Los guardias de asalto iban con el fusil en la mano y a veces a los peatones nos hacían circular con los brazos en alto. (Sorozábal 31-32)

En tales circunstancias Sorozábal estrenó esta obra que él mismo describe como revolucionaria (Ruiz Silva 71), o en otras palabras una obra carnavalesca que describe la realidad grotesca de su momento.

Las obras carnavalescas y grotescas tienen ese propósito de criticar el sistema imperante. Lo grotesco sería un rasgo esencial en la representación deformada de la realidad en las obras teatrales del dramaturgo Valle Inclán como bien sabemos, y, de forma interesante, Romero Ferrer vincula la zarzuela con el esperpento, hablando de su evidente “carácter pre-esperpéntico” (18). La zarzuela es el género que Sorozábal elige para plasmar una visión grotesca de la sociedad española, y su intención nos parece constructiva, a pesar del tono trágico y las imágenes degradantes de *Adiós a la bohemia*. Bakhtin nos recuerda que “Actually the grotesque, including the Romantic form, discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life” (Bakhtin, *Rabelais* 48). Ya hemos hablado de la teoría de Ballantine sobre la capacidad de la música de hacer lo mismo, de ayudarnos a imaginarnos “what kind of *world* we want” (27).

Combinando ambos aspectos, textuales y musicales, Sorozábal pretende criticar para invitar la reflexión del público y un mejoramiento en la sociedad española para aquellas personas

marginadas, bien sean prostitutas, artistas o gente de otra categoría. Anastasio habla de este fenómeno en el género chico, en torno al tema de la mujer especialmente:

La presencia de las mujeres en los escenarios del music-hall y los teatros por horas contribuyó, desde las posibilidades que ofrecía la cultura popular y cultura de masas, a crear un modelo alternativo de comportamiento para la mujer. Además, la popularidad del género permite que este modelo alternativo sea también un modelo interclasista que incluye tanto a la mujer integrada en la familia y en la sociedad pequeño-burguesa como a la mujer obrera. La difusión del cuplé y de su cultura no se limita a los escenarios: las grabaciones circulan entre Madrid, Barcelona, Latinoamérica... Las letras del cuplé se cantan en las calles y en las novelas. (Anastasio 208)

Las obras de la cultura popular, incluyendo la zarzuela, crean este espacio alternativo y dialógico, y Sorozábal demuestra una clara conciencia de este hecho.

No deja de ser significativo, por lo tanto, que con “el imperio de la censura” (Montoliú Camps 86) desde 1939, uno de los autores censurados sería el colaborador de Sorozábal—Baroja. No todas, pero sí, “algunas obras de Baroja” (Montoliú Camps 86) serían identificadas como subversivas y prohibidas por los censores de Franco. *Adiós a la bohemia* es una crítica de la sociedad española con respecto a su actitud hacia el arte y las malas condiciones de vida para la gente marginalizada. Al final de la obra, no se ofrece ninguna solución, pero sí, se invita a meditar sobre un posible remedio. El tono contrasta fuertemente con *Katiuska*, la obra estrenada solo dos años anteriormente, y presagia el creciente pesimismo que encontraremos en la zarzuela estrenada ocho años más tarde, *Black, el payaso*. Puede resultar irónico este tono carnavalesco-grotesco en una obra estrenada durante la Segunda República Española. Sin embargo, tiene el efecto de predecir las malas condiciones sociales y artísticas que serían el resultado del franquismo para las fechas en las que aparecería *Black, el payaso*.

#### 4.3 *Black, el payaso* (1942)

La tercera zarzuela que analizamos, estrenada en Barcelona en 1942, será el ejemplo de contenido más claramente carnavalesco. En esta obra, de ubicación geográfica y temporal lejana

y alude a España igual que *Katiuska*, un payaso del circo logrará convertirse en rey y usará esa plataforma para realizar una crítica sociopolítica. En este caso, tendrá implicaciones indirectas para la España franquista en la que vivía e intentaba componer nuestro zarzuelero, Sorozábal. Recordando la teoría carnavalesca de Bakhtin, la imagen del payaso va a tener una enorme importancia y mucho simbolismo dentro de esta tradición:

In such a system the king is the clown. He is elected by all the people and is mocked by all the people. He is abused and beaten when the time of his reign is over, just as the carnival dummy of winter or of the dying year is mocked, beaten, torn to pieces, burned, or drowned even in our time. They are 'gay monsters.' The clown was first disguised as a king, but once his reign had come to an end his costume was changed, 'travestied,' to turn him once more into a clown. The abuse and thrashing are equivalent to a change of costume, to a metamorphosis. Abuse reveals the other, true face of the abused, it tears off his disguise and mask. It is the king's uncrowning. (Bakhtin, *Rabelais* 197)

A pesar del hecho de que *Black, el payaso* fue estrenado en el ambiente más peligroso y amenazante comparado con el de las otras dos zarzuelas, esta última obra es la que mejor reúne todos los elementos, tanto textuales como extra y/o intertextuales, con las corrientes carnavalescas, diaógicas y grotescas para realizar una crítica de la España retrógrada de Franco y los tradicionalistas monárquicos que resistían todo tipo de progreso, tanto artístico como social o político.

#### 4.3.1 El libreto: Personajes, ambientación y tono

La zarzuela *Black, el payaso* está ambientada entre París y el palacio de la princesa Sofía, con referencias al país del que se ha exiliado ésta, un país europeo ficticio llamado Orsonia que queda al este de Francia. La ambientación de la zarzuela coincide con el autoproclamado método de Sorozábal de variar la geografía de sus obras, probablemente, desde nuestro juicio, para despistar a los censores y cifrar las críticas que sus zarzuelas contenían. El compositor profesa, “mi táctica como autor, mi procedimiento, era cambiar el ambiente de una obra a otra” (Sorozábal, “Mi vida” 40). Otro crítico, Téllez, corrobora nuestra teoría sobre la razón de esta

vacilación entre desarrollar la acción teatral explícitamente en Madrid—como en *Adiós a la bohemia*—y representarla en otros países, reales o imaginados. Hablando de *Black, el payaso*, declara, “Como en el caso de *Katiuska*, la época es vagamente actual pero, como en tantas obras de ese género, la acción transcurre parcialmente en un país centroeuropeo ilusorio (¿existía en 1942 la menor posibilidad de hablar de la España del momento o, menos aún, de la Rusia revolucionaria?” (Téllez 25).

A pesar del uso de la ambientación lejana que diferencia *Black, el payaso* de *Adiós a la bohemia*, una semejanza entre ambas zarzuelas será el comentario que se hace sobre la necesidad de los artistas de venderse para sobrevivir. El recurso teatral del marco narrativo que ya vimos con el Vagabundo en *Adiós a la bohemia* también aparecerá en *Black, el payaso*, esta vez en boca de los dos payasos mirándose en un espejo:

*(Al comienzo de la música se levanta el telón de boca y se ve una pista de un circo en medio de la oscuridad. Trastos de circo alrededor, en la penumbra: baúles, restos de un carromato, espejos de maquillaje, roperos, restos de caballitos de feria y carteles antiguos, y artistas derrotados por los rincones. Un circo de pulgas en el proscenio, como metáfora de nuestro mundo y metonimia del circo en que nos encontramos. En el centro del escenario, dentro de la pista e iluminado por los focos del circo, un gran marco de espejo preparado para el primer número de los payasos. Arranca la música. Black y White salen a la pista. Llega cada uno por un lado del espejo hasta que se chocan a través del mismo. Sorprendidos, se miran y hacen el juego del espejo, imitando uno los movimientos del otro, acercándose al espejo y chocando, colocándose la ropa y mirando extrañados su propia ropa y la del otro. Se tratan de despistar y vuelven rápidamente a encontrarse. Llegado un punto descubren los dos al tiempo la presencia del público y se dirigen hacia el proscenio. Empiezan a cantar).* (Serrano Anguita 191)

Este prólogo desempeñará la función de invitar al público para que reflexione sobre los temas subyacentes en vez de quedarse dormidos y aceptar la ficción a un nivel superficial.

El prólogo con su espejismo ya llama la atención y prepara el camino para una obra que, evidentemente, no es mero entretenimiento, sino que tiene un mensaje de importancia más grave que lo que puede parecer. Willeford explica que el tema del payaso que se mira en el espejo es

un motivo literario que provoca el cuestionamiento sobre cuál es la realidad, y ayuda a derrumbar las fronteras entre realidad y ficción:

The fool often appropriates or replaces the image of someone else; his victim may be either another fool or a nonfool. A variation of this theme is presented in a skit about a broken mirror by the Clown Pipo (Pipo Sosman) and the Auguste Rhum (Enrico Sprocani). The Auguste breaks the mirror that the Clown wants to use as he dresses for a performance; the Auguste tries to evade punishment by standing behind the glassless mirror and aping every movement of the Clown, so that the Clown believes he is studying his own reflection. The same device occurs in *Duck Soup* (1933), in which Harpo Marx confronts his brother Groucho in a dark house and apes his movements to make him believe that he sees his own reflection in a mirror. Only a fool would think of imitating the two-dimensional reflection of another person, and only another fool would be deceived by the imitation: together they constitute the fool nature in which the distinction between reality and reflection is broken down. (Willeford 34; 38)

Willeford sigue para explicar que, al principio, el payaso nos permite creer en la distinción entre ficción y realidad: “Under the influence of projection we exaggerate the difference between nonfool and fool and the extent to which we are neatly here and he there at a distance” (42). Sin embargo, Willeford precisa que el payaso tiene el poder de hacer al espectador que vea algo de sí mismo en esa imagen, muchas veces algo desagradable. Utilizando un cuadro del artista Holbein, Willeford describe esta capacidad especial del payaso de hacer reflexionar sobre uno mismo: “The moment of being startled by something expressive of folly is like the moment in which the man in Holbein’s drawing sees his image in the mirror sticking his tongue out at him” (Willeford 52). En *Black, el payaso*, entonces, Serrano Anguita y Sorozábal emplean la dualidad del personaje carnavalesco del payaso y su reflejo en el espejo desde el principio de la obra para insinuar que el mensaje de la zarzuela no se queda en el terreno de la ficción, sino que tiene que ver con la situación real y verdadera de la España franquista en la que vivían los espectadores de esta zarzuela cuándo estrenó en 1942.

El marco teatral del prólogo en *Black, el payaso* también puede ser entendido como una parodia de un recurso muy antiguo en el género operístico: la loa. Gasta explica esta tradición de la ópera como símbolo de obediencia y lealtad a la corona y las maquinarias del poder estatal:

One or two decades after its invention by the Florentine Camerata, opera became the prominent sign of princely prestige. Every prince's marriage had its own original opera, the prologue of which would include an aria in praise of the sponsoring prince, a dedicatory epistle. The musician, then, was from that day forward economically bound to a machine of power, political or commercial, which paid him a salary for creating what it needed to affirm its legitimacy. (Gasta 17)

Sin embargo, en *Black, el payaso*, el prólogo, en vez de elogiar como una loa tradicionalmente haría, critica.

Estos prólogos y epílogos en la zarzuela están cargados de significado y forman parte de lo que parece una tendencia en el género de parodiar, criticar o, incluso, reconocer explícitamente que estas obras contienen material controvertido. En el caso de otra zarzuela decimonónica, por ejemplo, *La Revoltosa*, la obra termina con este comentario de disculpa, lo cual solo hace hincapié en el hecho de que los autores eran conscientes de desafiar las normas de lo 'apropiado' con su libreto: "Y aquí da fin el sainete. Perdonad sus muchas faltas" (López Silva y Fernández Shaw 265). En *Black, el payaso* los dos payasos imitan al público de la zarzuela explícitamente:

Que hay que pagar la casa; que hay que buscar diez duros; que hay que estar tempranito en la oficina; que un acreedor nos hace tragar quina; que hubo que despedir a la fregona, porque nos resultaba una sisona... (*Cara de ambos de lamentarse mucho por la gran desgracia*) ¡Ay, ay, ay, que se acabó el dinero y está al caer la cuenta del tendero! (*Señalando a los espectadores.*) ¡Todos con sus problemas, con su malestar y fracasos, vienen a olvidar sus malos trances con los chistosos lances de dos pobres payasos! (*Dan una vuelta y vuelven frente al público de nuevo.*) ¡Y hay quien dice que da preocupaciones gobernar naciones! ¿Y gobernar al público, no es nada? (*Se encaran enérgicamente con el público, como si le exigieran una respuesta.*) Hacerle coincidir en la palmada... (*Aplauden ambos a la vez, perfectamente sincronizados.*) en el suspiro suave... (*Suspiran cómicamente.*) en la alegre risotada... (*Ríen con fuerza, para cambiar de gesto en una transición brusca y adquirir una seriedad casi dramática.*) o en el pensamiento grave (*De nuevo se dibujan las sonrisas en sus rostros y retoman la*

*coreografía al igual que antes, pero cambiándose de lado.*) Que hay que pagar la casa; que hay que buscar diez duros; que hay que estar... (Serrano Anguita 194)

Este encaramiento de los payasos con el público demuestra la burla que hacen de los señoritos que se creen en la peor situación porque tiene que despedir a una fregona. Insinúan desde el principio que hay personas con peores circunstancias, como la misma fregona. En la tradición zarzuelera, la situación podría tener vínculos intertextuales con el personaje de la criada, Menegilda de *La Gran Vía*, por ejemplo.

Las transiciones entre escenas en *Black, el payaso* son más abruptos también, por la misma razón: para chocar al público y hacerles despertarse. Cuando Black ve a Sofía en el palco, las acotaciones nos explican que el payaso “*deja de cantar, quedando como hipnotizado*” y es el otro payaso, White quien “*continúa la frase*” (Serrano Anguita 195). Los payasos representan entre sí precisamente lo mismo que los autores, Serrano Anguita y Sorozábal, pretenden hacer con el público:

WHITE. Black, ¿qué pasa?

BLACK. ¡Nada!...

WHITE. Pero, oye... ¡Despierta!

BLACK. ¡Déjame! (Serrano Anguita 195)

Black se ha quedado dormido e hipnotizado por la princesa, insinuando que el público español ha hecho lo mismo con la nobleza española, dejándose engañar e hipnotizar por las autoridades del país con su agenda conservadora de preservar la corona a toda costa. Encabo postula que es éste un fenómeno propio del género zarzuelístico: “El género chico no sólo tomará la naturaleza híbrida de los bufos, sino también el método de fuerte crítica (a través de un género jocosos, a menudo grotesco, pero siempre incisivo) que éstos traían a la península: si el género bufo atacaba al conservadurismo oficial de las clases dominantes, el género chico ampliará sus ataques y los



hará extensivos hacia toda la sociedad, debido, sobre todo, al público al que dirigirá sus espectáculos” (49). El espejo que aparece en el prólogo es símbolo de lo que Encabo explica acerca de la popularidad de la zarzuela en España, que los españoles asistían a esas obras para “verse a sí mismo en la escena” (18). Encabo se refiere a otras zarzuelas al explicar este fenómeno pero su descripción de la dinámica espejística en el género nos viene al caso especialmente para comprender el propósito de *Black, el payaso*:

Podemos considerar el género chico como un ‘espejo’ de la sociedad a la que pertenece; la idea del espejo nos permite claramente pensar cómo las tablas reflejan lo que sucede en la España del momento sin necesidad de que la imagen reflejada deba ser fiel a la realidad: refleja pero no es. Y, dependiendo de los autores, el espejo en el que se refleje la España del momento se situará de forma paralela, oblicua o, incluso, se empleará un espejo absolutamente deformante al más puro estilo esperpéntico. (Encabo 21)

Si recordamos el retrato poco favorecedor que se establece en el chotis grotesco de *Adiós a la bohemia*, toda la zarzuela de *Black, el payaso* va a contener esa misma intención crítica para la sociedad española, una intención que otro crítico también percibirá como fenómeno recurrente del género en obras como *La Verbena de la Paloma*:

¿Qué retrato de aquella sociedad urbana se vislumbra tras las carcajadas del género chico? Ramón Pérez de Ayala hablaba entonces, en su novela *Máscaras* de 1917, de una sociedad enferma de crueldad (engendrada por el tedio) y de rastrera insensibilidad para el amor, para la justicia, para la belleza moral y para la elevación del espíritu, lo que suma un duro diagnóstico que nuestras zarzuelas corroboran. Empecemos por la crueldad: entre muchas bofetadas para hacer reír nos quedamos con la que recibe D. Hilarión, al final y al cabo un anciano, en *La Verbena de la Paloma*, de mano del joven y celoso Julián. (Etayo Gordejuela, n.p.)

No obstante, para el final de la obra, quedará claro que el verdadero blanco de la crítica en *Black, el payaso* será el propio dictador español, Franco.

Al comparar a éste indirectamente con un payaso, el siguiente pasaje demuestra tanto el enamoramiento de Franco con las ideas anacrónicas de la monarquía como lo tonto que es al fondo, aunque se ponga aires de inteligente:

WHITE. ¡Este Black es un ganso! Ahí le tenéis en su lugar de descanso, negro como conciencia de usurero, triste como un artículo de fondo, formal como pedante majadero, serio y callado, el pensamiento hondo... (*Black, como hipnotizado por la situación, saca el violín de uno de sus enormes bolsillos.*) Frío de gesto y en palabras parco... va a rascar las tripas con el arco. ¡La seriedad del burro, a cierta gente, le da reputación de inteligente! Pues de tal seriedad, o lo que sea, es de lo que este músico alardea, y le molesta verme hacer el paso y cumplir mis deberes de payaso. (*White ve a Black llegar de nuevo al proscenio con el violín preparado, y aún fuera de sí, absorto como en sueños.*) Pero en fin, ponte grave, violinista; rasca las tripas, la atención reclama... ¡y a tocar la *Obertura futurista!* (*Llamando la atención del público, para que no pierda detalle de lo que viene.*) ¡que es de lo más gracioso del programa! (Serrano Anguita 196)

De esta manera, la pieza musical es irónica porque, si toda la obra representa una alegoría política que tiene como su blanco a Franco, representado por el personaje de Black, un payaso, entonces la canción no es futurista en absoluto. Su obsesión es con el supuesto pasado glorioso de España y con preservar todo aquello, sacrificando a cada paso el progreso y la mejora del país. De todas maneras, Black no toca esa pieza, sino “Las melodías de la estepa” (Serrano Anguita 197). El autor quiere enfatizar que Black es nostálgico—todo lo contrario de futurista.

Otro importante aspecto del marco narrativo del prólogo en *Black, el payaso* es la intertextualidad que contiene con referencias a la novela francesa *La princesse aux clowns* de Jean-José Frappa, el hipotexto que inspiró el libreto de Serrano Anguita. La novela, de 1923, también prepara al lector para la inminente trama con un prólogo de tono irónico, cargado de significado y guiños al lector que rompen las barreras entre ficción y realidad:

We are, in truth, living in an epoch that is strangely chaotic, but I am not one of those who curse and condemn it hopelessly as being pitiless, disastrous and dull, for it possesses, in my eyes, the rare merit of having, by a series of catastrophies and calamities assuredly regrettable in themselves, resuscitated that charming goddess whose adepts had no longer any way of honoring her; I refer to ‘Adventure.’ This epoch has first permitted several peaceful citizens to become heroes, to which rank they never thought themselves destined; it has moreover, brought a certain number of individuals out of immutable and monotonous situations into which blind fate had plunged them, and in which they had prepared themselves to be bored for the rest of their lives, prey to that malady called neurasthenia which grows out of *the impossibility of the unforeseen* which is the evil of organized society. And, by acting in this way, it has performed an act of piety. I know that a great number of my readers will not share my opinion and that, if I may hope for

the approbation of people formerly poor who have become rich, I may anticipate also the reproaches and maledictions of the former rich who have become poor. But I care not, being persuaded that the latter do not express by their lamentations the real sentiments of their souls, and that they have, on the contrary, found once more, in the condition into which they have been cast by the world-war followed by the downfall of Russian capital, the true joy of living, in learning at last to know on the one hand regret, which is really nothing but the retrospective enjoyment of the worldly goods the full value of which they did not formerly appreciate; and on the other hand hope, the anticipated enjoyment of those who aspire toward acquirement. However this may be, and in order not to begin a sterile polemic of which the first effect would be to disgust those who had planned to read this book, let us establish simply and without comment the rebirth of adventure at a time when everything seemed to presage the extreme classification of people, ideas, talents and theories. Never, in truth, has one seen so many mysterious disappearances or unexpected returns, astonishing downfalls and prodigious promotions, obscure births and non-certified deaths, in fact, such things as make the registrars, men who are usually so harmoniously well-balanced, lose their heads. (Frappa 3-5)

Claro está que el prólogo del hipotexto es provocador y hace hincapié desde el principio

de la obra sobre los temas centrales de inversiones de jerarquías y desafíos a los sistemas sociopolíticos de la Francia de aquel momento. En vez de contar la historia de una manera directa, este recurso narrativo que se emplea tanto en la novela francesa como en el hipertexto de la zarzuela española, formula el contexto dialógico e irónico que a los personajes más dignificados de más alta clasificación social los pondrá en solfa. Sin tener en cuenta el dialogismo entre hipotexto e hipertexto, o entre hipertexto y el contexto social de la España de 1942, no se puede comprender todo el significado de *Black, el payaso* y ocurre lo que Bakhtin describe en su obra teórica: “To a very real extent we have lost forever the background of heteroglot words and meanings against which these novels sounded and with which they dialogically interacted” (*Dialogic* 375). Al igual que Frappa se demuestra consciente de “the risk of provoking the protestations and contradictions” (5) de sus lectores, Serrano Anguita es consciente de la naturaleza polémica de su libreto que hace referencias intertextuales a los conflictos ideológicos que provocaron la Primera Guerra Mundial. Si Serrano Anguita adapta una novela francesa sobre Rusia al género zarzuelístico, es imprescindible tener presente en todo

momento todo el contexto europeo que rodeaba España en ese mismo momento también. En otras palabras, Serrano Anguita es consciente de lo que evoca al aludirse a la novela de Frappa, y se recurre a dicha obra precisamente por su capacidad de ubicar la situación actual de España “firmly within the European context from which it is often held apart” (Anderson 470) y de buscar en ese contexto dialógico “the origins of the political polarization and the horrific violence that characterized the Spanish Civil War” (Anderson 470). Este tema sería sumamente controvertido en el año 1942, y el libretista demuestra conciencia sobre ello.

Uno de los temas más importantes del prólogo del hipotexto francés es la amenaza que la improvisación o la aberración de lo prescrito representan para las autoridades. Ese elemento “*unforeseen* which is the evil of organized society” (Frappa 4) se enfatiza también en nuestra zarzuela española precisamente porque Serrano Anguita y Sorozábal querían representar dramática y musicalmente una amenaza para las estructuras sociales que se había erigido en la España franquista. Las acotaciones de Serrano Anguita enfatiza este aspecto improvisado:

*(Se advierte bien que el diálogo es improvisado y que no lo ensayaron los payasos. White mira con asombro a Black que, muy emocionado, contempla con melancólica atención a la Princesa Sofía, acodada en la barandilla de su palco. Encogiéndose de hombros, White dice al público, con algún azoramiento y entre risas, de nuevo forzadamente ampulosas.)*

WHITE. Black, que está medio loco, y que procura hacer las cosas sin que yo las sepa en vez de la *Obertura* va a tocar... *Las melodías de la estepa*. (White se sacude de la responsabilidad, explicando lo siguiente:) Serán bonitas; pero yo confieso que no sé lo que es eso, y que lo que ha de hacer mi camarada no es cosa por nosotros ensayada. (Serrano Anguita 197)

Es sumamente significativo el hecho de que White llame la atención explícitamente sobre la improvisación, dirigiéndose a los espectadores, por varias razones. Primero, al observar este elemento improvisado, nos damos cuenta de la conciencia de los autores de *Black, el payaso* de estar participando en una corriente literaria, teatral y musical muy antigua. Gasta lo define así:

“The *commedia* was a popular dramatic piece that featured actors’ improvisation of such topics as mistaken identities, love intrigues, or risqué situations, often interrupted by comic scenes (*lazzi*) of juggling, acrobatics, or brawling. [...] Some were repeated with such regularity that they eventually evolved into a clearer theatrical and musical genre” (37-38). De esta manera, si recordamos, como establecimos en el primer capítulo, las influencias de la *commedia dell’arte* en la zarzuela y la transmisión por las generaciones de arquetipos anticuados como el payaso, podemos comparar el Director con La Cantatrice y el Narcisino con Black que interrumpe la obra:

First, La Cantatrice included in all Italian troupes, who, in the manner of the ancient chorus, came to sing and to explain the scenes. Then the modern *planipes*, the Bolognese Narcisino, who still comes, by way of interlude, to chat with the public and scoff at the manners of the day; finally and chiefly the method of performing impromptu, the actors having memorized no roles and playing after merely having read an outline of the subject nailed up in the wings. These resemblances and many others would prove that the *Commedia dell’Arte* is no more than the continuation of the theatre of Atella with its improvisations and its free and often licentious scenes, mingled with songs and pantomime. (Sand 27-28)

En sus obras teóricas, Bakhtin también habla de Arlequín, Pulcinello y otros payasos conocidos por su improvisación:

Not a single plot in Aatellan, Italian or Italianized French comedies provides for, or could ever provide for, the actual death of a Maccus, a Pulcinello or a Harlequin. However, one frequently witnesses their fictive comic deaths (with subsequent resurrections). These are heroes of free improvisation and not heroes of tradition, heroes of a life process that is imperishable and forever renewing itself, forever contemporary—these are not heroes of an absolute past. (*Dialogic* 36)

En *Black, el payaso* la llamada de White a Black, “¡Despierta!” (Serrano Anguita 195) así como las repetidas veces que ambos payasos le hablan directamente al público constituyen aspectos metateatrales, lo cual vincula la obra con la tradición brechtiana que Bakhtin también ubica dentro de las tradiciones carnavalescas y grotescas. Recordemos el vínculo que Bakhtin establece entre lo grotesco y el teatro épico brechtiano: “The second line is the realist grotesque (Thomas

Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, and others)” (*Rabelais* 46). El aspecto metateatral de la zarzuela de Sorozábal recuerda la teoría de Brecht sobre el teatro épico, y Bakhtin mantiene que la tradición brechtiana, dentro del realismo grotesco “is related to the tradition of realism and folk culture and reflects at times the direct influence of carnival forms” (*Rabelais* 46). La metateatralidad es fundamental al papel del payaso y Serrano Anguita y Sorozábal emplean a este personaje en *Black, el payaso* por eso mismo: “A fool actor, however, aware of the freedom of saturnalian folly may violate stage conventions in a way that partly serves dramatic purpose and partly serves his folly as something that transcends theater” (Willeford 55).

En realidad, *Black, el payaso* no sería la primera zarzuela con aspectos metateatrales si recordamos la naturaleza improvisada de algunas de estas obras y su objetivo de ser un arte popular, escrita “para el pueblo” (Encabo 54) en vez de arte “sobre el pueblo” (Encabo 54). En *Agua, azucarillos y aguardiente*, por ejemplo, un “coro de gente que viene del teatro” (Miguel Ramos Carrión 402) sale en escena como un espejo metateatral del mismo público que asistió al estreno de la obra que hubiera empezado a una hora muy tarde: “Ya es más de la una y media. ¡Jesús, qué atrocidad! Un día en el teatro nos amanecerá. La culpa es de la empresa, y si esto sigue así, dará leche de burras a la hora de salir. ¡Ay, qué calor hacía en el teatro aquel! Aquí se está muy fresco y se respira bien” (Ramos Carrión 402). En nuestra zarzuela, *Black, el payaso* el personaje del Barón subraya la metateatralidad por si algún miembro del público se perdió de las implicaciones en la obra: “¡El espectáculo somos nosotros! ¡Peste de titiriteros!” (Serrano Anguita 200).

La metateatralidad en *Black, el payaso* participa en la tradición carnavalesca y grotesca precisamente porque enfatiza la materialidad de este mundo alternativo del carnaval. Sorozábal representa ese mundo física y auditivamente en escena en plena posguerra franquista, lo cual nos

parece un vínculo innegable con el aspecto material del carnaval que Bakhtin subraya: “This bodily participation in the potentiality of another world, the bodily awareness of another world has an immense importance for the grotesque” (*Rabelais* 48). Lo que Sorozábal buscaba con *Black, el payaso* de una manera muy tangible y real era “this debasement of suffering and fear” (*Rabelais* 174) que lo carnavalesco transmite. Por medio de su zarzuela, Sorozábal representa en escena ese desafío intrépido para conquistar el miedo de sus conciudadanos, a la vez que, simultáneamente, critica a aquellos que se querían permanecer en la ignorancia sobre la realidad en la que vivían. Sorozábal demuestra su confianza, a pesar de las graves circunstancias del franquismo, en la capacidad intelectual de su público para descifrar el mensaje de su zarzuela. El propio compositor dice, “En aquellas fechas todavía existía un público bastante culto” (Sorozábal, “Mi vida” 39), y por eso la metateatralidad sería un recurso eficaz para comunicarse con ellos delante de las narices de los mismos oficiales que se criticaban. Sorozábal habla de su valiente desafío al dirigir el estreno de la zarzuela: “Me planté en el teatro vestido de esmoquin y dispuesto a ponerme al frente de la orquesta por encima de toda prohibición. Y así lo hice” (“Mi vida” 38). También recuerda que el cronista oficial de Franco, Ruiz Albéniz, asistió a la función aquella noche: “Yo cerré los puños y pensé: como te acerques, te rompo las narices. Y lo hubiera hecho” (“Mi vida” 39).

Con consciencia de lucha ideológica, entonces, Sorozábal y Serrano Anguita dibujan al personaje del Director del circo como el tirano con el que batallan en la realidad. Las acotaciones le describen cuando sale a disculparse con el público, “*vestido de domador con su casaca y sus dorados raídos, amenazante y con el látigo en la mano*” (Serrano Anguita 200). Con intención carnavalesca de desmentir y desmitificar, el libreto hace hincapié en el concepto de la máscara ya que, como Bakhtin explica, la mera presencia de la máscara está cargada de simbolismo: “The

mask is related to transition, metamorphoses, to the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames” (*Rabelais* 40). Los payasos, White y Black, se desmaquillan y a Black se le ve “su aspecto real, derrumabado. Bajo los luminosos trajes del circo vemos a dos hombres comunes, en ropas humildes y algo raídas” (Serrano Anguita 202). La idea que Serrano Anguita resalta es, por supuesto, que las distinciones e identidades sociales no son más que máscaras.

En este momento de desenmascaramiento es cuándo destacará, hasta el final de la zarzuela, el tema central de lo carnavalesco: la inversión de jerarquías. El Director afirma, “Y así es como Black y White dieron el salto mortal de la pista al palacio” (Serrano Anguita 210). White y Black van a conocer a la princesa de la que quedó cautivado Black, y White empieza a jugar con los papeles sociales prescritos como presagio de lo que está por suceder: “También nosotros tenemos nuestra categoría: reyes. En nuestro oficio, soberanos en la pista” (Serrano Anguita 210).

En todo momento el Director manda, y la teatralidad de las acciones de los personajes se enfatiza para subrayar la borrosidad entre realidad y ficción, como las acotaciones nos permiten ver: “(*Se van White y el Barón de Orsava. Black, solo en escena, curioseando en torno suyo. Los del circo colocan las cosas de la estancia según las indicaciones del Director. También bajo las órdenes del Director, el Mago hace aparecer de la gran chistera de uno de los payasos un retrato de la Princesa Sofía. Black lo examina, leyendo su dedicatoria. Arranca la música*)” (Serrano Anguita 211). Justo antes de la verdadera conversión de Black en rey, la imagen del espejo en la siguiente escena ayuda a enfatizar el tema de apariencia versus realidad de nuevo:

*(Black, ante el espejo hace un juego de reflejos con otro de los payasos del circo y se ve reflejado. Después canta hacia Sofía y hacia el público)*

¿Quién soy yo? ¿Quién soy yo? Yo soy un payaso loco que estruja un poco su corazón, y ve que la sangre brota de cada nota de su canción. (*Apasionadamente.*) ¡Canción que llevo conmigo como un castigo y un dulce afán; canción en que mis dolores y mis amores



unidos van! Yo soy un artista sin patria ni hogar que ríe en la pista... ¡queriendo llorar!  
Dejad que el payaso inquieto guarde el secreto de este placer, sintiendo el alma abrasada  
por la mirada de una mujer. Dejad que calle el payaso y pida vuestro perdón, y que,  
vencido por su fracaso bajo el vestido de negro raso... ¡estruje su corazón! (Serrano  
Anguita 213)

Este lamento del payaso tiene paralelismos con otra obra dialógicamente aludida en esta zarzuela: la ópera *Pagliacci*, con su famosa aria “*Vesti la giubba.*” Al igual que el payaso de esa ópera, Black habla de la verdad debajo de las apariencias y de la tragedia debajo de la comedia y viceversa. Para enfatizar la importancia de mirar con atención para poder *ver* o *percibir* estos temas en la zarzuela, las acotaciones especifican que la princesa representará a la monarca ciega a la realidad que la rodea: “(*Algunos payasos del circo traen a Sofía con los ojos vendados sobre una de las gradas, y al llegar junto a Black le quitan la venda*)” (Serrano Anguita 211). De esta manera Sofía ayuda con la transformación de Black en rey, porque solo ve lo que quiere ver en él:

SOFÍA. ¡Tú eres Daniel!

BLACK. ¡Pobre de mí! ¡Solo soy Black! (Serrano Anguita 214)

Después de esta dramática pieza musical, cantada a dúo, “¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Rey o bufón, o pordiosero!” (Serrano Anguita 215), los dos se permanecen abrazándose y, de nuevo, todos los mecanismos de la utilería del teatro se pueden ver a propósito para que el público siga consciente de la teatralidad de esta historia: “*A su alrededor, todos los del circo han ido haciendo un círculo rodeando a Black y Sofía, embargados por la emoción y dejando escapar alguna lágrima*” (Serrano Anguita 216). Estos gestos y la ubicación de objetos a mitad de las escenas hacen hincapié en la teatralidad y la falsedad de los acontecimientos en la obra, como cuándo la princesa “*Llega rodeada de gente del circo que la trae en un caballo de madera de feria*” (Serrano Anguita 242). La música también tiene ese efecto de contrastar con la acción de la obra e incluso de chocar al público de vez en cuando. Por eso, el repentino cambio en la orquestación

a una música más rápida y alegre resulta extraño porque los autores quieren que sus espectadores mantengan esa distancia crítica y alerta.

De la misma manera que la música, el Director desempeña el papel de romper la continuidad dramática y servir como comentarista, arrancando al público del trance romántico entre Black y Sofía: “¡Fuera! El amor ha logrado el milagro de convertir a Black en un gran príncipe y a White en su primer ministro” (Serrano Anguita 216). Este tema del amor ciego que traspasa las barreras sociales ya es uno que le interesa, lo cual podemos observar en otras zarzuelas suyas como *La del manojo de rosas* (1934) con el personaje del nombre irónico de Ascensión, quien no quiere tener nada que ver con un señorito y prefiere casarse con alguien de la clase trabajadora, o como *Katiuska* (1931) que, como ya hemos visto, tira abajo todo tipo de barrera social y política para que los personajes principales se queden juntos al final.

En *Black, el payaso* la carnavalesca inversión de payaso en rey se realiza, pero no termina allí. El Director interrumpe el drama constantemente para narrar los acontecimientos: “White recuerda el asesinato del Emperador, y cómo todos creían que la princesa Sofía y su hermana habían muerto en el siniestro” (Serrano Anguita 220); “Sofía llama a Catalina y le pide que convoque a toda la corte para darles la gran noticia: la aparición del príncipe. Marat, cuaderno en mano, no se pierde de un solo detalle de la noticia bomba” (Serrano Anguita 220). De esta manera, se pone en tela de juicio la veracidad de lo sucedido y se introduce otro tema recurrente en las zarzuelas de Sorozábal: el periodismo.

Al igual que *Adiós a la bohemia*, percibimos la conciencia de Sorozábal sobre la importancia de cuestionar las historias que cuentan los periodistas como Marat, ávido de algo sensacionalista que contar: “¡Esto va a ser fenomenal! ¡Qué información en *Le Journal!*” (Serrano Anguita 221). Con esta intención de desmitificación, entonces, el tema del sentido

nacionalista patriótico es atacado también cuándo un coro de mujeres trae ofrendas para Sofía y Black proclama, “en este trono que va a ocupar, tiene la reina por escalones los corazones de todo un pueblo que sabe amar” (Serrano Anguita 229). Las acotaciones también aluden a la crítica que Serrano Anguita y Sorozábal quieren hacer de la guerra que acababa de sacudir España:

*Con la aparición de la música de baile, llena de reminiscencias bohemias y zíngaras, aparecen un malabarista que juega con sables y otro malabarista que juega con antorchas de fuego. Primero hacen cada uno se exhibición y después se unen en una danza o pelea entre ambos. También exhiben, en una gran jaula, algunos de los triunfos de la guerra: prisioneros enjaulados. Una zíngara toca la pandereta. (Serrano Anguita 229-230)*

Los personajes cantan alegremente una canción patriótica sobre su lealtad a la corona: “De Orsonia sigamos la suerte; por ella sabremos vencer... ¡Si allí nos espera la muerte, alegres juramos caer!” (Serrano Anguita 230). Sin embargo, la imagen del pequeño circo que recuerda un “carnival within a carnival” (Bakhtin, *Rabelais* 200) deja claro que este sentido nacionalista por parte de los personajes es ridículo y triste, el resultado del control del dictador sobre todos:

*“El Director cambia la bandera del circo de pulgas y coloca la de Orsonia. Después hace cantar el himno a las pulgas. Se marchan damas, mujeres y hombres del pueblo, militares y caballeros”*

(Serrano Anguita 230). Son estas acciones escénicas descritas en las acotaciones, juntas con la música contrastante, lo que crea el contexto dialógico que revela la ironía de Serrano Anguita y Sorozábal al tratar estos temas de jerarquías sociopolíticas, el nacionalismo o la monarquía. Por lo tanto, ambos autores serían plenamente conscientes de lo que insinuaban para los oficiales de la España nacionalista, católica y monárquica, al representar en escena la transformación de un payaso en un rey, y de un rey en un payaso.

Cuando el supuesto músico francés, Carlos Dupont, viene al palacio para visitar a Black, descubrimos que es, en realidad, el verdadero príncipe que se exilió, y éste se ríe de su propio

descenso carnavalesco: “¡Era verdad! ¡Era verdad! ¡Un payaso a mi patria le daba la felicidad! Ja, ja, ja... No extrañe usted mi buen humor... ¡Es que verle arrogante y altivo me asalta el temor de que usted fuera siempre el Monarca y yo el impostor!” (Serrano Anguita 241). De esta manera la zarzuela de Sorozábal también hace eco de su hipotexto en los pasajes de la novela francesa que describe el éxito del payaso como rey porque es igualitario, a la vez que engaña a la gente que cree que es un rey:

So he was constantly seen walking alone in the streets and on the wharf, talking to the workmen, to the sailors, to the business men, to the peasants of the market-place, informing himself about their opinions, questioning them on the subject of their trade and encouraging criticisms of the government. He visited the manufacturers and the artists, and had long discussions with them. He took notes, studied statistics and in fact interested himself in everything. Not only did he encourage them to question him, even when they accosted him in the street, but all those, both Georgevians or foreigners, who wished to have a private interview with him, had only to inscribe their names at the house of the Governor of the Royal Palace. After these trips or on leaving functions, the King shut himself up with his minister Dobrowski and both of them worked for hours together. From this intimate collaboration arose wise, liberal laws, often stamped with an audacious socialism which righteous people accepted because they were promulgated with a royal signature, but which they never would have accepted coming from a democratic government. (Frappa 90-91)

Con el verdadero príncipe, ahora un músico pobre, Black explica que su propio nombre verdadero es Alejo Ivanich, y que su padre era “el famoso orfebre que esmaltó, con todo secreto, en una plancha de oro, la melodía que dedicó a la Princesa su prometido” (Serrano Anguita 241). De esa manera, Black conocía la melodía que utilizó para enamorar a la princesa.

Al desenmascarse de nuevo, Black siente la necesidad de hacer lo mismo con Sofía. Es el Director quién describe esta escena: “Llega el momento de la verdad. Black, el payaso honrado, descubre a Sofía el gran secreto. [...] ¡Pobre Black! Ahora él también sabe la verdad. Sofía le amaba sólo porque le creía el príncipe. Su única salida es renunciar el trono. Y Black, escribe su renuncia” (Serrano Anguita 247-248). Tan repentinamente como cambiaron de reyes a oficiales estatales, Black y White vuelven a su vida ambulante del circo. Cuando Black le dice a White

que prepare sus cosas, éste responde, sin vacilar, “Siempre están preparadas. Costumbres de payaso andariego...” (Serrano Anguita 248). La referencia intertextual a la ópera *Pagliacci* se hace aún más patente en la tragicómica risa de Black que refleja el aria famosa de aquella ópera: “Yo soy un artista sin patria ni hogar, que ríe en la pista, ¡queriendo llorar! Pero, no importa: quiero vivir. La vida es corta ¡y hay que reír! (*Riendo a carcajadas.*) ¡Ja, ja, ja, ja! ¡*Ridi pagliaccio sul tuo amore infranto...!* ¡Ja, ja, ja, ja!” (Serrano Anguita 250). La alegría con la que los payasos vuelven al circo también hace eco a la novela de Frappa en la que Black declara, “Bravo! On the whole, adventure does not displease me, and I have often been homesick for the circus” (Frappa 155). De esa manera el concepto del hogar que varias veces ha sido cuestionado en las zarzuelas de Sorozábal es desafiado de nuevo. No es el hogar con el que sueña Pedro en *Katiuska* sino el hogar carnavalesco del circo.

Esta imagen, no solo del payaso, sino del payaso *riente* es de mucha importancia para el mundo carnavalesco según Bakhtin. Sin explayarse explícitamente sobre todo el cargo simbólico del acontecimiento en la obra, Sorozábal y Serrano Anguita simplemente representan esta imagen en escena para que los miembros más astutos de la audiencia descifrarán sus alusiones. Para el final de *Black, el payaso*, la zarzuela reúne las siguientes imágenes que simbolizan un ataque en contra de la España de Franco: un payaso riéndose de la monarquía, riéndose de haber derrocado al rey como si fuera pan comido y, por último, riéndose de la oportunidad de ser rey de nuevo. Bakhtin enfatiza la importancia de la risa, especialmente en boca del payaso: “This laughing truth, expressed in curses and abusive words, degraded power. The medieval clown was also the herald of this truth” (*Rabelais* 93). Vinculando este concepto de la risa con el del abuso, Bakhtin explica que las llamadas obras *bufas* o los personajes *bufos* se llaman así por su nexo entre la risa y la bofetada o el ataque en contra alguien: “In addition to the actors subsidised by

the State there were itinerant mountebanks, mimes and buffoons—the etymology of which, *buffo*, is derived from the action of inflating the cheeks so that the smacks which the actor is to receive must make more noise, and induce to greater laughter” (Sand 19). En esta zarzuela, ocurre algo parecido, aunque diríamos que la meta principal, en vez de ser la risa por pura diversión, es la *representación* de la risa como un ataque bufo en contra de todas las pretensiones del franquismo y sus seguidores. Haciendo referencias dialógicas al hipotexto de Frappa, Serrano Anguita se vale de lo que Bakhtin llamaría “the heteroglossia of the clown” (*Dialogic* 273) para atacar el sistema imperante en España. En la novela francesa que inspiró nuestro libreto, el discurso de Black rebosa de referencias al simbolismo que Bakhtin desarrolla en torno a lo *bufo* y los ataques sociopolíticos que solo un payaso podría efectuar:

A clown, this diplomat laden with decorations and gold braid, gravely discussing questions of which he does not understand the first word, and who, puffed out with importance, regulates the destiny of nations! A clown, this lawyer, who sheds tears while defending the worst rake! A clown, this magistrate, who acquits the profiteers and condemns the unfortunate wretches! [...] And you, my friends, are you not also clowns without knowing it, who the ring-leaders push into the arena to make you perform dangerous tricks, of which all the success will come back to them... What are you doing here? What result can you draw from this frolic? Don't you perceive that, at this moment, you are bounding and rebounding those goldbeaters' skin balloons of empty phrases and utopias. But, take care, they contain pernicious gases from which one dies when they burst. (Frappa 168-170)

En otras palabras, metafóricamente el arquetipo del payaso, íntimamente relacionado con el bufón, en la zarzuela de Sorozábal también alude a la bofetada metafórica que se le da a la monarquía. Se alude en la zarzuela, por supuesto, a Franco de la manera más clara pero sigilosa que sea posible.

En los festivales folklóricos de la gente común durante el Renacimiento, Bakhtin explica que había travestía e inversiones de todo tipo, tanto de los papeles tradicionales como de la ropa que los simbolizaba (es decir que a veces se llevaban los pantalones en la cabeza para representar

el descenso de lo alto hacia la parte inferior del cuerpo). El payaso tiene un papel importante en esta inversión de jerarquías y degradación de lo alto y poderoso: “The jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop, or archbishop was elected at the ‘feast of the fools,’ and in the churches directly under the pope’s jurisdiction a mock pontiff was even chosen” (Bakhtin, *Rabelais* 81). La mera alusión a esta inversión carnavalesca permitía a Sorozábal y Serrano Anguita llamarle, efectivamente, payaso al gobernador de su país—en el caso de España, Franco, un dictador cuyo estilo de gobernación se asemejaba más a la del Director tirano del circo en *Black, el payaso* que a cualquier otro.

No obstante, antes de que termine la trama, un ejército llega al palacio y Black y White utilizan su maquillaje de payaso para despistarles, repitiendo las mismas líneas del prólogo y, así, cerrando el círculo de la obra: “Ilustre concurrencia, flor de elegancia, espuma de opulencia, honra de los salones, gala y pasmo de todas las naciones. (*Estornudando*). ¡Atchiss!” (*Todos ríen, menos Baydarov*)” (Serrano Anguita 252). Baydarov se enfada con los payasos: “¡La corte da ejemplo de broma y de farsa! ¡Así se divierte y así nos engañan!” (Serrano Anguita 252). En la contestación de Black a Baydarov, la crítica de Serrano Anguita y Sorozábal para la situación sociopolítica de España se hace más patente:

*(Black coge el espejo y lo va poniendo delante de cada uno para que se vea reflejado.)*  
¿Es que no has visto nunca que un hombre haga el payaso ante la alegre multitud? Payasos por doquiera, payasos triunfadores en el trapecio o el tapiz... ¡Payasos miserables, que sacian sus furores burlando al público infeliz! Payaso, el erudito cargado de medallas y cuyos libros nadie lee; payaso, el estratega que gana las batallas, sobre la mesa del café... Y payasos vosotros, tozudos de la pista, que aquí venís en confusión, mientras el que os dirige se esconde a vuestra vista ¡¡y no abandona su rincón!! (Serrano Anguita 253)

Con esta referencia implícita al Director, representativo de Franco, Black realiza su crítica mordaz de él y sus oficiales, al igual que de los españoles que les apoyan. De la misma manera que Baydarov se enfada por el humor, intuyendo que la risa tiene otro propósito más subversivo, el hipotexto de Frappa también deja claro que la risa puede rebajar a los superiores y, es más,

estos mensajes de subversión política solo son comprendidos por los intelectuales y astutos: “‘I ask you, citizens, are there not enough Kings in the world who make clowns of themselves, for a clown to make a King of himself just once?’ ‘Well spoken,’ said a student, laughing. A workman interrupted: ‘Let us not stay here amusing ourselves. Forward!’” (Frappa 166). Volviendo a nuestra zarzuela, en *Black, el payaso*, los autores intentan dialogar directamente con su público, pidiéndoles sutilmente su atención crítica una y otra vez. La necesidad de mantenerse alerta a estos temas en la zarzuela está clara cuando, después del discurso de Black, suenan unos disparos, según las acotaciones: “*De pronto suena un toque de clarín; luego unos disparos y el clamoreo asustado de la multitud*” (Serrano Anguita 253). La forma violenta en que el tiro rompe el trance de los personajes es una representación en escena de lo que Serrano Anguita y Sorozábal quieren inculcar en sus espectadores: una mayor conciencia y tal vez, incluso, algo de acción para cambiar el estado del país.

No obstante, la crítica más audaz de esta zarzuela-alegoría política ocurre en el libreto después de que Black alega que “ha terminado la función” (Serrano Anguita 256). Dupont le ofrece que siga siendo rey, pero Black rechaza la oferta— “White, en marcha. Se me ofrece lo que no me satisface” (Serrano Anguita 257) — y el Barón hace una clara referencia a la España oprimida por Franco en 1942: “dicen que en un país al oeste buscan un rey para que sustituya a un dictador” (Serrano Anguita 257). White le responde irónicamente, “Tal vez lleguemos a tiempo. Si no se nos adelantan otros payasos” (Serrano Anguita 257). Sin embargo, las últimas escenas de la zarzuela dan la última palabra al Director, quien sigue controlando la acción de la obra:

DIRECTOR. ¡Bonita historia! ¡Final feliz! Pero el circo debe continuar su camino. Atravesando tormentas, arrastrándose por el barro de los caminos. Exiliados eternos... Pero antes de marcharnos, vamos a hacer feliz a nuestro distinguido público... ¡Vamos,



gandules! ¡Manada de holgazanes! ¡Seres sin alma, desarrapados! ¡Cantad! ¡Cantad!  
¡Cantaaaaad!

DUPONT, SOFIA, BLACK. ¡Loor! ¡Loor!

*(Un coro de sombras canta a lo lejos los compases finales, mientras el Director y dos payasos cargan con el circo de pulgas lenta y fatigosamente. Los demás se quitan las ropas de circo, las van guardando en los baúles, y acorreamos los carromatos).* (Serrano Anguita 257-258)

Con el férreo control que el Director mantiene sobre todos, los autores de *Black, el payaso* parecen insinuar simbólicamente que el metafórico carnaval de la Segunda República Española fue un fenómeno fugaz, y que los ciudadanos españoles volvieron a ser controlados por un dictador. En esencia, los directores plasman la situación vigente de su momento sociohistórico, y les extiende un espejo en el que contemplarse por medio de esta zarzuela.

Aunque las conexiones sean sutiles e indirectas, la razón por lo mismo es que ambos autores están conscientes de estar rayando en lo prohibido. El payaso es su personaje predilecto para esta tarea precisamente porque es el único que puede transmitir el mensaje subversivo justo delante de las narices de los propios censores. Bakhtin nos recuerda los privilegios que tiene el payaso en esta tradición carnavalesca: “The clown is the one who has the right to speak in otherwise unacceptable languages and the right to maliciously distort languages that *are* acceptable” (*Dialogic* 405). Serrano Anguita y Sorozábal demuestran su conciencia sobre todo este cargo simbólico del payaso, y aunque el título de la obra se enfoca en uno de los dos, la obra en sí hace hincapié en ambos payasos: tanto Black como White. Bakhtin plantea la importancia de estos dúos en lo carnavalesco: “The carnivalesque style is brought out even more sharply in [...] a typical comic pair based on contrasts: fat and thin, old and young, tall and short. Such contrasting pairs still appear in comic plays and circus shows” (*Rabelais* 201). En nuestro caso, Black y White ayudan a subrayar la tensión dialógica que se establece en la zarzuela, tanto por su temática como por el discurso que se abre con la situación verdadera de la España de 1942.

#### 4.3.2 La música: Instrumentos, melodías y armonías

Junta con el libreto de Serrano Anguita, la partitura de Sorozábal expone la hipocresía del proyecto de Franco que condenaba todo lo extranjero y ‘anti-español’. Mientras que la música jazz sería criticada por su alegada influencia malsana en la cultura española, lo que las alusiones musicales y textuales de Serrano Anguita y Sorozábal revelan es que la ideología de Franco era poco más que una patética imitación de otros líderes europeos como Mussolini, Nazi y la dinastía monárquica de Rusia. Todos con sus ilusiones de superioridad, se muestran dispuestos a enaltecerse a la costa de las clases populares, revelando así su poca originalidad. En efecto esta zarzuela, por medio de música y libreto, encarna un verdadero “sideways glance” (Bakhtin, *Dialogic* 61) a toda Europa para desmentir la imagen de supuesta autenticidad española que representaba toda la base ideológica del franquismo.

La escena de “Las melodías de la estapa” nos presenta con música diegética, algo que, a diferencia de las otras zarzuelas que hemos analizado, invita la reflexión y la concienciación del público más explícitamente que antes. A la par con las declaraciones dirigidas al público que hacen referencia a recursos brechtianos, este acto de hacer teatral la música, es decir, representar su representación, es otro elemento que invita la reflexión:

*(White se aparta de la zona luminosa del foco y se dirige al fondo, sentándose en el taburete en que estaba la guitarra al inicio, y desde la penumbra simula acompañar a su camarada. También en penumbra se percibe la imagen o la sombra del clarinetista que acompaña a Black en ‘Las melodías de la estapa.’ Ahora solo se ve a Black, negro y erguido bajo el chorro de luz mágica de distintos colores. El artista empieza a tocar el violín y se va acercando lenta y vagamente hacia el lugar que ocupa la princesa. Se produce una mágica mirada entre ambos, como si se aproximaran movidos por la música por encantamiento).*  
(Serrano Anguita 197)

Si Black representa a Franco, el autor parece decir que la meta del dictador es hipnotizar a sus ciudadanos, y que los miembros del público se dejan hipnotizar, de una manera que el teórico Brecht criticaría en su teoría de la ópera épica. El autor se alude innegablemente a Franco, lo

cual podemos saber gracias a lo que nos cuentan las acotaciones de lo que ocurre en escena: “*El Director hace un pequeño número de malabares con una esfera iluminada, que nos puede recordar al juego de Hinkel de El Gran Dictador, y después habla ampulosamente sobre el pianissimo de la orquesta*” (Serrano Anguita 202). *El Gran Dictador* es una película estadounidense de 1940 en la que Charles Chaplin condena el fascismo de Alemania. Si no fuera suficiente esta alusión, el director se refiere a “la muerte del Rey” (Serrano Anguita 202) del país natal de la princesa Sofía. En este contexto, tal alusión sería peligrosa en la España de 1942. De esta manera, el autor invita al público para que reflexione sobre la verdad debajo de las apariencias.

Aunque Black representa a Franco en su capacidad de hipnotizar al público y su añoranza por la antigua monarquía que se ha perdido en el siglo XX, el personaje del Director también alude a Franco, especialmente en su lenguaje no verbal, el cual podemos identificar gracias a las acotaciones de Serrano Anguita: “(Al acabar, hace un gesto lleno de orgullo al Maestro para que este ordene a la orquesta el acorde de la resolución con vigor.)” (202). Para apreciar la importancia de estas acotaciones, hay que tener presente la teoría musical de Attali:

The representation of music is a total spectacle. It also shapes what people see; no part of it is innocent. Each element even fulfills a precise social and symbolic function: to convince people of the rationality of the world and the necessity of its organization. In accordance with the principles of exchange, the orchestra in particular has always been an essential figure of power. A specific place in the Greek theater, it is everywhere a fundamental attribute of the control of music by the masters of the social order. In China, the emperor alone had the right to arrange his musicians in four rows in the form of square; important lords could have theirs on three sides, ministers on two, and ordinary nobles in a single row. The constitution of the orchestra and its organization are also figures of power in the industrial economy. The musicians—who are anonymous and hierarchically ranked, and in general salaried, productive workers—execute an external algorithm, a ‘score’ [*partition*], which does what its name implies: it allocates their parts. Some among them have a certain degree of freedom, a certain number of escape routes from anonymity. They are the image of programmed labor in our society. Each of them produces only a part of the whole having no value in itself. (66)

De esta manera podemos apreciar el discurso de poder que se representa en *Black, el payaso*. Si los payasos juegan constantemente con la idea del caos y amenazan con tirar abajo el orden imperante, el Director está omnipresente para imponer, tiránicamente, ese poder, de manera análoga a Franco. El Director es representativo de “economic power” (66) y “the ruling class—whether bourgeois industrial or bureaucratic elite—identifies with the orchestra leader, the creator of the order needed to avoid chaos in production. It has eyes only for him. He is the image it wishes to communicate to others and bestow upon itself” (Attali 67). No obstante, los ciudadanos oprimidos bajo Franco se identificarían más con el payaso que quiere liberarse de su rol prescrito:

The soloist emerges, the enactment of the individual who has risen above the crowd. Despite his localized task, he can address the leader and the other musicians as a group on an equal footing; he can, in his turn, direct the entire social apparatus, look upon and master the world of which he is a part, play his role and dominate the group as a whole, without, however, aspiring to the ponderous totality of power. He saves the spectator from having to choose between identifying with the anonymity of the musicians and the glory of the leader. (Attali 67)

De esta manera podemos suponer que Sorozábal y Serrano Anguita querían darles a los espectadores españoles una imagen en escena de un individuo capaz de desobedecer y de invertir las jerarquías sociales y políticas, precisamente porque muchos ciudadanos vivían en aquellos momentos reprimidos por Franco, representado en la zarzuela como el Director controlador y abusivo. Al comienzo del segundo acto, las acotaciones dejan claro que el Director encarna la figura del tirano, un tema reforzado por medio de la orquestación musical de Sorozábal: “(Se abre el telón sólo en parte, simulando la entrada a la carpa de un circo. Un carromato en forma de jaula avanza pesadamente, arrastrado por los mozos de la pista. Sobre la jaula, el Director con su látigo azuza a los empleados. Tras la jaula, los músicos circenses tocan largos acordes melancólicos que recuerdan al himno orsonio, pero decadente y triste)” (Serrano Anguita 227).

La música de *Black, el payaso* no solo tiene la función de subrayar esta lucha política de poder en la trama, sino que también se engarza con el fenómeno nostálgico, vinculado con la memoria y los recuerdos, que ya hemos visto en las otras dos zarzuelas, *Katiuska* y *Adiós a la bohemia*.

Son las canciones tradicionales de la juventud de los personajes principales lo que ayudan a despertar la memoria de dichos personajes. En *Black, el payaso* la princesa se desmaya cuando oye la canción que le recuerda a su niñez. Como Victoria Wolff señala, con respect a *Adiós a la bohemia*, la trama contiene “the addition of various other characters such as a man who reads a newspaper, a group of young artists, and a pair of café musicians, a violinist and a pianist, who play music in the background from the opera *Cavalleria rusticana* (1890) by Pietro Mascagni (1863-1945)” (8), y Wolff continúa para aplicar la teoría de Theodor Adorno sobre la música en la modernidad y el hecho de que esta música se ve empujada al trasfondo de la vida cotidiana, necesitando visitas a los teatros y los conciertos para poder escuchar una obra musical en su totalidad. Aunque Wolff empieza con esta teoría, su desarrollo del tema se acerca más a nuestra tesis al llegar a concluir que, a pesar de este fenómeno de represión musical en la modernidad que causa sensaciones de nostalgia cuando ciertas canciones están desenterradas momentáneamente, algunos autores y músicos se ocupaban de traer esta música al frente de la conciencia de las personas para combatir la distancia que había entre espectadores y funciones músico-teatrales:

As life in Spain became progressively more difficult in the successive years of the early 20<sup>th</sup> century, the theater would have further provided a temporary disconnect for audience members, who could theoretically sit back, relax, and watch modern life staged and performed. However, writers such as Pío Baroja and Ramón del Valle Inclán incorporated new aesthetics and techniques in their theatrical works, such as esperpento and other mirror-like apparitions, brought on by everyday background music, blurring the division between reality and fiction, and forcing audience members to reflect back on their own lives outside of the theater. Instead of a nostalgic, dreamy remembrance, Ramón and Trini’s final encounter in the café, framed by music in the background,

becomes spectral, perturbing the minds of the two characters and, by extension, audience members. (Wolff 11-12)

Estos mismos aspectos modernos que contiene la estética brechtiana, se encuentran también en *Black, el payaso*. La música de Sorozábal tiene muchas similitudes con la de Kurt Weill quien, por casualidad, estudió con el mismo profesor que Sorozábal— Friedrich Koch (Sorozábal Gómez XI)/ (Téllez 19)/ (Webber, *Zarzuela Companion* 207). Si como Joy Calico señala en su estudio, *Brecht at the Opera*, las metas de Weill eran parecidas a las de Brecht, Sorozábal compartía esta misma tendencia de crítica y conciencia sociales: “Regardless of what they called the genre, Weill and Brecht had similar aims, and variants can be attributed in part to their differing perspectives as composer and playwright. The didactic function of the *Lehrstücke* is apparent in both text and music” (Calico 19). Es decir que Weill enfatizaba “the importance of music as a tool for learning nonmusical lessons” (19), un eco de las teorías de Ballantine sobre los mensajes sociales en la música.

Como Webber confirma, esta intención crítica que la música podía contener está presente en el género de la zarzuela, incluso antes de Sorozábal; en *La Gran Vía*, por ejemplo, tenemos el ‘Tango de la menegilda’, “an unsentimental narrative of social and sexual exploitation which packs a punch fully the equal of anything in Weill and Brecht’s *Die Dreigroschenoper*” (*Zarzuela Companion* 89). Si, según Calico, las obras de Brecht tenían el propósito de concienciar al público por medio de una mayor participación por parte del público, a diferencia de la ópera clásica que “stipulated that participants empathize with characters, suspend disbelief, and submit to emotional manipulation, but that they do so under the influence of the powerful narcotic of continuous music” (Calico 16), lo hace desde dentro del sistema con *Threepenny Opera* y *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* y desde fuera en su *Lehrstücke*, *Lindbergh Flight*, *Lehrstück*, *He Who Said Yes* y *The Decision* (Calico 16).

Calico enfatiza la importancia de la musicalidad de la teoría épica de Brecht, lo cual nos interesa por su aplicación a las zarzuelas de Sorozábal: “Brecht’s simultaneous work in both genres in the late 1920s generated the theory of epic theater and determined its primary goal: renegotiation of the audience’s pact with the theater and, by extension, the citizen’s contract with society. The fact that epic theater’s provenance is also musical, as it emerged from his simultaneous engagement with two diametrically opposed theater genres, *Lehrstück* and opera, warrants further inquiry” (Calico 16). Calico dice que el *Lehrstück* es “the anti-opera musical theater tributary to the new audience contract” (17), pero que no excluyó al público (17-18) a diferencia de las nociones populares entre otros críticos. Con respecto a la zarzuela de Sorozábal, su cualidad brechtiana a la vez reafirma sus raíces y rompe con ellas precisamente por su relativamente mayor concienciación del espectador sobre problemas sociales. Si el *Lehrstück* promueve la participación del público y por lo tanto no escribe cada detalle en las acotaciones ni en la música de cómo tiene que ser la obra, permitiendo así la improvisación, éste aspecto es, en realidad, una cualidad de muchas zarzuelas y obras del género chico. Por otro lado, si la zarzuela se convirtió en un producto de consumo masivo en el siglo XIX, Sorozábal se aleja un tanto de esta estética y se acerca a la brechtiniana que “challenged the concept of audiences as mere consumers of cultural products” (Calico 17). Webber, por ejemplo, confirma que “Many changes to music and text were made during *La Gran Vía*’s original run, including the additions of a *Vals de la Seguridad* (Waltz of the Security Police) and *Pasodoble de los Sargentos* (Sergeant’s Pasodoble) poking further fun at the lazy incompetence of Madrid’s police” (*Zarzuela Companion* 87). Es importante de recordar las palabras del crítico Anastasio quien, al analizar las zarzuelas y el género chico, hace hincapié en “el papel activo del público que los disfruta y participa en su transformación” (Anastasio 198).

De esta forma, la zarzuela, tal y como Sorozábal la compone, es un género que, como el payaso, se desvía del guión prescrito y empieza a improvisar, lo cual contendría una amenaza para cualquier autoridad dominante, como los oficiales franquistas, porque no podrían controlar su contenido. Recordemos que, según Willeford, “When the clown begins to ruin the dramatic performance, his lines must be written out for him; he must be made into a comic character. [...] And when the comic character turns out to have too much of the power of the fool, he must be banned altogether, as Falstaff was from Shakespeare’s history plays” (48-49). Lo que Brecht promueve en su opera épica—y lo que Sorozábal pretende efectuar también en sus zarzuelas—es que la música sea una herramienta para incomodar o chocar al público con el fin de hacerles pensar críticamente: “For the critical audience, music should become a marker of the unreal” (Calico 37).

La alternativa a este tipo de música es una que hipnotiza a su público: “Brecht argues elsewhere in the essay for the separation of the elements because the *Gesamtkunstwerk*, Wagner’s total work of art, was also guilty of bewitching the audience” (Calico 37). Calico enfatiza, entonces, el hecho de que Brecht no borra del todo la música de sus obras: “Separation is necessary to guard against music’s tendency to dominate the rest of the text as well as the audience (this by intoxication or anesthetization), but Brecht does not take the draconian measure of banishing it from the epic theater” (Calico 37). En realidad Brecht aboga por la música en “small doses” en vez de una “continuous, beguiling euphony of the music drama” (Calico 37). Según estos parámetros, la zarzuela sería el género idóneo para la inclusión de alguna música sin que domine la parte textual o la trama.

Muchos críticos han notado que “many of Brecht’s anti-music drama innovations bear a striking resemblance to pre-Wagnerian opera, particularly baroque opera seria (three-act



structure, six principal characters, ensembles confined to act finales)” y que “the song format, independent of the connective tissue of recitative, allowed the order of musical numbers to be changed, and their narrative character permitted substitutions and reassignment of numbers to different characters” (Calico 38). Calico explica que Brecht empleó “the number-opera form to call attention to the social masks to which people had grown so accustomed that they were no longer aware of their presence” (Calico 38). En *Black, el payaso* la diferencia entre las apariencias falsas y la verdad debajo de la máscara se subraya por medio de la música, cuándo el acordeón toca una melodía lenta y romántica, e inmediatamente después cambia a otro estilo completamente distinto. Es en este momento de contraste musical que los payasos se quitan las máscaras y revelan su aspecto real:

*(Se oye al acordeón tocar algo similar a la romanza de Sofía. Después, clarinete y acordeón tocan música de baile. Los dos payasos permanecen en pie. Visten trajes de calle, sencillo el de Black y más de artista de circo el de White. Black es un hombre de treinta años en cuyo rostro pálido relucen los ojos poderosos y firmes. White, más viejo, con el cabello gris, es fuerte, musculoso y tiene una cara encendida, risueña y aspecto de dandy maduro). (Serrano Anguita 210)*

El concepto de desenmascarar es de central importancia a la teoría dialógica de Bakhtin: “This act of authorial unmasking (...) merges with the unmasking of another’s speech” (*Dialogic* 304). De esta manera Sorozábal alude sutilmente a la necesidad de indagar sobre la autenticidad del mensaje de otras personas. Probablemente sea otra táctica más de invitar a su público a reflexionar sobre el verdadero mensaje subyacente en esta zarzuela, puesto que las restricciones de la censura le prohibieron que expresase su disentimiento directamente.

Como analizamos en la primera parte de este estudio, la zarzuela, al igual que el teatro épico de Brecht, demuestra sus vínculos con las formas tempranas de la ópera. Calico argumenta que la opera seria es un antecedente de la teoría brechtiana:

The behavior of the opera seria audience can be seen as a forerunner of Brecht's epic theater audience. Members ate, drank, talked, and played cards throughout, turning their attention to the stage only when favorite singers delivered arias. Such detachment, if not outright disinterest [...] does suggest an audience in control of its faculties. [...] The purpose of the new audience contract was to break with the opera tradition Brecht had inherited, and yet these components remain tethered to both pre-Wagnerian opera and to music drama. (Calico 39-40)

Las zarzuelas de Sorozábal, especialmente la última, *Black, el payaso*, realizan las metas de una obra brechtiana en la medida en que la música y el texto forman contrastes dialógicos y desempeñan el último objetivo de concienciar al público: "Song is a prime vehicle for estrangement because the music does double duty in this context: it renders that moment in the play strange, because it is irrational for a character who has otherwise been speaking to burst into song; and that moment in the play renders the music strange, because it reveals the ways in which the audience is constantly manipulated in a regular opera-going experience" (Calico 38). De la misma manera que, en la ópera épica brechtiana, "the music communicates" ("The Modern Theatre" 450) o "takes up a position" o "gives the attitude" (450), Bakhtin, en su teoría dialógica, se enfoca en las tensiones contextuales en las que existen "sharp dialogic cacophony between context and what is said" (Bakhtin, *Dialogic* 381). Aunque Bakhtin nunca llegó a aplicar esta teoría a ninguna obra musical, podemos observar ejemplos de tensiones dialógicas en las zarzuelas de Sorozábal a la vez que percibimos elementos brechtianos en sus zarzuelas también.

En *Black, el payaso*, la música crea un diálogo con el contexto de la trama y la actuación en escena, y muchas veces resulta chocante o surreal, de una manera brechtiana. Por ejemplo, justo después de la declaración de amor entre la princesa y Black, el acordeón interrumpe la obra, de la misma manera que hace constantemente el Director, y empieza a tocar "una rítmica y viva música que recuerda el momento en que Black cantó 'Yo soy un artista sin patria ni hogar'"

(Serrano Anguita 216). Con estos recursos Serrano Anguita y Sorozábal exponen la teatralidad y la hipnosis que efectúa la música a la vista de los espectadores para que cuestionen lo que ven. La música es herramienta de contraste que rompe el hechizo abruptamente. Los atrezos desempeñan la misma función al enfatizar la teatralidad falsa de lo que ocurre. Por ejemplo, cuando White se inventa la historia de cómo Black se escapó de su país vivo y se lo cuenta a Sofía, las acotaciones especifican, “(A las órdenes del Director se apaga la luz de la escena dejando un foco sobre White y luz tenue sobre Sofía, que se sienta en una de las carras con grada a escuchar la historia)” (Serrano Anguita 217). Para dejar muy claro este aspecto surreal o teatral, el Director resume constantemente lo sucedido y manipula las luces en muchas escenas: “Y así es como White se presta a contar su travesía y sus penurias a la princesa, sin callar ningún detalle de su terrible camino. ¿Todos dispuestos? ¡Luz!” (Serrano Anguita 217). Inmediatamente después, White se lanza a cantar sobre la huida: “¡Ya no hay temor! ¡Déjame hablar! ¡Ja, ja, ja, ja! Me río recordando nuestro miedo! ¡Me río porque al fin contarlos puedo! ¡Ja, ja, ja, ja! [...] El peligro era siempre mortal [...] ¡lo pasamos, señora, muy mal!”” (Serrano Anguita 218-219). El contraste entre texto y música también tiene el efecto de desentornar con los acontecimientos y sacude a los espectadores de su aceptación ciega de lo sucedido. Al acabar una canción alegre, un clarinete y un violín continúan, pero tocando algo triste, haciendo eco de “Las melodías de la estepa” (Serrano Anguita 220). De esa forma se plasma, musicalmente, lo tragicómico y tiene el mismo efecto que lo esperpéntico de Valle-Inclán.

Otro ejemplo de contraste es cuándo entran todos en escena, incluyendo todos los del circo y las acotaciones describen que “*Así se forma un conjunto abigarrado y pintoresco, cuya nota de color contrastará con el tono solemne del número final*” (Serrano Anguita 220-221). En la siguiente escena, Black le canta, “Princesita de sueños de oro, ¡te doy un tesoro con esta

canción!” (Serrano Anguita 224) y ella “*aparece montada sobre un caballito de madera, como los de un ti vivo*” (224). La confusión continúa cuando Sofía les declara a todos que ha vuelto el rey, y todos se equivocan, dirigiéndose a White. Éste les corrige, y señala a Black. Esta confusión solo ayuda a poner en tela de juicio el tema del nacionalismo, especialmente mientras todos cantan el himno nacional, con un trasfondo de una imagen de la bandera, obviamente un atrezo teatral, que necesita de un ventilador para moverse: “*(Todos se ponen de rodillas y alzando la mano saludan a Black. White coloca una bandera de Orsonia en un mástil y, después de besarla, hace que se ice solemnemente. Le pide a uno de los artistas de circo ayuda, y éste trae un ventilador, para que la bandera ondee majestuosa)*” (Serrano Anguita 224). Se deja entender, de esta manera, que el nacionalismo y el patriotismo son falsos también y se burla de la letra del himno que dice, “Morir en tierra sagrada será nuestro encanto mejor” (Serrano Anguita 224). Este tipo de concepto para la España franquista, aunque aludido indirectamente por medio de un país ficticio, era un proyecto muy atrevido por parte de Sorozábal y Serrano Anguita, como venimos diciendo.

Los elementos que caracterizan la ópera épica de Brecht—música breve que crea tensión dialógica con el texto y el consiguiente efecto de enajenación—son herramientas que Sorozábal y sus libretistas emplean con éxito en sus zarzuelas, especialmente en las zarzuelas más tardías cuando la situación sociopolítica de España se había deteriorado. Calico nos recuerda que la diferencia entre la ópera canónica y la brechtiana es el efecto de enajenación, distancia o distorsión—similar al esperpento de Valle-Inclán—las cuales permiten e invitan a la crítica social: “Canonical opera is defamiliarized via the unexpected, be it some sort of anachronism, reflexivity, or intertextuality. Estrangement from Opera permits critique of the social infrastructure in which both opera and operagoing participate and is often achieved by

implicating the audience in the work of the production” (Calico 141). Además, el concepto brechtiano de romper la cuarta pared, es decir de emplear la metateatralidad, es análogo al concepto bajtiniano del dialogismo que invita la contestación. El monologismo, por otro lado, encierra un “self-sufficient and closed authorial monologue, one that presumes only passive listeners beyond its own boundaries” (Bakhtin, *Dialogic* 274).

De forma interesante, Calico emplea el término “dialogue” (141) para distinguir a las obras brechtianas, ya que éstas suelen abarcar reinterpretaciones de obras canónicas o establecidas que crean distintas connotaciones gracias al contexto dialogizador de la obra. Para los espectadores, “their engagement with the present radical production is in constant dialogue with normative versions they have stored in their memories” (Calico 141). Sorozábal emplea esta metodología al crear—nos atrevemos a decir que a propósito—tensiones dialógicas e intertextuales con otras obras literarias y musicales, como los cuentos de Baroja, la novela francesa de Frappa o las óperas *Pagliacci* de Leoncavallo y *Cavalleria rusticana* de Mascagni.

Para Brecht, la enajenación por medio de texto y música es una herramienta para que la obra resulte extraña y surreal, lo cual conduce al público por una experiencia de “defamiliarization” seguida por “re-cognition” (Calico 142), todo para el fin de “empowering the audience in its engagement with conventional bourgeois theater repertoire” (Calico 141).

Convendría detenerse brevemente para considerar la importancia de estos efectos surreales de teatro épico en la zarzuela ya que, como se ha comentado anteriormente, una de las razones por el calumnio del género zarzuelístico en su totalidad ha sido su supuesto cuasi-realismo. Algunos críticos, como hemos visto, denostan la zarzuela porque la perciben como un realismo falso o fracasado que no logra plasmar la realidad social de su momento. Por ejemplo, Versteeg rechaza la idea de un auténtico realismo en el género chico, diciendo, “pondremos en tela de juicio el

tantas veces elogiado realismo” (21). Irónicamente, en el caso de *Black, el payaso*, esa falta de realismo absoluto es precisamente lo que vincula la obra con el efecto de distanciamiento que define el teatro épico y, en nuestro juicio, hace que sea más interesante y relevante la obra en su entorno sociopolítico de 1942. A diferencia del arte occidental en el que las acciones del actor han de parecer inconscientes, al contrario, el actor brechtiano demuestra conciencia de su teatralidad. Su emoción se ve más bien desde el exterior, a veces incluso señalada solo superficialmente por medio del maquillaje. Como Brecht explica, el efecto de distanciamiento “does occur if the actor at a particular point unexpectedly shows a completely white face, which he has produced mechanically by holding his face in his hands with some white make-up on them” (457). Esta analogía se aplica perfectamente al arquetipo del payaso que vemos en la zarzuela de Sorozábal.

Asimismo la música puede ser a la vez un reflejo crítico de la sociedad, como el espejo que se ve en el prólogo de *Black, el payaso*, pero también, según Attali, puede anticipar el porvenir:

Music is a credible metaphor of the real. It is neither an autonomous activity nor an automatic indicator of the economic infrastructure. It is a herald, for change is inscribed in noise faster than it transforms society. Undoubtedly, music is a play of mirrors in which every activity is reflected, defined, recorded, and distorted. If we look at a mirror, we see only an image of another. But at times a complex mirror game yields a vision that is rich, because unexpected and prophetic. (Attali 5)

De la misma manera que la música, recordemos que el arquetipo del payaso, según Willeford, anticipa y prevé:

He often seizes them before we are aware of them and plays with them trickily and jokingly, enjoying being ahead of us. This process is reflected in the structure of almost any clown routine. In it the clown is ahead of us in the sense that the points of his gags surprise us, even when he seems more stupid and less adapted to reality than we. He is also ahead of us in his capacity for triumphing over what would be for us failures that bring movement to a halt. And he is ahead of us, further, in that his routine requires a

planning of artistic means and an anticipation of the audience's reactions. This quality of being ahead of us in time is part of what gives him his permanence. (71)

El espejo también es simbólico del dialogismo ya que, según Bakhtin uno solo puede tener verdadera comprensión de sí mismo por medio de la perspectiva ajena. Claro que el espejo en la zarzuela de Sorozábal es de muchas maneras el espejo cóncavo y distorsionado en el sentido valle-inclanesco.

Sorozábal reúne la música brechtiana con el arquetipo del payaso para criticar la sociedad y predecir lo que está por suceder. Si al final de la obra, los payasos vuelven al circo y el Director sigue mandando, en España, Franco seguiría en poder por 40 largos años después del estreno de *Black, el payaso*. No obstante, la permanencia del arquetipo carnalesco payaso a la que alude Willeford (71) también es aludida en la zarzuela de Sorozábal como un recordatorio para los franquistas que la amenaza que el payaso simboliza está omnipresente en los individuos que se atreven a responder dialógicamente a la opresión del Régimen, exponer su injusticia y desafiar el sistema.

#### 4.3.3 Los factores extratextuales e intertextuales

Sorozábal utiliza muchas referencias a los fenómenos culturales de la modernidad para realizar su crítica social. Un tema que recurre en *Black, el payaso* que ya había aparecido en *Adiós a la bohemia* es el periodismo. De la misma manera que en *Adiós a la bohemia*, las herramientas de texto y música son empleados para revelar el gran poder del periodismo y la nueva tecnología de la fotografía, así como la importancia de emplear esos recursos para la difusión de noticias relevantes y verídicas. En el personaje del periodista, se encierra una crítica del periodismo de la época que, en vez de cuestionar y explayar sobre los problemas serios y graves del momento, se acuestan con los personajes poderosos y publican solo aquellas noticias que resulten entretenidas o sensacionalistas, poniendo en peligro la integridad de las

publicaciones y la fidelidad de la información difundida. Si bien en *Adiós a la bohemia* se critica al lector del periódico por medio del Señor Que Lee *El Heraldo*, aquí se critica al periodista mismo. Este sería un tema que le afectaría íntimamente a nuestro libretista Serrano Anguita quien era, además de autor literario, un periodista, por lo que conocería bien las tácticas de sus colegas periodísticos. En la escena de *Black, el payaso* dónde el periodista Marat y la noble Catalina coquetean y acaban besándose, se pone hincapié en el sensacionalismo del periodista: “*El Acordeonista acompaña la acción con una música rítmica, similar al fox que va a sonar después. Catalina explica detalladamente las peripecias de su viaje hacia el exilio mientras Marat toma notas en su libreta de cada uno de los pormenores. Lleva también colgada de su cuello una cámara fotográfica y de vez en cuando saca fotografías de aquello que le interesa, accionando el flash que ilumina con su fognazo toda la escena*” (Serrano Anguita 203). Por un lado, la música moderna y la tecnología fotográfica dan la impresión de progreso y avance. Por otro lado, el tono tragicómico hasta en la música conduce al cuestionamiento de si el progreso será verdadero, o si los medios de comunicación modernos serán empleados para sencillamente perpetuar los mismos prejuicios e injusticias que antes. El periodista “*toma el bolígrafo, ávido de noticias jugosas*” (Serrano Anguita 204), según cuentan las acotaciones, mientras que Catalina, la hermana de la princesa, cuenta sobre la huida de su país y la historia sensacional de tener que besar a “un *mujick* sucio y mal oliente” (Serrano Anguita 203). Este personaje del *mujick* al que alude Catalina con arrogante repugnancia representa, en la literatura rusa, a los individuos pobres y humildes de Rusia que eran siervos sin propiedad. Catalina emplea la animalización para rebajar a este personaje, mostrando así la creencia en su propia superioridad y la falta de dignidad de la gente pobre: “¡Dos besos míos en aquellas barbasas revueltas que envidiaban los machos cabríos! [...] ¡Pobre de mí!” (Serrano Anguita 204). La reacción del periodista es



irónica, especialmente al tomar en cuenta su nombre de ‘Marat’. Tal vez una alusión al famoso Jean-Paul Marat, periodista radical durante la Revolución Francesa que fue conocido por su defensa de las personas más pobres en la sociedad, las acciones avariciosas, sensacionalistas y poco humanistas con respecto a la descripción de la gente pobre por parte del periodista de Marat en *Black, el payaso* entra en conflicto dialógico con aquella imagen del personaje histórico, Jean-Paul Marat. De la misma manera, la música progresiva toca un acorde disonante con las acciones y las palabras en escena ya que la ideología que se representa es de un sistema de creencias anticuado de jerarquías sociales injustas que mantienen la distancia entre los que están por encima, enaltecidos—los nobles y ricos—y los que están por debajo—los campesinos pobres.

En las acotaciones de esta escena, se describe una imagen de fuertes connotaciones carnalescas, en la que entran y salen Marat y Catalina del vestido de Sofía, quién está colgando en lo alto de un trapecio:

*Marat y Catalina, que han ido flirteando progresivamente en todo el duetto, haciendo que la temperatura emocional del mismo vaya subiendo hasta alcanzar el climax, se funden en un interminable beso durante el cual el circo explota en todas sus manifestaciones, como unos fuegos de artificio que explican la montaña emocional de Marat y Catalina en su beso. Trapecistas que suben y bajan, incluida la subida de Sofía con una larga capa de circo, que llega hasta el suelo como si fuera un telón. Funambulistas, malabaristas, payasos en monociclo, acróbatas, forzudos... en una orgía de movimiento que finaliza dejando de nuevo a la vista el final del beso de Marat y Catalina. Ellos se besan sentados en la grada central y los artistas del circo se los llevan al fondo del escenario. En la repetición cantada del final del dúo entran en la pista a través de la capa de Sofía, como si fuera un gran telón. (Serrano Anguita 206)*

Esta escena tiene resquicios de la imagen que se ve en otra zarzuela de Miguel Echegaray:

*Gigantes y cabezudos*. En esta zarzuela también se critica la dicotomía de superioridad: inferioridad. Esta dicotomía se desvanece por medio del carnaval y el cuerpo grotesco, llegando a su máxima expresión en la escena de dos gigantones que representan el duque y la reina mora, debajo de cuyos disfraces salen las cabezas de Timoteo y Pascual, éste diciendo, “¡Ay! Yo voy

sudando. Metido entre las enaguas de esta señora, me asfixio, y me están dando unas vascas...” (Echegaray 175). Para apreciar el efecto de esta imagen, hay que tener en cuenta la constante crítica en la obra de la corrupción de los oficiales, es decir que, “de uno en otro disparate, una autoridad engorda y vive alegre y flamante” (Echegaray 165). Son esos disparates los que causan los problemas tales como el analfabetismo (145), la subida de impuestos (136-137), la condición mísera de los escritores (148), la animalización del soldado en la guerra que “está a cuatro patas” (150) y el hambre (175)—“¡Qué cosas hacemos por los viles garbanzos!” (Echegaray 174)—, entre otros. Por lo tanto, en un sentido bajtiniano, la imagen de Pascual en las enaguas de la reina gigante, es una auténtica representación de lo que Bakhtin define como la tradición carnavalesca, que exagera con formas desproporcionadas y, con el fondo de festival, música, baile y casi caos, se lleva a cabo la degradación de la autoridad hacia el estrato inferior del cuerpo con la intención de curar los males de la sociedad y hacer posible su rejuvenecimiento o renacimiento, lo cual, tal vez explique el nombre simbólico de Pascual, como representativo de la esperanza de un nuevo orden o sistema.

En *Black, el payaso* la imagen de Sofía físicamente por encima de todos representa estas jerarquías de superioridad, en la que la monarca se cree mejor que los demás, pero cuyo papel, según la teoría carnavalesca, es de ayudar a que nazca un nuevo orden por medio de su enamoramiento de un payaso que se hace rey. Interesante también es el simbolismo de su capa circense como una simultánea referencia carnavalesca al parto y también al teatro. De este modo podemos apreciar el papel del teatro como un espacio que da a luz a las ideas nuevas, que forma la realidad del futuro, aunque sea a la costa de los estilos de vida tradicionales. Sorozábal y Serrano Anguita parecen conscientes de la importancia que tiene el teatro a la hora de llevar a

cabo cambios sociales y políticos, hecho que tendría mucho peso en la España franquista del 1942.

Las imágenes carnales y corporales de *Black, el payaso* que demuestran a Catalina y Marat pasando por debajo del vestido de Sofía sugieren que lo sucio y bajo no es tanto ese personaje sino el *periodismo* de ese momento. El periodismo de la época es comparado aquí con una orgía entre la gente rica y poderosa y los escritores ávidos de historias que pudieran vender más periódicos, y es por eso que la última nota musical resuena con un acorde menor de tono melancólico: “*El Acordeonista y el Clarinetista evocan lánguidamente la melodía del mismo, tocándolo lentísimo*” (Serrano Anguita 206). Los autores parecen insinuar que el nacimiento de un nuevo orden social es posible, pero advierten a los espectadores de la necesidad de leer las noticias con un ojo crítico porque muchos medios confabulaban con los poderosos para perpetuar la injusticia y la desigualdad sociales.

Si el Director representa al tirano—a Franco— que controla el circo—el pueblo español—, entonces se deja al descubierto el prejuicio del dictador y su profundo desprecio hacia sus propios ciudadanos. Al igual que Catalina cuando recuerda al campesino pobre, el Director habla de “esa... peste de titiriteros del Alhambra, gorgoritos, batimanes, volatines, mujeres barbudas, enanos” (Serrano Anguita 208) con desprecio, y no comprende “¿Por qué la Princesa se empeña en hablar con ese payaso?” (208). El Director, Catalina y Sofía se creen superiores a los demás y prefieren preservar esas jerarquías rígidas.

Por lo tanto, la música moderna de ritmos jazzísticos choca con la ideología que se trasmite en boca de estos personajes. Mientras que Catalina canta sobre su superioridad y su asco al encontrarse con un ruso pobre, la música contiene elementos de jazz como síncopas, énfasis en el 2 y el 4, instrumentos percusivos como la batería, texturas de jazz como *high-hat* en la batería,

trompetas y escobillas en la caja y el recurso musical de *call-and-response*—entre orquesta y cantantes en la frase, “Catalina, Cata-cata-lina-na” (Serrano Anguita 206). De esta manera la modernidad de la música contrasta con su ideología. No obstante, la canción encierra más que solo elementos de jazz, y en realidad, representa una fusión de elementos dispares, discutiendo entre sí. Mantiene toques de pasodoble en los ritmos de las trompetas y los clarinetes. A estos elementos de jazz y pasodoble, hay que agregar el toque orquestral que parece una referencia a las películas americanas de los 40. Importante de notar también es el hecho de que los instrumentos aquí, acordeón y clarinete, tocan una música diégetica, lo cual invita a la reflexión sobre la función de la música dentro del contexto total de la obra. De este modo, Sorozábal representa musicalmente todo el conflicto dialógico e ideológico de los personajes en escena para, en último término, criticar a los que perpetúan los constructos sociales antiguos. De acuerdo con Brecht, la música es polémica y tiene una actitud (450). El elemento de fusión de estilos en este número musical también puede representar el éxito del payaso, quien logró escaparse del circo e instalarse en el palacio. Es decir que, logró fusionarse con alguien de otra clase social, tirando abajo las barreras sociales y políticas tan rígidas en un contexto como el de la España franquista.

La mera presencia del jazz en esta zarzuela ayuda a que los españoles entren en el diálogo sobre este tipo de fusión. El jazz aquí es un elemento dialógico, como planteamos en el segundo capítulo, por todo lo que contiene de connotaciones sociopolíticas en los años 40, tanto en el contexto global, como en el caso concreto de España: “A lo largo de los años cuarenta, el jazz mantuvo en España su significado plural, englobando a multitud de estilos que, lejos de desarrollarse de manera sucesiva, orgánica y antitética, como suele presentarlos la musicología, coexistieron y formaron parte del repertorio básico de los mismos conjuntos” (Iglesias,

“(Re)construyendo la identidad” 121). En otras palabras, el jazz que Sorozábal emplea es otro lenguaje musical más en oposición al pasodoble y otros estilos, así como un lenguaje musical frente al lenguaje lingüístico del libreto, que ayuda, principalmente, a dialogizar la obra en tanto que implica una mirada de reojo hacia un lenguaje procedente de una cultura foránea con información que puede instruir a la suya propia: “Such stylization involves a sideways glance at others’ languages, at other points of view and other conceptual systems, each with its own set of objects and meanings” (Bakhtin, *Dialogic* 376). Empleando todos los recursos a su alcance, Sorozábal se niega a delimitar su enfoque artístico y social a lo español. Al contrario, decide desviar la vista hacia ejemplos e influencias de otros países, citando fenómenos culturales, políticos y musicales en países como Rusia y Estados Unidos para mejor comprender y criticar la realidad de su propio país en los momentos opresivos que vivía bajo la dictadura de Franco.

La aparición de *Adiós a la bohemia* en la colección titulada *Arlequín* evoca este importante arquetipo del payaso a la hora de realizar una crítica sociopolítica al orden establecido, y ofrece un punto de contacto entre la segunda zarzuela que analizamos y esta última, *Black, el payaso*. Las preocupaciones de Sorozábal parecen haber sido constantes, aunque sí, evolucionaron a un mayor sentido de urgencia para 1942, cuando las consecuencias de la ideología franquista de verdad infiltraron en y afectaron las vidas de todos los españoles, incluyendo a la de los artistas como Sorozábal. Otro punto de contacto intertextual es el preludio de *Adiós a la bohemia*, una referencia a la famosa ópera *I pagliacci* de Leoncavallo cuyo personaje principal, al igual que *Black, el payaso*, es un payaso tragicómico. Esta semejanza en cuestión del arquetipo del payaso inspiró recientemente el programa doble de ambas obras en abril de 2014 en el Teatro de la Zarzuela en Madrid (Morales).

Tal vez el vínculo más personal o autobiográfico para Sorozábal se encuentre en esta referencia intertextual entre esta tercera zarzuela, *Black, el payaso*—se podría decir la mejor o más desarrollada de las tres que analizamos—y la ópera de Leoncavallo: “Yo soy un artista / sin patria ni hogar, / que ríe en la pista / ¡queriendo llorar! / Pero, no importa: / quiero vivir. / La vida es corta / ¡y hay que reír! / (*Riende a carcajadas.*) / ¡Ja, ja, ja, ja! / ¡*Ridi, pagliaccio / sul tuo amore infranto...!* / ¡Ja, ja, ja, ja!” (Serrano Anguita 250). Como artista viviendo en el ambiente represivo del franquismo que suprimía toda expresión de disidencia, Sorozábal parece decir con esta última zarzuela lo mismo que Bakhtin, un escritor y pensador viviendo bajo circunstancias semejantes de represión y censura. Bakhtin promueve la risa y la expresión artística a pesar de toda prohibición, al igual que Sorozábal: “The serious aspects of class culture are official and authoritarian; they are combined with violence, prohibitions, limitations and always contain an element of fear and of intimidation. [...] Laughter, on the contrary, overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations. Its idiom is never used by violence and authority” (Bakhtin, *Rabelais* 90). El astuto Sorozábal parece tener conciencia sobre el gran poder simbólico del personaje cómico del payaso para expresar su desacuerdo con la política franquista. En el contexto de la España de 1942, la risa del payaso era una táctica carnavalesca empleada por nuestro zarzuelero para conquistar el miedo y la violencia imperantes en aquel momento.

## CAPÍTULO 5

### CONCLUSIÓN

De la misma forma que Bakhtin empleó una obra francesa para hablar indirectamente de la situación represiva de Rusia—ya que no tenía la posibilidad de decirlo explícitamente—, Sorozábal y sus libretistas también citan ejemplos ajenos, creando tensiones dialógicas en la música y el texto de sus obras para, al fin y al cabo, hablar de su propio país, España, y llevar a cabo una crítica social y política.

Aunque *Black, el payaso* concluye con la vuelta al circo y el todavía imperante control del Director sobre todo, el énfasis se pone en la circularidad de la obra, lo cual permite ver un indicio de optimismo por parte de Sorozábal. Al escoger al personaje carnavalesco del payaso como su personaje principal para esta obra que sabía que se estrenaría en el peligroso y conflictivo entorno de 1942 en España, Sorozábal se inscribe en una tradición que, como Bakhtin explica, es universal y celebra el poder de la gente común de tirar abajo a las autoridades corruptas y tiranas: “A change in the politics of the court and ruling class was of but little importance for this laughter, filled with a thousand-year-old wisdom. A political crisis was nothing more than a tempest in a teapot, the crowning and uncrowning of a clown of the Roman Saturnalia and European carnivals. Rabelais’ optimism is the people’s optimism” (Bakhtin, *Rabelais* 138). Mientras que Bakhtin enfatiza con gran ironía la traducción del libro tan subversivo y transgresor de *Rabelais* al idioma ruso, diciendo, “It would be impossible to overestimate the importance of this event” (*Rabelais* 144), Sorozábal también parece hacer varios guiños a su público de 1942 al representar a un humilde payaso capaz de derrocar a los monarcas e infiltrar en el palacio para ganar control sobre su pueblo. ¿Sería posible tal vez que estuviera llamando implícitamente a Franco un payaso? ¿O quizá quisiera insinuar la

imposibilidad de que mantuviera el control siempre ya que las amenazas suelen venir desde abajo para destronar a los poderosos?

En cuanto al teórico ruso, merece la pena preguntar si en la limitación de su enfoque al trazar el supuesto desarrollo de lo carnavalesco, en realidad pretende eludir a los censores y hacer un comentario clandestino e irónico sobre la Rusia de su momento. Ciertamente tendría problemas con la publicación de este texto por las implicaciones de sus ideas. Parece ser que los censores no se perdieron del todo del tono irónico y burlón del libro de Bakhtin: “Bakhtin, like Rabelais, explores throughout his book the interface between a stasis imposed from above and a desire for change from below, between old and new, official and unofficial. In treating the specific ways Rabelais sought holes in the walls between what was held to be punishable and what unpunishable in the 1530s, Bakhtin seeks gaps in those borders in the 1930s” (Holquist xvii). Como Holquist bien explica, la cuestión de la publicación del libro de Bakhtin en este ambiente represivo de censura—muy paralelo, añadiríamos, al ambiente en el que Sorozábal se encontraba después de 1939—no fue fácil. A poco no se publicó en absoluto y cuando sí, salió a la luz, había transcurrido mucho tiempo desde su escritura. Holquist explica que Bakhtin había entregado su tesis sobre Rabelais al Instituto de Gorky en Moscú en el año 1940, pero que el escritor tendría que esperar hasta después de la Segunda Guerra Mundial para defenderla delante de algunas personas no muy complacidas con las ideas que el trabajo contenía:

When, in 1947, Bakhtin finally received notification that he should appear to defend the dissertation, the tone of the letter from the State Commission on Degrees made it chillingly clear that defense in this case was to be more than a formal academic exercise, and that more than a mere degree was at stake for a man already arrested once for unreliability. The defense took place at the height of the ‘anti-cosmopolitan campaign,’ a frenzy of postwar xenophobia whose purpose was to let Soviet intellectuals know that the relative liberalism that had marked the war years had come to an end. On August 14, 1946, the Central Committee issued a resolution condemning ideological laxity in Soviet literature and scholarship. In particular, kowtowing (*nizkopoklonstvo*) to the bourgeois West was attacked, a tendency that was labeled ‘Veselovskyism.’ [...] One of the major



figures who led the attack on Veselovskyism was the theorist of Socialist Realism and quondam Dostoevsky expert, Valery Kirpotin. Not only was Bakhtin's thesis about a French writer, not only was it guilty of the heresy of formalism, but Kirpotin himself was named as one of the official opponents at the defense. (Holquist xix-xx)

Aunque algunos elogiaron el trabajo de Bakhtin y aplaudieron su elocuente defensa, éste tendría que esperar hasta 1951 para que le otorgaran el título correspondiente, y no sería hasta 1963 que un grupo de académicos jóvenes descubriría su disertación y trataría de publicarla como un libro—esfuerzo que no lograrían hasta aún más tarde, en 1965, es decir, 23 años después de la entrega inicial de su tesis (Holquist xix-xxi).

De la misma manera, los censores fueron duros con Sorozábal. El propio compositor describe el estreno de *Black, el payaso* así:

El triunfo de esa noche fue definitivo, aplastante. Habría vencido. Pero ellos se vengaron ruinanamente, como los cobardes. La censura prohibió que se publicasen críticas de mi obra. A *Black, el payaso* no se le hicieron críticas, mejor dicho se le hicieron, pero la Censura las prohibió. Me lo dijo un periodista, que recibieron orden de suprimirlas de la galerada. Desde el día siguiente del estreno, la policía, dentro del teatro y durante la representación de la obra, iba tomando nota de la gente que aplaudía con entusiasmo y en el intermedio del acto les llevaban a contaduría, les pedía la documentación y les preguntaban por qué aplaudían con tanto calor. (Sorozábal, "Mi vida" 39-40)

Si, como Mantecón Movellán ha señalado acerca de Bakhtin, no era fácil desarrollar el tema de los personajes marginados en la cultura popular donde el autor "vivía sujeto por la acción de un régimen totalitario" (376), Sorozábal y Serrano Anguita tampoco encontrarían el plataforma para la expresión libre en el contexto del año 1942 en España.

En las tres zarzuelas que hemos analizado vemos ejemplos de la grandeza de la que es capaz el llamado género 'chico'. Mejías Garcías ya establece nuestro argumento sobre la ineptitud de esta etiqueta, sobre todo después de haber analizado la gran aportación cultural de un zarzuelero como Sorozábal:

Huelga decir que con el anterior esquema no pretendemos, ni mucho menos, que se deje de hablar de zarzuela como tal, aunque sí pensamos que deban utilizarse con precaución

ciertos conceptos o etiquetas como ‘chico’, ‘grande’, ‘bufo’, ‘ligero’, ‘ínfimo’ o ‘frívolo’. Las palabras importan mucho a la hora de transmitir la historia de un género como la zarzuela, más aún si pretendemos que se integre en las historias generales del teatro lírico/ musical o que se interprete con normalidad en teatros de ópera u opereta más allá de los Pirineos. (39)

Sorozábal realiza magistralmente una crítica de varios problemas sociales que confrontaban los españoles en aquellos momentos: el artista como víctima de un sistema represivo, el apego a la monarquía e ideologías anacrónicas que perpetuaban distinciones sociales, desigualdad y pobreza y la situación desesperante de las mujeres en todo este entorno que muchas veces se recurrían a la prostitución por pura necesidad de sobrevivir. Todas las tres zarzuelas plasman indirecta o alegóricamente los problemas socio-políticas de su momento, mostrando la evolución del país de la libertad gozada en la Segunda República hasta su supresión bajo Franco. Y lo hacen con recursos carnalescos, dialógicos y grotescos, con atisbos de la estética brechtiana en la tercera zarzuela, representando así o bien monarcas dictatoriales y su descoronación y la relativización de su poder (*Katiuska* y *Black, el payaso*) o bien a los víctimas de estos poderosos y la infraestructura sociopolítica que imponen (en el caso del artista bohemio o la prostituta en *Adiós a la bohemia* y *Black, el payaso*).

A pesar de la circularidad estructural y temática de nuestra última obra, *Black, el payaso*, la cual no sugiere ni mucho menos el fácil, feliz desenlace tan supuestamente típico de la zarzuela, nos parece que la actitud de Sorozábal no es una de sumo pesimismo. Más bien crítico y consciente de los males que le rodeaban en la España de su momento, Sorozábal representa con cada vez mayor precisión y eficacia en sus zarzuelas una inversión carnalesca de los papeles sociales de sus personajes y la suspensión de las reglas o la fusión de diferentes elementos dispares precisamente porque representaba en escena lo que esperaba que se hiciera realidad. Según Doppelbauer y Sartingen, “el escenario funciona como un ambiente imaginado de

liberación e igualdad, tal y como postula Bakhtin en su ‘mundo carnavalesco’” (8). En último término, por medio de sus zarzuelas y colaboración con escritores tales como Baroja y otros libretistas, Sorozábal quería transmitir esa conciencia social a sus espectadores y promover la misma concienciación en ellos.

Aunque la notable evolución en las obras de Sorozábal hacia la conciencia crítica del entorno podría tacharse de pesimismo, sigue siendo un diálogo que el compositor intentó trabar con sus espectadores y oyentes, tal vez consciente de la capacidad de la protesta o la contestación de seguir resonando mucho tiempo después de crearse. Estos diálogos no acaban “nor by a definite cut-off between the verbal exchanges of a finite dialogue” (*Dialogic* 330), incluso a pesar del silencio que el Director impone al final de *Black, el payaso*, análogo al silencio y la censura que Franco impuso en España. Sorozábal quería emplear un dialogismo que pudiera superar dichos impedimentos y durar por mucho tiempo después de derrumbadas esas restricciones y prohibiciones.

Tal vez solo un ejemplo de muchos que han sido ignorados por la crítica, la obra zarzuelística de Sorozábal nos parece digna de mención—un diálogo en el que deberíamos participar o que, como mínimo, vale la pena escuchar. Quizá sus recientes representaciones incluso hoy en el siglo XXI demuestren la vigencia de los temas universales que abarcan sus zarzuelas. ¿Cuántas otras obras de este género, compuestas por otros músicos y libretistas, han sido desterradas al olvido?

Nuestro proyecto que se ha detenido detalladamente en la problemática de la zarzuela como género, su producción en un determinado marco histórico y sociopolítico, y el análisis de tres obras específicas del mismo compositor, ha pretendido servir de algún modo a remediar el “déficit de recepción que en la crítica cultural padece el género” (Vega Cernuda 71). Esperemos

que futuros estudios sigan en la misma línea para continuar tan imprescindible empeño investigativo como juzgamos que es el serio y detenido análisis de las obras pertenecientes al género zarzuelístico—género que, hasta ahora, no ha recibido la atención merecida, pero que ya empieza a ver la luz gracias al trabajo de los críticos de múltiples campos académicos.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Anastasio, Pepa. “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío.” *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13.2-3 (2007): 193-216. Web. 3 August 2014.
- Anderson, Peter. “Spain from the First World War to the Civil War.” *European History Quarterly* 42.3 (2012): 468-479. Web. 7 July, 2014.
- Alonso, Celsa. “*Aphrodite’s Necklace Was Not Only a Joke: Jazz, Parody and Feminism in Spanish Musical Theatre (1900-1939).*” *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013. 78-89. Print.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Vol. 16. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Carly Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Print.
- . *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.
- Ballantine, Christopher. “Music and Society: The Forgotten Relationship.” *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach, 1984. 1-29. Print.
- Baroja, Pío Caro. “Paseos de un solitario.” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 48-54. Print.

Baroja, Pío. *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto*. Composed by Pablo Sorozábal. Madrid: Teatro Español, 2007. 108-144. Print.

Baroja, Pío. “Caídos.” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 99-103. Print.

Baroja, Pío. “Con motivo de un estreno.” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 105-107. Print.

Baroja, Pío. “Desde la última vuelta del camino (Extractos).” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 72-94. Print.

Brandenberger, Tobias, ed. *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2014. Print.

Brecht, Bertolt. “The Modern Theatre is the Epic Theatre (1930).” *Theatre/ Theory/ Theatre: The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. Ed. Daniel Gerould. New York: Applause, 2000. 446-453. Print.

---. “Alienation Effects in Chinese Acting (1935).” *Theatre/ Theory/ Theatre: The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. Ed. Daniel Gerould. New York: Applause, 2000. 446-453. Print.

Burgos, Javier de. *El mundo comedia es o El baile de Luis Alonso*. Composed by Gerónimo Giménez. Romero Ferrer. 77-129.

- Burke, Peter. Prefacio. "Cuarenta años después: Bajtín y la cultura popular del renacimiento." *Bajtín y la historia de la cultura popular: Cuarenta años de debate*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008. Print.
- Calico, Joy H. "Lehrstück, Opera, and the New Audience Contract of the Epic Theater." *Brecht at the Opera*. Berkley: University of California Press, 2008. 16-42. Print.
- Carreño, Anselmo C. and Francisco Ramos de Castro. *La del manojo de rosas*. Composed by Pablo Sorozábal. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 2013. Web.
- Clark, Walter Aaron and William Craig Krause. "Act II Scene ii. Navarro. 1932-1960." *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 144-180. Print.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. Print.
- Doppelbauer, Max, and Kathrin Saringen, eds. "Introducción." *De la zarzuela al cine: Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Eds. Max Doppelbauer and Kathrin Saringen. München: Meidenbauer, 2010. 7-10. Print.
- Echegaray, Miguel. *Gigantes y cabezudos*. Composed by Fernández Caballero. Romero Ferrer. 131-185.
- Espín Templado, María Pilar. "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español." *Epos 3* (1987): 97-122. Web. 13 November, 2013.

Etayo Gordejuela, Miguel. "La zarzuela madrileña: Entre el estallido social y el derecho al pataleo." *Ángulo Recto* 1.1 (2009). Web. 30 Nov. 2014.

Fernández Cortés, Juan Pablo. "¿Qué quita a lo noble un airecito de maja? National and Gender Identities in the Zarzuela *Clementina* (1786) by Luigi Boccherini and Ramón de la Cruz." *Early Music*. 40.2 (2012): 223-236. Web. 20 March, 2013.

Fernández Sebastián, Javier. "The Notion of 'Ideology' in the Ideological Struggles of 20<sup>th</sup>-Century Spain." *Journal of Political Ideologies* 14.3 (2009): 301-316. Web. 4 September 2014.

Frappa, Jean-José. *The Princess and the Clowns*. Trans. Marie Louise Swinburne. New York: Duffield and Company, 1924. Print.

Freire, Ana María. "Leer y escuchar: El teatro y la música." *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*. Ed. Víctor Infantes, François López, Jean-François Botrel. Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003. 713-721. Web.

Gasta, Chad M. *Transatlantic Arias: Early Opera in Spain and the New World*. Madrid: Iberoamericana, 2013. Print.

González del Castillo, Emilio and Manuel Martí Alonso. *Katiuska: Opereta en dos actos*. Composed by Pablo Sorozábal. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008. Print.

González de Sande, Estela. "La commedia dell'arte: Fuente literaria del teatro español del siglo XX." *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* 57 (2007): 70-90. Web. 26 August, 2014.



Greenfield, Sumner M. "Larreta, Valle-Inclán y el pastiche literario modernista." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32.1 (1983): 80-95. Web. 2 February 2015.

Harney, Lucy D. "Carnival and Critical Reception in the 'Sainete' Tradition." *MLN* 117.2 (2002): 310-330. Web. 23 March 2014.

---. "Controlling Resistance, Resisting Control: The *género chico* and the Dynamics of Mass Entertainment in Late Nineteenth-Century Spain." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10(2006): 151-167. Web. 5 June 2014.

---. "Musical Function in Selected Spanish and Cuban *Zarzuelas*." *Gestos* 44 (2007): 69-84. Web. 13 June 2014.

"Ideología". *Diccionario de la lengua española*. 23rd ed. 2012. Web.

Iglesias, Iván. "Swinging Modernity: Jazz and Politics in Franco's Spain (1939-1968)." *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013. 101-110. Print.

Iglesias, Iván. "(Re)construyendo la identidad musical española: El jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial." *HAOL* 23 (2010): 119-35. Web. 9 Sept. 2014.

Jones, Joseph R. "María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista." *Berceo* 147: 55-95. Web. 12 Jan. 2015.

Lamas, Rafael. "Zarzuela and the Anti-Musical Prejudice of the Spanish Enlightenment." *Hispanic Review* 1 (2006): 39-58. Web. 1 June 2014.

- Lleó, Vicente, et al. *La corte de Faraón: Opereta bíblica en un acto*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2005. Print.
- López Silva, José and Carlos Fernández Shaw. *La Revoltosa*. Composed by Ruperto Chapí. Romero Ferrer. 187-265.
- Luceño, Tomás. *Cuadros al fresco*. Romero Ferrer. 267-303.
- Mantecón Movellán, Tomas A. Postfacio. “¿Hay vida para la historia de la cultura popular fuera del Rabelais de Bajtín?” *Bajtín y la historia de la cultura popular: Cuarenta años de debate*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008. Print.
- Martínez, Silvia. Alonso, Celsa. “Stick to the *Copla!* Recovering Old Spanish Popular Songs.” *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge, 2013. 90-99. Print.
- McCleary, Kristen. “Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900.” *Studies in Latin American Popular Culture* 21 (2002): 1-27. Web. 28 April, 2014.
- Mejías García, Enrique. “Cuestión de géneros: La zarzuela española frente al desafío historiográfico.” *Brandenberger* 21-43.
- Model, Agnes. “Las estructuras sociales y su función en el sainete lírico de la Restauración.” *De la zarzuela al cine: Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Eds. Max Doppelbauer and Kathrin Saringen. München: Meidenbauer, 2010. 11-27. Print.

Montoliú Camps, Pedro. *Madrid en la posguerra, 1939-1946: Los años de la represión*. Madrid: Sílex, 2005. Print.

Morales, Clara. “Lágrimas (líricas) de payaso.” *El País*. 3 Apr. 2014, Culture sec. Web. 5 Nov. 2014.

Moreda, Eva. “‘La mujer que no canta no es... ¡ni mujer española!’: Folklore and Gender in the Earlier Franco Regime.” *Bulletin of Hispanic Studies* 89.6 (2012): 627-644. Web. 19 February 2014.

Navarro Serrano, León. *La hija del payaso: Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros*. Madrid: R. Velasco, 1916. Web.

Neira, Javier. “‘La corte de Faraón’ es una opereta bíblica, desternillante y del género sicalíptico””. *La Nueva España* 17 Mar. 2013, Local sec. Web. 6 Feb. 2015. Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Print.

Pérez y González, Felipe. *La Gran Vía*. Composed by Federico Chueca and Joaquín Valverde. Romero Ferrer. 305-355.

Plaza, Sixto. “La zarzuela, género olvidado o malentendido.” *Hispania*. 73.1 (1990): 22-31. Web.

Piñeiro Blanca, Joaquín. “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España.” *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 25 (2013): 237-262. Web. 22 February, 2014.

“Polifonía.” *Diccionario de la lengua española*. 23rd ed. 2012. Web.

Ramos Carrión, Miguel. *Agua, azucarillos y aguardiente*. Composed by Federico Chueca.Romero Ferrer. 357-412.

“Rescatan una zarzuela censurada.” *Diario de León*. n.p. 29 Mar. 2013, Cultura sec. Web. 11 Jan. 2015.

Rivas Arjona, Mercedes. “II República Española y prostitución: El camino hacia la aprobación del Decreto abolicionista de 1935.” *Arenal: Revista de historia de mujeres* 20.2: 345-68. Web. 7 Jan. 2015.

Romero Ferrer, Alberto, Ed. *Antología del género chico*. Madrid: Cátedra, 2005. Print.

Ruiz Silva, Carlos. “Las cuatro versiones de *Adiós a la bohemia*.” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 55-71. Print.

Sand, Maurice. *The History of the Harlequinade*. Vol. 1. London: Martin Secker, 1912. Print.

Schechner, Richard. “Drama, Script, Theatre, and Performance.” *Drama Review*. 17.3 (1973): 5-36. Web. 30 Oct. 2013.

Serrano Anguita, Francisco. “Aquí Madrid (Extractos).” *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 174-180. Print.

Serrano Anguita, Francisco. *Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Composed by Pablo Sorozábal. Madrid: Teatro Español, 2007. 188- 258. Print.

Sorozábal, Pablo. *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto*. Madrid: Teatro Español, 2007.

Print.

---. *Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. Print.

---. *Katiuska: Opereta en dos actos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

Print.

Sorozábal, Pablo. "Mi vida y mi obra (Extractos)." *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto;*

*Black, el payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. Print.

Soria López, Mar. "Modern Castiza Landscapes: Working Women in Zarzuela." *Bulletin of*

*Spanish Studies* 88.6 (2011): 821-838. Web. 3 April 2013.

Téllez, José Luis. "Un artista del pueblo." *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el*

*payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. Print.

Vega Cernuda, Miguel Ángel. "La zarzuela—una lectura en clave de género... y de clases."

Brandenberger 71-83.

Versteeg, Margot. "Introducción." *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del género*

*chico (1870-1910)*. Atlanta: Rodopi, 2000.1-38.

Viyuela, Pepe. "La magia del circo." *Adiós a la bohemia: Ópera chica en un acto; Black, el*

*payaso: Opereta en un prólogo y tres actos*. Madrid: Teatro Español, 2007. 184-187. Print.

Webber, Christopher. "The alcalde, the negro and *la bribona*: Género ínfimo zarzuela, 1900-

1910." *De la zarzuela al cine: Los medios de comunicación populares y su traducción de la*

*voz marginal*. Eds. Max Doppelbauer and Kathrin Saringen. München: Meidenbauer, 2010.  
63-76. Print.

Webber, Christopher. *The Zarzuela Companion*. Lanham: Scarecrow, 2002. Print.

Willeford, William. *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston: Northwestern University, 1969. Print.

Wolff, Victoria. "Specters of Bohemia: Music and Ghostly Appearances in the Dramatic and Musical-Dramatic Adaptations of Pío Baroja's Short Story 'Caídos'." *Hispanet* 6 (2013): 1-15. Web. 10 Apr. 2015.

## DISCOGRAFÍA

*Adiós a la bohemia.* Cond. José Perera and Pablo Sorozábal. Perf. Coro Cantores de Madrid, Orquesta de Conciertos de Madrid, Pilar Lorengar, and Renato Cesari. Rec. 1958. Novoson Music Company, 2012. CD.

*Black, el payaso.* Cond. Pablo Sorozábal. Perf. Coros y Gran Orquesta de Conciertos de Madrid, Leda Barclay and Renato Cesari. Rec. 2010. Novoson Music Company, 2010. CD.

*Katiuska.* Cond. Pablo Sorozábal. Perf. Coro Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, Ana Higuera Aragón, and Fernando Guillén. Rec. 1967. BMG Ariola, S.A., Alhambra Records, 1987. CD.