

populares. La única obra donde hay una huella de ese interés por lo social es, precisamente, *La verbena de la Paloma*. Nos da la pauta el personaje del cajista de imprenta, cuando canta «La gente del pueblo también tiene su corazoncito». No se olvide que los cajistas eran izquierdistas militantes. A ese gremio perteneció Pablo Iglesias, que en 1879 fundó el PSOE, por aquel entonces revolucionario y marxista. Otro detalle de importancia en este sentido figura en una escena del segundo cuadro. Mientras la cantaora se deja oír en el café, el resto de los personajes la escuchan desde fuera. Es gente que no tiene ni dos reales para entrar, y a la que sólo le cabe entrever a la artista a través de los cristales de vidrio soplado que protegen el establecimiento. Esto, sin duda, es arte verista (y en su grado más conmovedor). Un caso aislado, sin otra descendencia que *La revoltosa*. Evidentemente, en esta última zarzuela la denuncia social queda atenuada, y las maniobras del viejo rijoso remiten más a la ópera bufa napolitana del XVII que al naturalismo de su presente histórico.

Por medio de sus óperas, Janáček fue capaz del logro que señalé al comienzo: inscribir el lenguaje más reciente y vanguardista sobre la prosodia de su lengua, y en prosa. Este fenómeno hubiera debido darse en la España de los años veinte, pero, por aquella época, nuestros músicos no seguían la línea del expresionismo alemán. A decir verdad, sus ojos estaban puestos en París; esto es, en la vanguardia cubista, en la politonalidad, en los hallazgos de Stravinsky o en las creaciones de *Les Six*<sup>2</sup>. Esta observación es válida tanto para el Grupo de los Ocho de Madrid<sup>3</sup> como para el el Grupo de los Ocho de Barcelona<sup>4</sup>. Por supuesto, hemos de poner aparte a Roberto Gerhard, músico de ascendencia suiza, cuyo dominio del alemán le aproxima a Schoenberg, como discípulo y amigo, entre 1923 y 1928. Gerhard es el único dodecafonista de la generación de la República y a él se debe la visita del maestro vienes a Barcelona.

Cuando los músicos de la Generación del 27 llegan a la ópera, se encuentran en la obligación de hacer otra cosa que no es el verismo. Muy probablemente, hubieran debido aproximarse a propuestas como

<sup>2</sup> Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre y Louis Durey.

<sup>3</sup> Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Salvador Bacarisse.

<sup>4</sup> Roberto Gerhard, Agustí Grau, Joan Gibert-Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Grignon.

*Les mamelles de Tirésias* o *Le gendarme incompris*, de Poulenc, o *Hin und zurück*, de Hindemith. Con la muerte de Chueca y de Bretón, la zarzuela había dado sus últimas boqueadas, sin compositores capaces de modernizar el género desde dentro. Una obra próxima a vivificar nuestro teatro musical fue *Charlot* (1933), de Salvador Bacarisse. Por desdicha, nunca llegó a representarse. Gracias a la Fundación March, hemos recuperado su partitura hace una década. Casi sobra añadir que, a estas alturas, esta reaparición ya no constituye una posibilidad renovadora sino un hallazgo arqueológico.

En su entorno histórico, *Charlot* se inscribe en el movimiento poético de renovación del lenguaje más importante que ha existido en España desde el Siglo de Oro. Me refiero al surrealismo expuesto en libros como *Sobre los ángeles*, de Alberti, y *Poeta en Nueva York*, de Lorca y, en general, a todo el movimiento –más o menos heterogéneo, pero de una riqueza asombrosa– que forma el grupo del 27. De forma desgraciada, ese impulso cultural, fruto del contexto republicano –recordemos las misiones pedagógicas, los ateneos libertarios, la labor alfabetizadora de las casas del pueblo–, se aniquila con la insurrección fascista.

Cuando el país demostró su faceta más reaccionaria –una sombra vigente desde los tiempos de Fernando VII–, esa generación de creadores partió al exilio o se aisló en su casa –es el caso ilustrativo y admirable de Fernando Remacha–. Por lo demás, la posguerra demuestra que tampoco había unas estructuras que permitieran la creación de una ópera nacional.

En este tramo de tiempo, hallamos a compositores valiosos, con tan buena capacidad teórica como Óscar Esplá, responsable de piezas magníficas, como *Don Quijote velando las armas* (1924). Jesús Guridi y algunos otros intentan recrear el sinfonismo español: un nacionalismo en la línea de Falla pero que va más allá. Quien cumple con ese imposible cometido de ligar lo fallesco con el dodecafonismo es Roberto Gerhard, nacionalizado inglés tras su destierro. A todos los efectos, Gerhard es tan británico como Picasso francés. Al cabo, ésa es nuestra mayor tragedia cultural: la diáspora de creadores de auténtico genio, que pierden el contacto con su país.

La mención de Gerhard me lleva a reiterar esa incapacidad (tan española) de defender con coherencia nuestro patrimonio. Un ejemplo: *La Dueña*, ópera de Gerhard, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1992. El montaje se debió a José Carlos Plaza y la dirección corrió

a cargo del benemérito Antoni Ros-Marbà, a cuyo esfuerzo y sentido histórico debemos la recuperación de tan difícil obra. Aunque catalán, Gerhard puso música a un libreto escrito en inglés por Sheridan. Pues bien, demostrando un prejuicio provinciano y corto de miras, el teatro del Liceo, coproductor del montaje, decidió pagar una suma ridícula, con la disculpa, supongo, de que aquella función, por no estar escrita en catalán, no pertenecía a esa cultura. Como gran amante de Cataluña, posturas tan pueblerinas como ésta me horripilan y me indignan tanto como las dudas sobre la catalanidad de novelistas como Juan Marsé o Manuel Vázquez-Montalbán, descartados por el simple hecho de escribir en español.

Para nuestra desdicha y vergüenza, *La Dueña* no es la única obra perjudicada por el fervor nacionalista. *Babel 1946* (1967) es una excelente ópera de Xavier Montsalvatge, compuesta en la línea de *The Consul*, de Gian Carlo Menotti –que es lo menos malo que ha hecho Menotti en toda su vida– pero provista de una música abismalmente superior. La creación de Montsalvatge aborda el mundo de los refugiados. Los personajes cantan en catorce lenguas, pero aunque el catalán es una de ellas, el interdicto nacionalista dictamina *religiosamente* que éso tampoco es cultura catalana (¡Montsalvatge, Santo Dios!), y la obra también acaba estrenándose en Madrid. Ni que decir tiene que tales posturas reproducen el aspecto censor del catolicismo, muy característico de nuestra tradición castiza y clerical.

Tras la Guerra Civil, los músicos españoles tuvieron que buscar una salida. Lo expresó muy bien Luis de Pablo: «Siempre se ha dicho que teníamos que quemar etapas, pero lo cierto es que teníamos que darle cuerda al reloj». En ese cambio de sentido, la llamada Generación del 51 se aferró a la música nacida en torno a la escuela de Darmstadt. Pronto tuvieron que seguir por otros derroteros, pero en principio, su punto de enganche con lo que se estaba haciendo en Europa pasaba por allí. En realidad, la tradición española se centra en el nacionalismo neoclásico y ése es un camino que no tenía salida ni tan siquiera en tiempos de Falla. No obstante, en sus inicios, los integrantes del grupo Nueva Música trataron de encajar a Falla con Stravinsky o con Béla Bartók. Ello se advierte en algunas de las primerísimas obras de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Antón García Abril, tres compositores que también se han acercado a la ópera.

García Abril, el menos vanguardista de los vanguardistas o el más avanzado de los conservadores, es un autor sumamente estimable, con