

En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw

Cincuenta años de libretos españoles

«Cincuenta años de libretos españoles» fue el título de un ciclo de tres conferencias que organizó la Fundación Juan March los días 2, 4 y 11 del pasado mes de noviembre, coincidiendo con la edición, por esta institución, del *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX* y con el centenario del nacimiento del dramaturgo y conocido libretista de zarzuelas Guillermo Fernández-Shaw. El archivo completo Fernández-Shaw se conserva, por donación de la familia, en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March.

Del catálogo citado se daba cuenta en el anterior *Boletín Informativo*, correspondiente a enero de 1994. El ciclo de conferencias fue impartido por el embajador Carlos M. Fernández-Shaw, hijo de Guillermo y nieto de Carlos (este último, libretista de Chapí y de Falla); por el crítico y compositor Ramón Barce y por el escritor, autor de óperas y obras teatrales Vicente Molina Foix.

A continuación ofrecemos un breve resumen de las tres conferencias.

Carlos M. Fernández-Shaw

Recuerdos familiares

Uno de los aspectos más admirables de Guillermo Fernández-Shaw fue su excepcional capacidad laboral y su invariable entusiasmo, que conservó siempre. Además de mi padre, existen otros libretistas en la familia —mi abuelo Carlos y mi tío Rafael—, ya que



los tres han cultivado como tales el género lírico en su más amplia variedad. Los tres han dedicado, además, muchos años de su vida a otros géneros literarios (ensayos, conferencias y traducciones). Los tres han escrito en colaboración y por cuenta propia.

Pero centrémonos en mi padre, Guillermo Fernández-Shaw, quien se merece los homenajes que ha recibido en 1993, centenario de su nacimiento. Fue una de esas personas que dio —y sigue dando con su recuerdo— un tes-

timonio tremendamente positivo de la naturaleza humana, así como pábulo al optimismo...; era lo que se dice un gran hombre, siempre dispuesto a dialogar con el prójimo y a ayudarlo en lo que hubiese menester; era mi padre, además, muy inteligente y estaba dotado de

grandes dosis de paciencia. Cabe destacar en él, por otra parte, su condición de escritor de cuerpo entero. Su jornada estaba dedicada casi por completo a dicha vocación. En esta su labor literaria se destacó como libretista de zarzuela y escribió, sobre todo, en colaboración.

La colaboración fue una forma de trabajo practicada por mi abuelo, mi padre y mi tío. No ha sido ninguno de ellos su inventor, naturalmente, y, si es la forma habitual en las obras teatrales

con música, entre el libretista y el compositor puede darse o no para la confección del libreto o de la música. En el tema concreto de mi padre, éste colaboró con Federico Romero desde 1911 hasta 1947 y con su hermano Rafael desde esta fecha hasta su muerte, en 1965, así como con otros escritores.

Es indudable que Romero y Fernández-Shaw —muchos críticos se lo reconocieron— anduvieron siempre con el afán de buscar nuevos rumbos a la Zarzuela, de conocer muy de cerca los deseos del público de su tiempo y de ambientarse, por tanto, adecuadamente; también ejecutaron el deseo de atraer hacia el género lírico a compositores alejados de él, por unas u otras razones, o pusieron en la órbita de la fama a músicos, algunos ya importantes. Ellos tomaron en serio su misión y a ella dedicaron su mejor esfuerzo. A lo largo de su carrera, ambos recibieron muchos piropos literarios, merecidos, por supuesto. Sus zarzuelas más conocidas fueron *La Canción del Olvido*, *Doña Francisquita*, *El Caserío*, *La Rosa del Azafrán*, *Luisa Fernanda*, *La Chulapona*, *La Tabernera del Puerto*, etc., a las que pusieron música los compositores más prestigiosos. Estrenaron unas cuarenta obras líricas.

La zarzuela *Un día de primavera*, con música del maestro Jesús Romo, es la que inicia, en 1947, una nueva etapa de la obra teatral de mi padre, en colaboración con su hermano Rafael. Dos años después vendría la siguiente colaboración fraterna, con *La Duquesa del Candil*, con el gran músico Jesús García Leoz. Con la revista *A todo color*, con música de Manuel Parada, consiguieron un éxito excepcional. Y Guillermo y Rafael también ofrecieron sus libretos a dos músicos, que habían alcanzado la fama en el mundo lírico: Jacinto Guerrero y Federico Moreno Torroba: *El Canastillo de fresas*, para el primero, y *María Manuela*, para el segundo.

Habría que aludir a otras tres actividades de mi padre: su intensa labor de traductor del poeta catalán Miquel Saperas y del francés Henri Chandebois,

sus trabajos en prosa —periodísticos y relacionados con la persona y obra de su padre—, su obra en verso, desperdigada durante su vida y recogida parcialmente después de su muerte, y una serie de guiones de películas. También habría que destacar sus incursiones en el campo de la ópera, las desarrolladas en San Lorenzo del Escorial durante una serie de veranos, y sus viajes a América, primero al Río de la Plata y años más tarde a México, países andinos y Canadá.

Murió mi padre en 1965, cuando gozaba de buena salud y se encontraba pleno de entusiasmo. Ejercía entonces el cargo de director general de la Sociedad General de Autores de España. Mi tío Rafael falleció dos años después. En los tres lustros largos de colaboración dejaron estrenadas diez zarzuelas e inéditos unos quince títulos, con las partituras terminadas. Habían conseguido grandes éxitos de la mano de importantes compositores, y varios premios nacionales por las obras *La Duquesa del candil* en 1949, la adaptación de *La Lola se va a los puertos* en 1951 y la comedia lírica *Contigo Siempre* (no estrenada, música del maestro Parada) en 1954, además del Premio del Cine Español de 1950 al guión en la película *La Revoltosa*, y del Premio Nacional de Música de 1961 otorgado al maestro Rafael Rodríguez Albert por su poema musical *El mejor Alcalde, el Rey*, con guión coreográfico de Guillermo. El callejero de Madrid cuenta con los nombres de mi abuelo y de mi padre, y de éste existe un monumento y una calle en San Lorenzo del Escorial y dos placas en las casas madrileñas en que nació y murió. Al incursionar en la obra literaria de mi padre, queda una lección que refleja su vida total. En un momento dado de su quehacer, mi padre escribió la siguiente frase, que es para mí y para los míos un lema perenne: «Cuando una verdadera ilusión se enciende, ¡qué fácil es el camino a recorrer y qué atrayente el trabajo!».

Ramón Barce

Lenguaje y sociedad en los libretos

Los libretos del teatro lírico en general no han sido suficientemente estudiados, no sólo desde el punto de vista lingüístico o sociológico, sino ni siquiera en sus aspectos dramáticos. Algunos trabajos modernos en Alemania e Italia han comenzado a enfrentarse con estos problemas. En España, pese a la popularidad e importancia de la zarzuela, apenas podemos contar con aportaciones en este terreno. Las historias de la literatura, generalmente, ignoran los libretos; y, desde otro ángulo, las historias de la música hacen lo mismo. Y los sociólogos y los lingüistas apenas han recurrido a ellos. El mismo *Diccionario de la Real Academia Española*, tan acucioso de términos literarios, no ha vaciado íntegramente el rico vocabulario del género.

La zarzuela moderna (es decir, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX) es un campo muy variado y amplio, que abarca subgéneros muy dispares. Habría que señalar, al menos, cinco corrientes básicas, que no constituyen una mera sucesión cronológica, sino que tienen períodos de saturación y otros de latencia, que se interpenetran e influyen mutuamente, creando, a su vez, subespecies mixtas: 1) la «zarzuela grande» de contenido histórico y novelesco; 2) el sainete «de costumbres» (sobre todo madrileñas), realista y popularista; 3) la revista, espectáculo vistoso de humor y crítica; 4) la opereta, derivación especialmente de los modelos vieneses; y 5) la zarzuela regionalista, realista y al mismo tiempo elusiva por su «color local».

El lenguaje de los libretos corres-



pondientes tiene, por supuesto, orientación muy diversa. En líneas generales, podría hablarse de dos tipos de lenguaje relativamente bien delimitados; la zarzuela y la opereta utilizan el lenguaje culto muy literaturizado, a menudo hiperliteraturizado. No olvidemos

tampoco que una parte de su repertorio —masivamente en el siglo XIX y muy escasamente en el siglo XX— está también escrito en verso, además de todos los pasajes cantados (o «números») sin excepción, lo que fuerza a concesiones literarias constantes. Ese lenguaje en la zarzuela aparece, a veces, con algún rasgo arcaizante, más modernizado en la opereta.

En cambio, el sainete y la revista se acercan a un habla coloquial, a veces intelectualizado y más conceptual en la revista, e insistentemente vulgar e incorrecto en el sainete. Frente al lenguaje de la zarzuela en general, que puede considerarse hasta cierto punto neutro y casi mero portador de significados, el del sainete hace hincapié en su propia peculiaridad voluntariamente incorrecta y pintoresca hasta el punto de relegar a un segundo término su mensaje semántico. Como en los sainetes de don Ramón de la Cruz (de los que el sainete moderno es explícitamente continuador y tributario), el habla de los personajes llega a convertirse, podríamos decir, en el personaje principal. Por otra parte, al residir en el diálogo parte esencial del atractivo del libreto, es preciso un tipo especial de dicción: se creó así una «manera de hacer» propia del sainete, y toda una escuela de actores especializados en el género.

Apenas se ha aprovechado el mate-

rial de la zarzuela en general para extraer información sociológica. Sin embargo, ese material es de una riqueza extraordinaria. También aquí el sainete ofrece unas posibilidades excepcionales, porque se esfuerza en comunicarse de inmediato con el espectador, aludiendo desde el primer momento a sucesos, personas, circunstancias, músicas y dichos que estaban en la mente de todo el público. El sainete y la revista (ésta, sobre todo, en sus orígenes, y en mucha menor medida posteriormente) son a manera de noticieros, que señalan y comentan todo lo que se señalaba y comentaba en el día. Esa misma preocupación por mantener un carácter «noticioso» obliga a los autores a estar alerta ante los acontecimientos y a mencionarlos sin tasa: cada sainete se convierte así en un verdadero almacén de datos, no siempre de fácil inteligencia.

La zarzuela no específicamente costumbrista tiende a cierto «alejamiento» de la realidad cotidiana y local. Por el contrario, procura trasladarse a épocas pretéritas (que pueden ser cincuenta años atrás o retrotraerse hasta la Edad Media), siguiendo en esto la tradición española de la comedia del Siglo de Oro. En otros casos el

alejamiento —conviene recordar que no tiene nada que ver con el *distanciamiento* de Brecht, sino que es más bien lo contrario— se hace geográficamente, trasladando la acción a otros países (a veces, imaginarios). En las zarzuelas regionalistas este alejamiento es menor, pero suficiente para crear la ilusión de algo que no tiene nada que ver con nuestra vida real y que está hecho tan sólo para nuestro placer estético y sentimental. Nos muestra, en cambio, y a través de esa ilusión, los ideales burgueses convencionales del momento en torno a una temática única: el amor. Y, bajo diversos prismas, se traslucen algunos de los anhelos (o *esperanzas*, diría Ernst Bloch) de esa sociedad; anhelos que generalmente quedan disueltos en una dialéctica que limita con una ética muy estabilizada e institucionalizada.

Esos anhelos, en la opereta, se sublimarán en una especie de limbo amoral, sin apenas conexión local ni temporal con los espectadores. En la revista, tales anhelos apuntan hacia un dionisiaco deseo de vivir y gozar, hacia un hedonismo, en ocasiones salpicado de críticas; aunque algunas veces se desplace (por contaminación) hacia otros de los géneros descritos.

Vicente Molina Foix

La música, con letra entra

Al hablar de mi experiencia como libretista de ópera, querría empezar citando una carta del novelista Romain Rolland a su amigo Richard Strauss, precisamente comentándole uno de los libretos que el poeta austríaco Hoffmansthal había escrito para el compositor:

«Tengo la impresión de que Hoffmansthal empieza cada uno de los *pastiches* del pasado con una intención irónica, pero su virtuosismo maravilloso los logra con tanto acierto



que termina siempre por tomárselos en serio».

El día en que Luis de Pablo me preguntó si estaría dispuesto a escribir un libreto para una ópera suya, mi primer impulso de novicio en ese territorio también fue irónico: ¿tendría yo que hacer un texto en clave *póstuma* (o *post*, al menos) para un género, la ópera contemporánea, que en España muchos han dado por periclitado? A lo largo de los diez años en que se ha desarrollado mi co-

laboración con Luis de Pablo (que ya ha dado el fruto de dos óperas estrenadas y una tercera en fase de preparación), he podido convenirme de que toda posible tentación revalorista está fuera de lugar, y mi tarea, totalmente *en serio*, en esos libretos ha sido tratar de crear un soporte dramático actual, próximo, escrito en un lenguaje ni historicista ni neoclásico.

En tanto que admirador de la obra operística de Richard Strauss, confieso aquí que la ópera suya que más complicidades me suscita es *Capriccio* (curiosamente no escrita por su colaborador Hoffmannsthal, a mi juicio el mejor autor de libretos que haya existido nunca), y precisamente porque en ella de manera picante, ambigua, el maestro y su libretista Clemens Krauss se plantean, con guiños a Salieri, el viejo dilema: '*Prima la musica? Prima le parole?*', teniendo el acierto dramático de encarnar la batalla no en los estrictos campos de poesía y pentagrama, sino en el duelo sentimental entre la Condesa irresoluta y sus dos afirmativos y simbólicos pretendientes, el Músico y el Poeta. Naturalmente, yo, al contrario que la Condesa de *Capriccio*, sé bien que en toda ópera *prima è la musica e poi le parole*, aunque el orden de escritura se dé a la inversa, y por eso creo haber tenido siempre muy claro mi papel de 'servidor creativo' del compositor. Una labor apasionante que me ha permitido revivir la aventura que antes que yo vivieron, aparte de Hoffmannsthal, Cocteau y Gertrude Stein, Brecht y Zweig, Forster y Auden, Fernández-Shaw y Cela, Boris Vian y Calvino, Enzensberger y Cacciari, por citar sólo algunos de los más ilustres libretistas contemporáneos.

En los libretos que he escrito hasta hoy me ha interesado un tipo de literatura dramático-musical que, sin pagar tributo a los mitopoemas wagnerianos ni a las *grandes machines* históricas del post-romanticismo,

plantea una dimensión *total*, espectacular, pero al mismo tiempo especular, desnaturalizada (o deshumanizada), burlesca (pero no por ello necesariamente paródica), rasgos todos propios de una conciencia artística moderna educada en el cansancio del *logos* y buscadora de los 'lenguajes vacacionales', del espacio y los gestos abiertos.

La peripecia actual, aunque des-temporalizada, que envuelve a nuestro viajero (protagonista de las dos óperas que he escrito para Luis de Pablo, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*), pide una 'ópera en prosa', según la distinción de Stravinsky, si bien he de decir que a la hora de ponerme a escribir, más que en el maestro ruso pensé en el atrevido tratamiento rítmico del diálogo en prosa de los libretos de Janacek, el compositor de ópera del siglo XX que admiro por encima de todo. Tanto a Luis de Pablo en la música como a mí en la palabra dramática, la palabra *pastiche* nos suena mal, quizá por lo (mal) usada. Luis, que es un compositor culto, introduce en su tejido musical una gran cantidad de glosas y citas, que él prefiere llamar 'alusiones'. En los dos libretos ya escritos y en el tercero en gestación, que terminará nuestra trilogía del viajero (y tiene el título provisional de *La luna del desenlace*), también a mí me ha inspirado mucho el recurso de la alusión, a veces en forma de reescritura en verso, otras usando paráfrasis y citas y aun perversiones de obras y autores amados u odiados. Lo importante, en todo caso, ha sido la armonía de propósitos. Querer crear lo mismo, en su distinta forma cada uno. Sabiendo yo, bien puesto en mi papel, y de nuevo recordando a Auden, que las palabras teatrales que el libretista crea han de ser como las de una carta privada que él le escribe al compositor: su momento de gloria es aquel en que le sugieren al segundo una cierta melodía, y después se han de borrar y no preocuparse más de su destino verbal. □