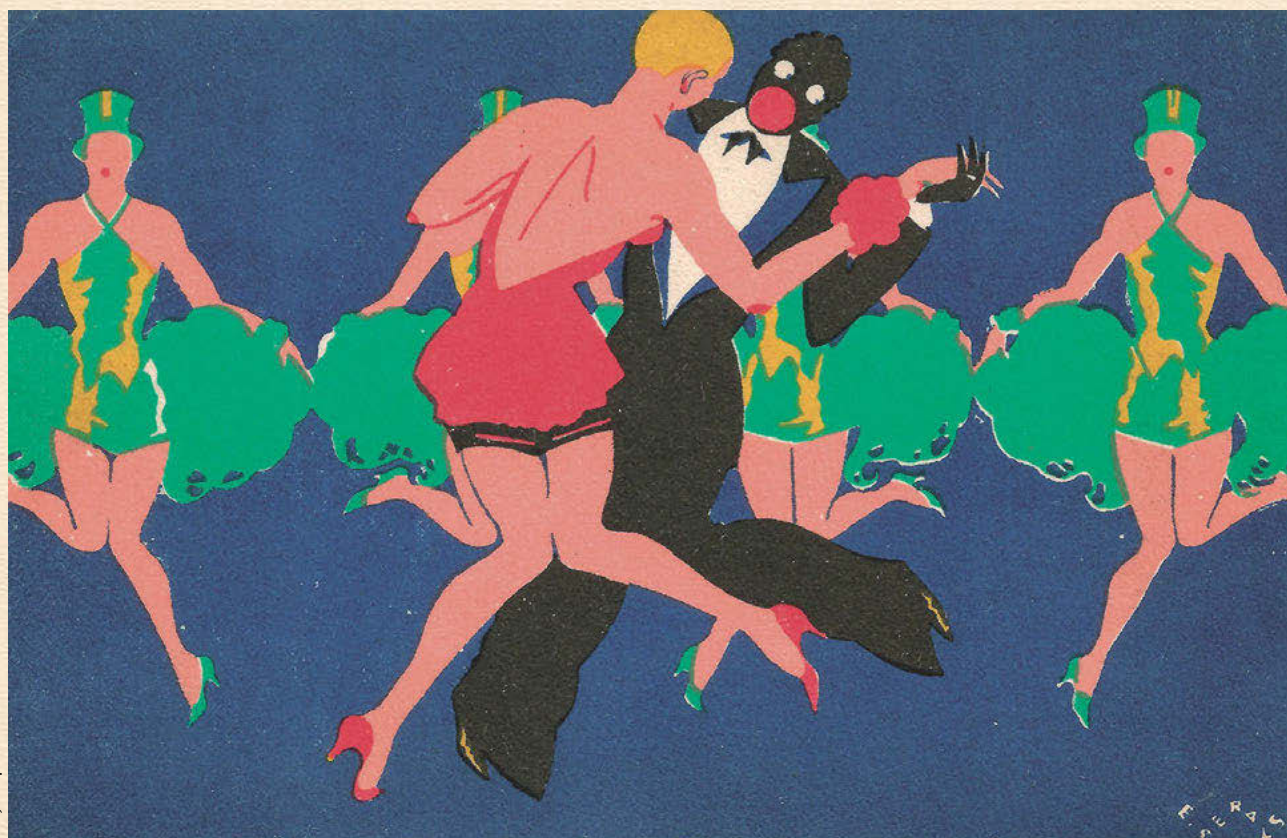


GUERRERO MODERNISTA

Tarjeta postal con el cantable del charleston de *El sobre verde*, hacia 1927.



Las Jornadas de zarzuela 2016 han fijado su atención en Jacinto Guerrero observado desde la perspectiva de una sociedad que, viéndose identificada con su obra, lo alabó sin cortapisas. Con motivo de su centenario, hace poco más de dos décadas, se promovieron grabaciones y textos sobre su legado, como bien reflejó el dossier de SCHERZO del número 151 (septiembre de 2001). Desde entonces, se han consolidado varios datos y sistematizado otros cercanos a una singularidad creadora siempre aún su propia contemporaneidad. Por eso interesa ahora observar a Guerrero como actor protagonista en los años veinte, al hilo de una modernidad vital e inventora. Una obra emblemática como *El sobre ver-*

de (1927) sirve de ejemplo. Así se explica en este dossier, que indaga en su naturaleza justificando la nueva producción estrenada en Cuenca y un personaje tan “a la moda” como la garsón. Interesan también otras novedades en relación con el trabajo pionero en la industria cinematográfica española. Y, por supuesto, la puesta en valor de su legado artístico, atendiendo a méritos propios o en paralelo a otros géneros foráneos y de consolidado prestigio.



Dossier coordinado por
Alberto González Lapuente

De Toledo a Oklahoma: reestudiando a Jacinto Guerrero

Enrique Mejías García

Qué duda cabe que después del franquismo en la intelectualidad española se observó un serio complejo contra la zarzuela. Si bien en los últimos treinta años se ha recuperado definitivamente el repertorio y el prestigio de la denominada zarzuela isabelina (aquella de los Barbieri, Gaztambide o Arrieta) y al amable género chico de Chueca y Chapí siempre se le ha reconocido el innegable encanto de un mundo ya perdido, no ha sucedido lo mismo con los zarzuelistas de la generación de Jacinto Guerrero. Con la excepción de los concienzudos Pablo Sorozábal y Jesús Guridi, incluso otorgando el beneficio de la duda a Federico Moreno Torroba, la obra de autores netamente populares como Guerrero, Francisco Alonso, Ernesto Rosillo o Fernando Díaz Giles (por decir cuatro nombres de entre una lista casi interminable) ha quedado en un limbo que oscila entre la nostalgia de un público ya longevo, el olvido creciente de los programadores y el muy relativo interés de la musicología patria.

Por nuestra parte, estamos convencidos de que el compositor de *La montería* (1922) fue, de alguna manera, un músico adelantado en la forma de entender el teatro musical popular de su época y sus convenciones. A la espera de una investigación definitiva y de una deseable publicación al día sobre aquel del que se decía: “de enero a enero, el dinero es de Guerrero”, plantearemos en el siguiente artículo una serie sucinta de reflexiones personales a partir de nuestra experiencia como estudiosos y editores de la obra de Jacinto Guerrero. Enfrentarnos al reestudio de este repertorio sin prejuicios puede depararnos —así lo creemos— sorpresas tan gratas como inesperadas.

La buena nota de Guerrero

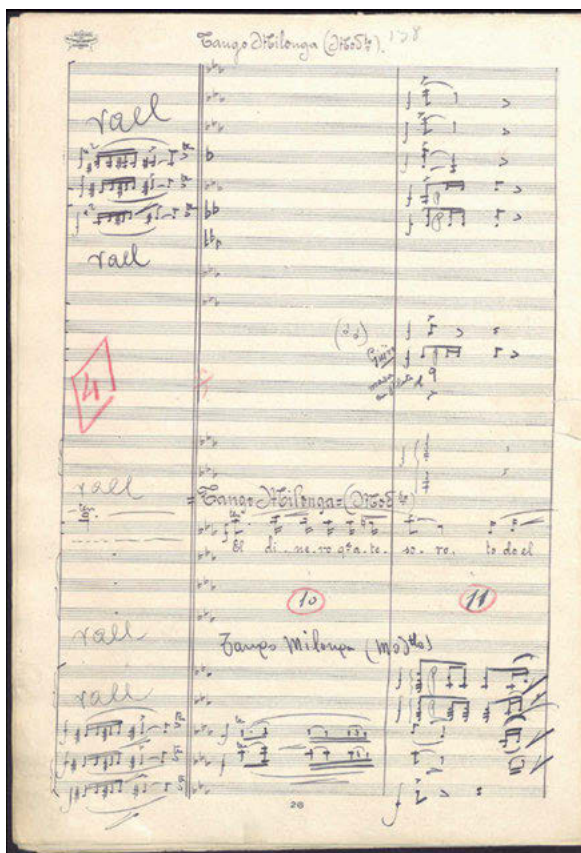
Que Guerrero fue un genio diversificando su trabajo en las distintas industrias de la zarzuela queda patente con una sola ojeada a su imponente catálogo de obras.¹ Además de sus bandas sonoras con las que fue un auténtico pionero en la cinematografía española, más allá de sus populares cuplés y canciones o de su puntual obra sinfónica o religiosa, Guerrero fue, ante todo, un animal de teatro que desde joven supo atinar con los gustos del público ofreciéndole unas partituras que se amoldaban a la perfección a la inmensidad de registros que la escena musical española propiciaba por entonces: operetas sentimentales como *La alsaciana* (1921) o frívolas, a manera de comedias

musicales como *Las alondras* (1927); ambiciosas zarzuelas serias como *Martierra* (1928) y comedias líricas sentimentales en la línea de *La Española* (1935); revistas espectaculares y desenfadadas como *La orgía dorada* (1928) o *La calle 43* (1940); sainetes con notas sentimentales como *Don Quintín el amargao* (1924) o en ocasiones grotescos, véase *Cándido Tenorio* (1923). Jacinto Guerrero surtió de música a todas estas escenas sin pretender sobrepasar nunca, por convicción propia, el marco de un teatro cómico o semiserio, siempre popular. Su nombre fue sinónimo de efectividad teatral y en este sentido no podemos dejar de recordar obras como *La rosa del azafrán* (1930) o el citado *Don Quintín* que son ejemplos maestros de aprovechamiento al máximo de las situaciones musicales de los libretos, por otro lado, excelentes.

Su buena intuición como compositor queda avalada por la continua lista de éxitos que ornan su catálogo durante tres décadas desde los tiempos de *La Pelusa* o *El regalo de Reyes* (1920) a los de *El oso* y *el madroño* (1949). Este buen tino a la hora de intuir qué música ofrecer a según qué público o qué teatro quedó de manifiesto, por ejemplo, en unas curiosas declaraciones que Guerrero realizase en 1933 cuando, como empresario, logró mantener una empresa teatral durante más de un año entre los teatros Ideal y Fuen-carral de Madrid, cuando estrena *El ama*. Preguntado por las zarzuelas que había producido dijo sobre *La carmañola* de Francisco Alonso: “Quise estrenar algo de Alonso; le invité a almorzar, para tratar de ello, y me prometió *La carmañola*, con una condición: la de que contratase a Marcos Redondo. Le respondí preguntándole si no había oído a Sagi Vela. No conocía al joven gran barítono. Le envié dos butacas para que le oyese cantar aquella noche. Y las butacas estuvieron vacías... Pocos días después daba la obra al Teatro Lírico Nacional [Teatro Calderón de Madrid]. Ardavín, el autor de la letra, me dijo que lo sentía con toda su alma, pero que la culpa no era suya. Y añadió que lo sentía doblemente porque la obra en el Ideal hubiese sido un éxito y en el Calderón no iba a gustar, como pasó después efectivamente...”.

Lo interesante es que el Ideal y el Calderón se encuentran exactamente uno junto al otro, pero, ¿hasta qué punto

contaban con públicos completamente ajenos? Es probable que Alonso se dejase llevar por su ambición de estrenar *La carmañola* en el Teatro Lírico Nacional de entonces —con-



Un ejemplo de la impecable buena nota de Guerrero en su autógrafo orquestal de *Los gavilanes* (“El dinero que atesoro...”).



Julio Giménez: *Loza lozana* (cubierta). Madrid: Unión Musical Española, 1943.

fiado en su prestigio y en la subvención pública que recibía— condenando así al fracaso (sin quererlo, obviamente) a una de sus zarzuelas más desconocidas y que, posiblemente, en manos de la compañía de Guerrero y su público podría haber obtenido éxito. Anécdotas como esta nos revelan cómo el compositor de *La fama del tartanero* (1931) tenía un conocimiento y una clarividencia realmente privilegiados del business del espectáculo en su época. Una capacidad que se intuye, igualmente, en la manera rigurosa que tenía de enfrentarse a la composición de sus propias obras.

Adentrándonos en los papeles de Guerrero, en sus manuscritos musicales, nos damos cuenta y llama verdaderamente la atención su auténtico interés (casi su auténtica obsesión) por no dejar ningún detalle al azar. A diferencia de una inmensa generalidad de compositores de zarzuela, en su música ninguna nota y ningún matiz están escritos

Adentrándonos en los papeles de Guerrero, en sus manuscritos musicales, nos damos cuenta y llama verdaderamente la atención su auténtico interés por no dejar ningún detalle al azar

por capricho y su caligrafía —cuidada, firme, sin correcciones— revela una seguridad pasmosa del compositor ante el papel pautado. Ya sea frente al repertorio más ligero y sencillo, ya sea frente a los zarzuelones más líricos y ambiciosos, Guerrero no deja de cincelar cada nota con acentuaciones y dinámicas diversas e incluso con marcas de arco para los instrumentos de cuerda. Cada frase está perfectamente delineada con ligaduras y matices de agógica, de manera que da la impresión de que poco margen le resta al intérprete para la improvisación personal. Otra cuestión es que las interpretaciones o grabaciones posteriores hayan hecho

caso parcial u omiso de dichas pautas y se haya deslucido un trabajo tan pulido con lecturas muchas veces burdas o sencillamente erróneas.

Para Jacinto Guerrero, probablemente, no existiera el título intrascendente y trabajaba con tanto empeño en cada uno de ellos porque de todos podía obtener rédito económico, popularidad y prestigio como autor. En esta especie de factoría de éxitos llegó incluso a implicar a su familia, como él mismo explicó en una entrevista sobre su madre: “Entre mi hermana y ella administran mis bienes, reglamentan mi trabajo y me lo facilitan de un modo maravilloso. Pendientes del teléfono todo el día, ellas son también las que pegan los sellos en los discos de gramófono que tienen impresionadas obras mías; las que se ocupan de los rollos de pianola, y las que en el gobierno de la casa saben hacer de una peseta dos, como suele decirse...”²

Guerrero se enfrentaba a su oficio como compositor asumiendo que tanto si escribía una obra seria de aliento lírico como *El huésped del Sevillano* (1926) para la compañía del Teatro Apolo de Madrid, como si ponía música a un vodevil traducido del francés a la manera de *Teodoro y compañía* (1923), todo formaba parte de una misma industria cultural del ocio relativamente diversificada para el caso del teatro musical. Una industria que, no lo olvidemos, era propiciada por ese sistema de consumo capitalista ya plenamente desarrollado en época de Guerrero y despreciado por filósofos como Theodor Adorno y a la postre por todos aquellos que desde mediados del siglo XX no fueron capaces de valorar lo interesante y meritorio de este tipo de autores y obras.

Dos zarzuelas maestras de 1943

Puesta en valor la manera de trabajar excepcionalmente profesional y perfeccionista de Jacinto Guerrero como compositor y su privilegiada capacidad para dar con la fórmula infalible del éxito, nos interesa sumar elementos a nuestra reflexión que tengan más que ver con la historiografía de la zarzuela y con el nocivo nacionalismo que todavía hoy nos impide ser ecuanímenes al justipreciar, según qué géneros, a los autores de la última generación de zarzuelistas.

Al acercarnos a una obra de pretensiones líricas y formato grande como *Loza lozana* (1943), cuya partitura orquestal ocupa más de 400 páginas y que en principio impone —cuanto menos— respeto, Jacinto Guerrero nos sorprende con cierto distanciamiento irónico respecto a su obra con una firma al final del manuscrito que reza: “Esta obra podría estar mejor instrumentada. ¿Por qué no lo está? Porque está pensada para que suene hasta en Guadalajara...”³ Sin duda la afirmación es llamativa y nos transmite una idea de Guerrero como compositor ajeno a todo

romanticismo o noción de trascendencia respecto a su obra. Incluso tratándose de su partitura maestra, según su profesor Conrado del Campo,⁴ para el último de los libretos firmados conjuntamente por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (los autores

más deseados de su época), el compositor de *La blanca doble* (1947) pareciera que se ríe de sí mismo y de la industria de producción de zarzuelas convencido de que dicha anotación solo sería leída por los copistas que en 1943 se encargasen de copiar los materiales de orquesta a partir de su manuscrito.

Seguros de que en España la historia de la zarzuela ha sido escrita por historiadores, cronistas y musicólogos desde el enfoque —no siempre inconsciente— del esencialismo nacionalista y moralista, la idea que se nos ha transmitido del género es la de que se trata de un producto absolu-

tamente propio (considerado indígena desde los tiempos de Peña y Goñi)⁵ y que es tanto más valioso cuanto menor influencia externa evidencie de la opereta europea, el musical norteamericano, el music-hall, etc. Un género que para muchos debe ser protegido como nuestro haciendo gala de una, cuanto menos, ingenua vocación paternalista. Obviamente la zarzuela, con todos sus derivados y en conexión con todas las escuelas de opereta internacionales, se defiende por sus propias obras a pesar de que todavía hoy no sea infrecuente escuchar hablar de ciertas temporadas o de espectáculos concretos con los que se reivindica la dignidad de un género que para muchos sigue siendo, en una risueña reedición del ideal musical nacionalista del siglo XIX, el género lírico nacional.

Peró a qué pueden referirse con ese concepto de dignidad y cómo podríamos articularlo en referencia a una zarzuela supuestamente de pro como *Loza lozana* que su propio compositor firmó con esa sonrisa mordaz en los labios. En esa escala de valores que la historiografía ha transmitido por la que se ha dotado de mayor interés a las zarzuelas semiserias, españolistas, de partituras abundantes y paraoperísticas, *Loza lozana* sería —sin lugar a dudas— una de las obras cumbres de Guerrero. Está escrita en su etapa de madurez, cuenta con una inspirada, variada y efectiva partitura de 16 números musicales repartidos en tres actos, está ambientada en un pueblo toledano —patria chica del autor— y termina con un emocionante final agríndice. Reúne, por tanto, todos los ingredientes para que la consideremos, junto a *Conrado del Campo*, como una de las obras maestras del de Ajofrín y referencia incontestable de la zarzuela de los años cuarenta.

Sin embargo, lo que nosotros entendemos es que para Guerrero una obra tan solo un año posterior a *Loza lozana* como es *¡Cinco minutos nada menos!* (1944), perteneciente a un género en las antípodas como era el de la opereta cómica (lo que hoy llamaríamos la comedia musical), era igual de prioritaria y significativa a la hora de trabajar su composición. Ambos títulos fueron recibidos simultáneamente, aunque en salas con públicos muy distintos: *Loza lozana* en el moderno y respetable Coliseum y *¡Cinco minutos nada menos!* en el frívolo y descocado Martín. Los dos, desde luego, otorgaron a Guerrero popularidad y prestigio como autor y dudamos de que



Póster original del St. James Theatre de Broadway para el estreno de *Oklahoma!* (1943).

en algún momento se sintiera creador de “casi una ópera” al escribir *Loza lozana* (¡cuántas veces hemos leído esa expresión referente a zarzuelas como *Doña Francisquita!*). Sin embargo hoy parece inevitable que al representarse zarzuelas de dicho género —como *Luisa Fernanda* o *La tabernera del puerto*— se planteen desde el terreno de lo operístico, con artistas educados casi exclusivamente en ese ámbito y que se ven francamente comprometidos con las largas tiradas de versos de Romero y Fernández-Shaw en las partes habladas. En nombre de la susodicha dignidad operística se sacrifica el sentido último de todo un repertorio de teatro musical: el de su efectividad escénica. En última instancia se da la tan frecuente situación de tener que escuchar a directores culpabilizando a los libretos por su poco interés y sentido anticuado. La tijera (especialmente en las partes habladas) nos ha llevado a la lamentable situación actual por la cual se realizan producciones de zarzuelas casi entendidas como puestas en escena exclusivamente de los números musicales.

Por otro lado, quienes han escrito la historia de la zarzuela, teñida de estos inevitables prejuicios frente al complejo de la estéril ópera nacional, han contribuido al arrinconamiento de obras como *¡Cinco minutos nada menos!* que no se ajustan al canon de lo que se entendería por una buena zarzuela. Para el caso de Guerrero, personalmente, creemos que estas obras hoy podrían llamar realmente la atención y revelarnos una imagen de dicho compositor muy distinta a la transmitida. En este sentido, relativizar (e inclu-

La tijera (especialmente en las partes habladas) nos ha llevado a la lamentable situación actual por la cual se realizan producciones de zarzuelas casi entendidas como puestas en escena exclusivamente de los números musicales

so negar) esos conceptos ideológicos y estéticos de lo dignamente operístico y la obsesión por la nacionalidad de los géneros ayudaría también a reubicar zarzuelas como *Loza lozana* que para nosotros hoy podría situarse frente a frente con un musical también de 1943 de Oscar Hammerstein II y Richard Rodgers tan importante como *Oklahoma!*

La comparación no es gratuita, aunque sí hasta cierto punto sediciosa. Es probable que la alpagata que muchos puristas académicos hoy todavía afean a zarzuelas como *Loza lozana* no tenga tanto que ver con la obra en sí misma como con el calzado intelectual de quienes se acercan a ella

para criticarla o directamente para ignorarla. Estamos seguros de que si fuésemos capaces de modificar el ángulo de visión o de comparación desde el que observamos este tipo de zarzuelas podríamos descubrir en ellas valores que hasta ahora nos han pasado desapercibidos y plantear comparaciones ciertamente enriquecedoras. De hecho, es interesante señalar que ya en su estreno el libreto de *Loza lozana* se alabó por su “simpática y alentadora modernidad”⁶ resultado de “la fórmula justa de un libro de zarzuela de 1943”.⁷

Aunque este no es lugar para profundizar en el análisis comparativo entre *Loza lozana* y *Oklahoma!* no podemos dejar de recordar que si por algo ha sido celebrado a lo largo de décadas el musical de Rodgers es por su perfección modélica como pionero del book musical o integrated musical por el cual todos los elementos del espectáculo (incluyendo los números musicales, los cantables, el baile, los personajes secundarios o las mutaciones escénicas) están supeditados a una dramaturgia realista, emocionante y creíble, en las antípodas de las comedias frívolas de la década anterior o de la revista musical, como es el caso también de *Loza lozana*. Podemos imaginarnos que para el público madrileño que acudía al Teatro Coliseum en 1943 y asistía a las tribulaciones sentimentales entre alfareros (Lozano, Visita) y pastores (Gabriel) en Puente del Arzobispo “en la época de las zarzuelas”,⁸ el efecto no debía distar mucho del que sintiesen los neoyorquinos que desde el St. James Theatre atestiguaran esa lucha entre granjeros (Laurey, Jud) y cowboys (Curly) en el Territorio Indio durante el verano de 1906.

Ciertos elementos más o menos evidentes permiten la comparación entre ambos títulos: ambientación rural en la que se recrean mundos antagónicos; triángulo amoroso de dos hombres frente a una mujer con desenlace agrídule; personajes secundarios cómicos, casi bufos o pintorescos, que no intervienen directamente en el devenir de los acontecimientos; la presencia de una fiesta popular como clímax de la acción dramática, etc. No en vano, tanto en Nueva York como en Madrid, las dos obras fueron creadas en 1943 para entretenimiento (escapismo, podríamos decir) de un gran público en tiempos francamente difíciles. Incluso las imágenes que se conservan de ambos espectáculos en sus estrenos nos invitan a una comparación iconográfica que nos revela paralelismos cuanto menos sugerentes.

Detrás de la impecable buena nota de Jacinto Guerrero al componer su música, en la trama más profunda del papel pautado, vislumbramos una actitud llamativamente sincera y digna —esta vez sí— y definitivamente popular y contemporánea ante el hecho de la composición de zarzuela. De *Loza lozana* a *¡Cinco minutos nada menos!*, de *Los gavilanes* (1923) a *El sobre verde* (1927), Jacinto Guerrero es autor de una obra tan abundante como deseosa por ser analiza-

da, estudiada con interés y ante todo interpretada. Se trata de dejar atrás prejuicios y complejos; de obviar las reservas o las poses intelectuales y de quitarnos la venda de un nacionalismo musicológico vacuo. A Guerrero se le justiprecia fácilmente: leyendo libretos y estudiando sus partituras; su música no puede entenderse —mucho menos valorarse— sin la escena. Es hora de que, para él, levantemos por fin el telón de nuestro siglo XXI.



Antonio Medio como Lozano en el estreno de *Loza lozana* (1943) [Archivo de Guillermo Fernández-Shaw, Biblioteca Fundación Juan March] y Alfred Drake como Curley en el estreno de *Oklahoma!* (1943) [New York Public Library].

NOTAS:

- ¹ <http://jacinto.fundacionguerrero.com/obras-jacinto-guerrero.php> [consultado: 21-11-2016]
- ² Matilde Muñoz: “La mujer en el hogar de los hombres célebres. Jacinto Guerrero y su vieja”. *Estampa*, 15-5-1928 [pag. 19].
- ³ *Loza lozana*. Manuscrito orquestal, Legado Jacinto Guerrero, sig. 107 [pag. 438].
- ⁴ Rafael López Izquierdo y Conrado del Campo: “Teatro”. *El Alcázar*, 3-9-1943. Recorte localizado en el archivo de Guillermo Fernández-Shaw en la Biblioteca de la Fundación Juan March [sig.: GFS-34].
- ⁵ Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imp. y estereotipia de *El liberal*, 1881 [pag. 428].
- ⁶ Miguel Ródenas: “Notas teatrales”. *Abc*, 3-9-1943 [pag. 12].
- ⁷ “Autores y escenarios”. *Madrid*, 3-9-1943. Recorte localizado en el archivo de Guillermo Fernández-Shaw de la Biblioteca de la Fundación Juan March [sig. GFS-34].
- ⁸ Eduardo Haro Tecglen: “En el ensayo de *Loza lozana* que esta noche se estrena en Coliseum”. *Informaciones*, 2-9-1943. Recorte localizado en el archivo de Guillermo Fernández-Shaw de la Biblioteca de la Fundación Juan March [sig.: GFS-34]. ●

Cual retruécano: Guerrero en el cine y el cine de Guerrero

Jon Zabala

Jacinto Guerrero Torres, mejor conocido como el maestro Guerrero —a secas—, autor de considerables piezas musicales, algunas de las cuales aún habitan en la memoria de muchos hispanoparlantes —incluso entre los más jóvenes—, fue un peculiar personaje de la primera mitad del siglo pasado, cuya polifacética y afable personalidad le ganaron el reconocimiento y el cariño de varias generaciones. De hecho, hace un par de meses, en el marco de las cuartas Jornadas de zarzuela, organizadas por la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, una de las escenas más socorridas y comentadas fue la del funeral del músico toledano. Y este hecho no fue casual, pues, como se puede desprender de las imágenes aquí reproducidas, la muerte del maestro impactó intensamente entre el pueblo llano, el cual sentía por él auténtica adoración y que, al enterarse del suceso, espontáneamente se echó a la calle a decirle adiós.

Según una periodista que le conoció, y que poco después escribió su primera (y única) biografía: “una ola de triste estupor inundó Madrid”, pues “en la calle, en los cafés, en las oficinas, en los tranvías y en el Metro no se habla[ba] de otra cosa”.¹ Es más, la capilla ardiente, establecida en el edificio que albergaba (y aún lo hace) el teatro-cine que con tanto esfuerzo Guerrero levantó —el Colisevm—, fue inundada por una marabunta de gente que entre lágrimas y rezos se despidió del maestro, incluso hasta bien entrada la madrugada, algo que la tibia noche de verano de aquel 16 de septiembre de 1951 favoreció. Y a la mañana siguiente, una tumultuosa comitiva fúnebre le acompañó hasta la Almudena, deteniéndose obligatoriamente por el palacio comprado recientemente por él mismo para acoger a la Sociedad de Autores (aún sede de la SGAE), el Teatro de la Zarzuela y la Plaza de Neptuno.

Pero tras su muerte el recuerdo del maestro no desapareció, pues reconocimientos, homenajes, calles, monumentos... se sucedieron con los años. Y hoy, 65 años después de su desaparición, se sigue hablando y escribiendo sobre él, como ahora en este artículo, donde se pretende

esbozar un casi desconocido vínculo del maestro Guerrero con el séptimo arte, pues el multifacético Jacinto no sólo fue un asiduo asistente a las salas de cine —donde, según su biógrafa, “se le solía ver acompañado de guapas señoritas”—, sino que participó directamente en la parte musical de unas 14 películas que vieron la luz en el período 1925-1945, entre las que figuraban una versión muda (Noriega, 1925) y una sonora (Marquina, 1935) de su inolvidable *Don Quintín el amargao*, o el que fuese el primer largometraje de animación europeo en color, *Garbancito de la Mancha* (Moreno, 1945). Además, fue fundador y formó parte de una empresa cinematográfica —la CEA— que en 1932 surgió para profesionalizar y mejorar técnicamente la producción de historias para la gran pantalla, de cuyos estudios salieron —por ejemplo— algunas de las obras más memorables de nuestro cine, como la película oficialmente guionizada por Franco, *Raza* (Sáenz de Heredia, 1941); una costumbrista y fantástica aventura policíaca de Neville, *La torre de los siete jorobados* (1944); *Los últimos de Filipinas* (Román, 1945), un psicodrama con los típicos tintes de gloria del Régimen, y del que ahora se acaba de rodar un

remake; o el divertidísimo *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952), de Luis García Berlanga, que con tan buena salud aún se conserva.

Pero estos y otros asuntos fueron ya contados en las Jornadas antes aludidas, en cuyas actas —cuando se publiquen— se podrán leer los pormenores de este y otros asuntos guerrerianos. En cambio, en estas líneas, y jugando con el quiasmo del título, se presenta un breve panorama de algunas de las películas en las que Guerrero ha aparecido, bien como actor esporádico —si lo fue— o bien con sus melodías y notas.

Sin ánimo de destacar las habilidades histriónicas del popular músico de Ajofrín, pues ciertamente su incursión en el mundo actoral fue más bien puntual —eso que ahora llamamos cameo—, es bastante notable que en 1926, a mediados de la década en la que el invento de los hermanos Lumière se consolidaba en nuestro país, el maestro Guerre-



Funeral y cortejo fúnebre de Jacinto Guerrero [Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, fondo fotográfico Santos Yubero, sig. 9051/7, 13, 14, 23, 40 y 45].



El maestro Guerrero durante el rodaje *El camino del amor* (1943) en los estudios de la CEA. Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero [sig. F/206].



Algunos fotogramas de *La malcasada* (1929) donde se alude al músico toledano [Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero].

ro ya gozaba de tanta popularidad entre la sociedad española de la época —especialmente la madrileña—, que fue invitado por el periodista Francisco Gómez Hidalgo a participar en una película escrita —con José Luis de Lucio—, producida y dirigida por él mismo. Esta, *La malcasada*, era un folletín ambientado en esa burguesía española en la que Guerrero tan bien se desenvolvía, y que debe recordarse en nuestra historia cinematográfica más como un testimonio histórico que como un documento artístico. Y es que, al hilo del relato inspirado en el divorcio “real” de la actriz Carmen Ruiz Moragas (amante de Alfonso XIII y madre de Don Leandro, reconocido como un Borbón en 2003) y el torero mexicano Rodolfo Gaona, retrató a un centenar de archiconocidos rostros de la flor y nata de la sociedad española del momento. Lo mismo importantes personalidades marciales, como un jovencísimo general Franco, sentado junto a los protagonistas y al coronel Millán-Astray en la casa del político y exministro liberal Natalio Rivas; las rotativas del importante diario *ABC*, mostradas a los personajes por tres miembros de la familia Luca de Tena; o famosas celebridades del mundo de la cultura como Miguel Fleta, Ramón del Valle-Inclán, Pedro Muñoz Seca, Azorín, Santiago Rusiñol, Concha Espina o el propio Guerrero, entre muchos otros. De hecho, como anécdota indiscreta, en los intertítulos de la película se aludía expresamente al coche del joven compositor, que aunque apenas superaba los 30, ya tenía un flamante automóvil que, con matrícula 10409 de

Madrid, también se usaba para el desarrollo de la película.

Tres lustros después, casi también de forma fugaz, Guerrero volvió a hacer un cameo en el cine, aunque ahora en una película sonora, *Héroe a la fuerza*, guionizada y dirigida por Benito Perojo en 1941. Aunque desafortunadamente no se conoce copia alguna —o no se ha localizado (aún)—, se sabe que, a diferencia del film anterior, Guerrero no se interpretaba a sí mismo, sino a un pertinaz periodista que en algún momento de la cómica historia entrevistaba a don Rufino Sanz, interpretado por un ya consagrado Miguel Ligeiro. Y como ocurre frecuentemente en este tipo de investigaciones, donde a veces los únicos datos disponibles son los contextuales, los localizados o deducidos a partir de documentos secundarios y/o epítetos mediáticos, de *Héroe a la fuerza* se conserva un guion mecanografiado en la biblioteca de la Filmoteca Española, del que se puede inferir que el músico oralizaba en la película debía ser el de las escenas 177 y 178:

-177-

MEDIO PLANO

Rufino aparece en el salón. Sale a su encuentro el director y varios periodistas. D. Ramiro

también le sale al encuentro. El director le entrega una copa de champán y se la bebe. Va rápidamente a la mesa ambigü y empieza a beber champán, cogiendo las copas de una bandeja que tiene muchas.

D. RAMIRO

¿Ana María, dónde está? ¿La ha visto Vd.?

RUFINO

Si la he visto no me acuerdo.

D. Ramiro se extraña de la contestación.

D. RAMIRO

¿Cómo dice?

Rufino ahora se bebe la copa de D. Ramiro, para ocultar el susto que lleva encima:

RUFINO

¿Quién, yo? ¿Yo no digo nada, no he visto nada, ni sé nada! (Le devuelve la copa vacía) ¡Liquidada!

D. Ramiro sale buscándola como un palomino atontado.

Uno de los periodistas más asiduos le dice a Rufino:

PERIODISTA

Díganos Vd. cosas interesantes. ¿Cómo está el agua?

-178-

PRIMER PLANO

Rufino, ya lanzado con el champán, les contesta muy trágico:

RUFINO

Como la horchata de fría. En estos casos debían calen-

tarla un poquito... ¡Salté a caballo en una ola y las demás se achicaron y me devolvieron su presa!

PERIODISTA

Bueno, pero falta explicar una cosa.

Rufino salido de tono contesta:

RUFINO

¡Está todo más claro que el agua! ¡Fui yo! ¡La salvó este tío! ¡Y la salvo mil veces! ¡Y ojalá se ahoguen todos Vds. para que vean cómo los salvo!

Y curiosamente, como si de un guiño del Olimpo se tratase —en compensación por la desaparición del metraje—, también se conserva en el mismo archivo (fílmico) una “fotografía de rodaje” que inmortaliza ese instante concreto, donde un maduro Jacinto Guerrero —que debía rondar los 45 años— vestía esmoquin y pajarita para interpretar al mentado reportero, mientras el no menos popular Perico Chicote servía champán al alegre protagonista.

Además de las melodías que Guerrero compuso expresamente para acompañar a las 14 películas esbozadas antes —y más extensamente explicadas en las actas de las jornadas dedicadas a los amores y amoríos del maestro, próximas a publicar—, fueron muchas las veces que se usaron sus notas para el revestimiento sonoro de diversas obras del cine y la televisión.

Aunque aquí no se pretende hacer un listado exhaustivo, ni mucho menos, basten algunas pinceladas para secundar la afirmación del primer párrafo, que la música de Guerrero sigue viva aún en la memoria de muchos españoles, aunque no siempre se la asocie a aquel inquieto e incansable artista que echó por tierra —en parte— la máxima bíblica de no ser profeta en su propia tierra.

Precisamente, antes de acabar la tercera década del siglo XX, la popularidad de su música era tal que confluyó su camino con el del afamado cineasta norteamericano David W. Griffith, autor de inmortales títulos como *El nacimiento de una nación* (1915) o *Intolerancia* (1916). Y es que, cuando en 1929 el llamado padre del cine moderno estrenó su película *Lady of the Pavements* (en España titulada *La melodía del amor*, pues ya entonces la traducción de los títulos era tan rocambolesca y divertida como lo es ahora), usó en ella música de Guerrero. No olvidemos que en esos años el cine sonoro empezaba a abrirse camino, y algunas películas mudas se proyectaban con música que, desde un disco de pizarra, se sincronizaba con las escenas. En este caso concreto, se usó un fragmento de *La montería*, cuyo texto se debía a José Ramos Martín, que junto con el joven Jacinto se querelló contra la United Artists por no haber obtenido la autorización para su inclusión. Al final, según se sabe por el número de octubre del *Boletín de la Sociedad de Autores Españoles*, quedó terminantemente prohibida la proyección de la película del cineasta americano en toda España; y hacia los primeros días del año siguiente, Guerrero fue indemnizado con cincuenta mil pesetas, sentando así las bases del reconocimiento de los autores musicales en el cine, lo que al poco tiempo —tal vez— le llevó a participar en una de las



El cameo de Guerrero en *Héroe a la fuerza* (1941) [Fototeca de la Filmoteca Española, sig. F/188/8].



Luis Sagi Vela y “Castrito” en *El huésped del sevillano* (1940) [Archivo gráfico de la Filmoteca Española].

primeras películas sonoras de factura nacional (aunque rodada en Inglaterra), *La canción del día* (Samuelson, 1930).

Y así, paulatinamente, la música de Guerrero se fue filmando entre los fotogramas de incontables audiovisuales (porque quien escribe no los ha contado), en algunos de modo soslayado y sutil, y en otros de forma más visible y flagrante. Se recuerda, por ejemplo, la primera versión sonora de *Violletes imperiales* (1932), una “bella página de amor” ambientada “en la corte de Napoleón III” pero rodada en Barcelona, dirigida por el cineasta galo Henry Russell e interpretada por Raquel Meller —quien también había protagonizado a Violetta en la versión muda de 1923—, y que se anunciaba “con diálogos, cantos y cuplés en español”, así como “hermosas canciones y preciosa música”, entre las que se incluía la de Guerrero.

Aún en vida, en octubre de 1939, se empezó el rodaje de su afamado *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo, 1940). No es casual, quizá, que se eligiesen los estudios fundados por el maestro años atrás, pues esta fue la primera



Jacinto Guerrero en la cola de la taquilla de la empresa Sagarra [Archivo de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, sig. F/19].

producción rodada en la CEA tras finalizar la Guerra Civil. El éxito fue respetable y algunos años después, en 1967, la que entonces era la única televisión quiso verter al medio audiovisual un conjunto de zarzuelas a cargo de un otrora afamado Juan de Orduña, que para entonces ya había pasado de moda. La película que nos ocupa fue rodada con cámaras de cine en película de color, aunque la emisión televisiva se vio —obviamente— en blanco y negro, por lo que después se distribuyó en algunas salas de cine, evidenciando claras diferencias técnicas, como la falta de profundidad y textura (derivadas de una pobre iluminación). Con todo, esta fue la segunda obra del maestro que, tras *Don Quintín el amargao*, fue llevada a la pantalla grande más veces. De hecho, en *El extraño viaje* (1964), una de las películas malditas de Fernando Fernán Gómez —que sólo tras la crítica favorable de mi querido amigo Jesús García de Dueñas, fue conocida, reivindicada y hasta premiada—, se podían oír fragmentos del *Huésped* de Guerrero, que varias

La música de Guerrero se fue filtrando entre los fotogramas de incontables audiovisuales, en algunos de modo soslayado y sutil, y en otros de forma más visible y flagrante

décadas después también fue evocado en la pequeña pantalla por Josema Yuste y Millán Salcedo en su *A ver, a ver* (1991), donde parodiaron con peculiar estilo el *Canto a la espada toledana*.

En 1988, cuando ya habían pasado seis décadas desde el estreno de *La orgía dorada* —obra de Muñoz Seca et al., con música de Benlloch y Guerrero—, se estrenó una

comedia negra —como es quizá este país— cuyo título aludía directamente a uno de los pasodobles más conocidos del maestro, *Soldadito español*. En ella, Giménez-Rico, con un guion coescrito con el genial Rafael Azcona, ponía sobre el celuloide el drama que suponía para muchos jóvenes cumplir obligatoriamente con el servicio militar. Y así, entre altos rangos jubilados (Luis Escobar), tíos curas (Miguel Rellán), músicos militares pusilánimes (Juan Luis Galiardo) o una novia accidentalmente embarazada (Maribel Verdú), la marcha militar de Guerrero —aún hoy socorrida en desfiles y eventos castrenses— aportaba tono, fondo y emoción a la pantalla, por lo que mi también querido amigo José Luis García Sánchez la incluyó en la banda sonora de *La marcha verde* (2001), cuyo guion

igualmente escribió junto a Rafael Azcona.

Como ya se decía, la nómina de películas, es algo más extensa, entre las que destacan *Amar en tiempos del cólera* (Newell, 2007), *Volver* (Almodóvar, 2006), *Cándida* (Fesser, 2006), *Coronación* (Caiozzi, 2000), *Piernas cruzadas* (Villaseñor, 1984), *La Coquito* (Masó, 1977), *La reina de Chantecler* (Gil, 1962), *Pecado de amor* (Amadori, 1961), *Pelusa* (Setó, 1960), *La Lupa* (Lucia, 1955)...

Y para terminar, ahora que aún siguen frescas las Navidades, convendría traer a la memoria a una no muy destacada (cinematográficamente hablando) película que en 1971 estrenó Rafael Gil, con un repertorio encabezado por Tony Leblanc y Esperanza Roy, *El sobre verde*. En ella, aunque el único paralelismo con la revista de los años veinte era el título, pues poco (o nada) tenía que ver la historia de Paradas y Jiménez —cuyo argumento original sólo servía de telón de fondo de este nuevo—, sí se conservaban varias de las contagiosas melodías de Guerrero, como el afamado

Chotis de la garsón o la marcha del *El gordo de Navidad*. Seguro que muchos de los lectores, ahora al leer estas líneas oigan internamente algunas de sus notas, y piensen como entonces: “ahí va, ahí va, el gordo de Navidad; ¿quién lo cogerá? ¿quién lo pescará? El que lo atrape feliz será, mas sabe Dios dónde caerá”... Y aunque es probable que la

diosa fortuna no les haya sonreído en los pasados sorteos, siempre les quedará ver una buena película, y mejor aún si ésta tiene música de Guerrero. ●

¹ Josefina Carabias: *El maestro Guerrero fue así*. Madrid: Biblioteca Nueva / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 2001, p. 186.

La zarzuela jazz está aquí

Benjamín G. Rosado

No imaginaba Nacho de Paz (Oviedo, 1974) que una zarzuela pudiera albergar ritmos de tan diversa procedencia como *El sobre verde* (1927) de Jacinto Guerrero. Que es mitad revista musical, mitad mapa de los sonidos de una época: la del chotis más castizamente madrileño, la del charlestón de los desinhibidos años veinte americanos y la del no menos bailable y apasionado tango costeño. Pero no solo: también respira bocanadas de blues y jazz este “sainete con gotas de revista en dos actos” con el que el compositor toledano se propuso radiografiar aquellos años dorados e ingenuamente felices.

Se trataba, una vez más, de recuperar una partitura olvidada y de reestrenarla en clave contemporánea de acuerdo a los gustos del público de hoy. Por eso Nacho de Paz asumió esta nueva aventura zarzuelista como ya hizo con *El terrible Pérez*, *El sapo enamorado* y *El corregidor y la molinera*, esto es, planteando el trabajo desde cero.¹ “El reto era fundamentalmente estilístico, pues *El sobre verde* es un híbrido de influencias de raíz popular, tanto españolas como extranjeras”, cuenta el director asturiano. “Sin embargo, tras escuchar grabaciones de la época y analizar la partitura, me di cuenta de que la parte más jazzística se resentía puesto que la factura orquestal, las fórmulas de acompañamiento y las combinaciones tímbricas eran las propias de una orquesta de zarzuela decimonónica. No cuadraban las innovaciones provenientes del jazz con aquella maquinaria, en cierta medida, obsoleta”.

Fue por eso que la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero le encargó un arreglo instrumental de la partitura original a la manera de jazz-band, luego editada por el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE. “Me inspiré en las agrupaciones de Nueva Orleans y Chicago de los años veinte para tratar de exprimir al máximo los recursos de la partitura que tienen que ver con las danzas de moda que venían de América: el charlestón, el foxtrot, el one-step...”. Frente a la nutrida orquesta sinfónica que estrenó *El sobre verde* en el Teatro Victoria de Barcelona en 1927, el director decidió adaptar la plantilla para una agrupación de once músicos de acuerdo las formaciones clásicas que evolucionaron a partir del Dixieland. “En el trabajo de reescritura de la obra, respeté las partes melódicas y las jerarquías estructurales de la armonía, pero, siendo fiel a la idiosincrasia de una jazz-band, decidí intervenir en varios parámetros: en el contrapunto, densificándolo y aportando cierto carácter de improvisación; en la tímbrica, aportando una paleta cromática instrumental rica, atrevida, y al mismo tiempo, alejada del sinfonismo; y en la rítmica, introduciendo acentos a contratiempo, apoyaturas, polirritmias binarias contra ternarias y figuras propias del swing”.

No es la primera vez que Nacho de Paz se ponía al frente de una jazz-band. “Dirigí mucho Kurt Weill en Alemania, sobre todo *La ópera de los tres peniques*, que se estrenó un año después que *El sobre verde*. Cuando me sumergí en el universo de Guerrero percibí los paralelismos estéticos de ambos autores ante la encrucijada de estilos que vivía Europa en aquella época. Al hacer el trasvase de *El sobre verde* a la jazz-band comprendí que todas aquellas influencias foráneas estaban ahí, latentes en la partitura. Mis arreglos no

están planteados como un cambio de rumbo respecto a la música original, sino que más bien ponen el énfasis sobre los aspectos novedosos e inherentes a la obra. Podría decirse que he tratado de amalgamar el contexto estilístico llevándolo hasta sus últimas consecuencias y destacando la modernidad del pensamiento compositivo de Guerrero”.

En los 18 números musicales adaptados al jazz por el director y compositor para las cuartas Jornadas de zarzuela de la Fundación Guerrero encontramos un generoso surtido de efectos ornamentales (walking bass, squeeze, shakes, slides, falls...) y un nutrido número de sordinas en los instrumentos de metal. Ha incorporado también un banjo, un piano, saxos, violonchelo, contrabajo, una batería y una steel guitar interpretada en estilo hawaiano. “Por eso era tan importante para mí trabajar con músicos con una fuerte personalidad y curtidos en el repertorio contemporáneo, pues considero que son los más precisos con el ritmo y los que más fantasía sonora extraen de sus instrumentos”. Reconoce, además, haberse permitido algunas licencias. “En el chotis de la garsón, por ejemplo, alterno la estructura castiza del baile madrileño con secciones de swing y recursos armónicos cromáticos, sinuosos y deslizantes, sustentados por el ritmo de la batería interpretada con escobillas y acentos a contratiempo”.

El sobre verde funciona como una bisagra en la trayectoria musical de Guerrero. “Es evidente que a sus 32 años el maestro toledano dominaba la paleta de recursos orquestales tradicionales de la escritura zarzuelista de la época. Pero no es menos cierto que *El sobre verde* es un guiño descarado a la música norteamericana que había escuchado con anterioridad y que se había propuesto incorporar a su propio bagaje”. Así, el arreglo de Nacho de Paz potencia el perfil jazzístico de la partitura original de Guerrero. “No tiene sentido comprarse un Ferrari y no querer pasar de los 20 kilómetros por hora. Si uno quiere sentir cómo suena un motor de 600 caballos tiene que pisar a fondo el acelerador y hacer rugir el motor...”.

Lo que, en términos musicales, equivale a “densificar” las texturas contrapuntísticas de los instrumentos como parte del proceso de reformulación jazzística. “En *El sobre ver-*

Se trataba, una vez más, de recuperar una partitura olvidada y de reestrenarla en clave contemporánea de acuerdo a los gustos del público de hoy

de encontramos contrapuntos sencillos a dos voces: con una línea principal, un bajo, y un relleno armónico que acompaña de la manera típica, sin grandes elaboraciones melódicas ni rítmicas. Pero la jazz-band ha de sonar como una maraña de líneas superpuestas en la que los instrumentos tienden naturalmente a la improvisación”. El nuevo orden contrapuntístico incorpora hasta cuatro partes, además del relleno armónico, y un entramado rítmico constante. “En vez de emplear la percusión de manera casual y aislada, como sucede en la partitura sinfónica, opté por elaborar un continuum rítmico más complejo a través de la batería, el contrabajo, el piano y la steel guitar o el banjo”.

Fotos: Santiago Torralba



Escenas de *El sobre verde* de Jacinto Guerrero. Teatro Auditorio de Cuenca, 1 de octubre de 2016.

Partiendo de la melodía principal de cada número, De Paz fue desgranando la partitura hasta dotarla de un carácter más jazzístico. La pregunta es: ¿Dónde acaba Guerrero y empieza Nacho de Paz en este experimento? ¿Cuál es el grado de autoría de uno y otro en la nueva edición de *El sobre verde*? “No he cambiado una sola nota principal, pero sí he añadido muchas alrededor”, resuelve con astucia el director y compositor. “He tratado de ser muy respetuoso con el material original, pero he partido de una premisa valiente: que hay mil formas de vestir o envolver el mismo contenido”.

Los arreglos de Nacho de Paz parten siempre del pensamiento armónico y estructural de Guerrero, pero sus aportaciones creativas saltan a la vista y al oído: sobre todo en lo que se refiere a la transformación tímbrica, a la granulación rítmica, a la multiplicación de apoyaturas y acentos a contratiempo, a la elaboración de bajos cromáticos con saltos disjuntos y a la incorporación de acordes enriquecidos (séptimas, novenas, onceavas...) y nuevas líneas de contrapunto. “Guerrero era muy eficaz componiendo. Esa capacidad asombrosa para economizar los recursos formales le llevó a emplear estructuras de fraseo muy básicas, enlaces armónicos populares y sencillos, fácilmente asimilables por el oyente. Por eso su música es tan pegadiza y fácil de recordar”.

“Pero como el burbujeo rítmico de una jazz-band pide otro tipo de planteamiento —continúa— decidí enriquecer las secuencias armónicas aportando enlaces cromáticos intermedios que alargasen las líneas fraseológicas de los instrumentos. De esta forma, la sencillez del concepto compositivo se aleja de una peligrosa línea que podría lindar con la vulgaridad. Este es un principio básico del fraseo musical que podemos aplicar a Bach, a los clásicos, al romanticismo, y, por qué no, también a Guerrero en este contexto jazzístico”. Una vez más, no se trataba de corregir la partitura original, sino de añadirle capas. “Se podría decir que he recurrido a un Photoshop acústico —bromea—, pero con mucho respeto y conocimiento de causa”.

Las sordinas merecen un apartado especial en el proceso creativo de *El sobre verde*. “Las orquestas tradicionales de zarzuela solo usaban la sordina straight, y rara vez. En los combos de jazz, sin embargo, se emplean varios tipos de sordina para transformar el timbre y conferir a las notas diferentes colores y caracteres”. La partitura de De Paz emplea hasta siete sordinas. “De esta manera consigo que los sonidos adquieran diferentes matices: más afilado, más amortiguado, deslizante, más seco y directo...”. Filtros que enriquecen la música y ayudan también a la comprensión del texto. “Gracias a las sordinas podemos crear una especie de aura alrededor de los cantantes que aporta mayor sentido a lo que están diciendo y subraya el carácter dramático de cada escena”.

El resultado de la propuesta, que se estrenó con éxito el pasado mes de octubre en el Teatro Auditorio de Cuenca, dependía en buena medida de los músicos. “Todos son exce-

lentes músicos y de absoluta confianza. Varios de ellos han estudiado conmigo”, asevera. “Y es así porque de esta forma el trabajo en los ensayos es mucho más ágil y eficaz. El resultado final es muchísimo mejor. Cuando escribo la partitura sé exactamente para quién está compuesta cada parte y aprovecho aspectos propios de la musicalidad de cada uno de ellos. Además, como es habitual para cualquier compositor responsable, no termino de corregir la partitura hasta que no intercambio opiniones con los intérpretes y estos supervisan y aportan mejoras a mi propuesta, pues ellos son los que mejor conocen las posibilidades de sus instrumentos”.

Ocurrió con algunos de los embellishments jazzísticos antes citados (walking bass, squeeze, shakes, slides, falls...), que el arreglista incorporó a la partitura a modo de variaciones de los pasajes repetidos de Guerrero. “En el papel todo queda fijado, pero luego es el intérprete quien decide el grado, la intensidad y el margen de maniobra de cada efecto”. El famoso tema melódico del chotis de la garsón, por ejemplo, se puede escuchar en varios momentos de la obra, pero los integrantes del grupo instrumental Gran Vía 78 lo abordaron de manera diferente según lo requiriera la acción sobre el escenario. “No es lo mismo acompañar una voz de mezzosoprano que realizar un break en la línea de la cantante. O que interpretar un interludio puramente instrumental en el que la banda puede tocar mucho más intensamente y con más adornos”.

Jacinto Guerrero fue uno de los máximos exponentes musicales de los “felices veinte” españoles. A pesar de la crisis, el teatro vivió una década dorada. El público ansiaba nuevas fórmulas, más desinhibidas y trasgresoras, que se nutrían de las últimas tendencias a ambos lados del Atlántico. También el teatro lírico supo adaptarse a la demanda con una gran variedad de géneros, tales como el juguete cómico, la zarzuela grande, el sainete lírico, la revista moderna y el género frívolo. Así, el libreto de *El sobre verde*, firmado por Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, combinaba elementos del sainete castizo, la revista de influencia parisina y el erotismo del foxtro y el one-step importados de Estados Unidos. La obra se inscribe dentro del género frívolo y lo desbordarlo con una amalgama de referencias a los gustos y las modas de los años veinte: del chotis al tango, pasando por el charleston y el shimmy. En su empeño por hibridar estilos y géneros, *El sobre verde* produce un choque de trenes entre los dos actos (castizo, el primero; moderno, el segundo) que da lugar a una serie de contradicciones, como la de celebrar la emancipación de la mujer sin resistirse a ridiculizar los primeros brotes de feminismo.

El montaje escénico que se vio en Cuenca corrió por cuenta de Alberto Castrillo-Ferrer (Zaragoza, 1972), que es también autor de la nueva versión del libreto de Paradas y Jiménez. “Esta ha sido mi primera experiencia en una pro-



Fotos: Santiago Torralba



ducción de zarzuela, pero ya antes había dirigido musicales, como *Cabaré de caricia y puntapié*”, cuenta el director y actor, para quien *El sobre verde* combina magistralmente lo mejor del sainete y los grandes cuadros de la revista musical. “Estamos ante un maravilloso juguete escénico que mezcla tradición y modernidad en clave de zarzuela. El libreto es una caja de sorpresas donde tiene cabida tanto el humor frívolo y el erotismo como un retrato fiel del género humano, con sus luces y sus sombras”.

El protagonista de la obra, Nicanor, es un golfo al que le duele España en lo más profundo de su desidia. Su apatía, sin embargo, no le impide fantasear con dos vigésimos de lotería de Navidad que guarda en un sobre verde. “El dinero marca el compás de nuestros sueños y esperanzas, pero también de nuestras frustraciones. El premio gordo al que

aspira Nicanor sirve de macguffin argumental para hablar de lo que somos y de lo que podríamos llegar a ser si nos lo proponemos”. También Castrillo-Ferrer ha reconocido los hilos del destino en este proyecto. “Mi infancia transcurrió en el barrio zaragozano de La Jota, justo enfrente de la calle Maestro Guerrero. Siempre sentí curiosidad por la música que compuso, pero no ha sido hasta ahora que he tenido la oportunidad de familiarizarme con ella. Supongo que habrá sido un guiño del destino”.

Llena de intriga y flashbacks, *El sobre verde* transcurre en varios espacios a modo de telones, un recurso habitual

Jacinto Guerrero fue uno de los máximos exponentes musicales de los “felices veinte” españoles. A pesar de la crisis, el teatro vivió una década dorada

de la época en que fue estrenada: primero en una calle de Madrid, luego en la Casa de la Moneda, más tarde un fantástico palacio, también en una corrala y finalmente en una ancha avenida de Nueva York. Sin embargo, Castrillo-Ferrer decidió centrar la acción de la obra en un teatro, lo que da pie a lecturas metaargumentales que desdibujan los límites de la realidad y la ficción, muy al estilo de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen. “En mi adaptación, Nicanor no se queda dormido en la calle, sino en el teatro, que es donde le interroga la diosa Fortuna. Entonces Nicanor nos regala una demoledora confesión: Entonces Nicanor nos regala una demoledora confesión: «España y yo somos así, señora. Todo lo tomamos a juego. Hasta la miseria»”.

Al tratarse de un apunte de revista que coquetea con varios géneros, la obra tiende naturalmente a la espectacularidad escénica.

“La multiplicidad de roles de los actores y cantantes imprime un ritmo que había de respetar. La influencia del cine en las transiciones era evidente y quise también que la recreación de la época resultara evocadora y atractiva a través del uso de una escenografía polivalente que permitiera cambios rápidos y sorprendentes jugando al teatro dentro del teatro, que es un recurso que apela a la complicidad del espectador e incendia su imaginación”.

Se propuso el director reconciliar al público con la zarzuela y ayudar a revitalizar un género que no goza del suficiente reconocimiento, y lo consiguió. “Todo el proyecto de *El sobre verde*, desde la concepción escénica hasta la dirección musical, se planteó en clave de desencorsetamiento, pero sin dejar de ser fieles al libreto y a la partitura originales”. Y equipara cualquier adaptación moderna de zarzuela a las más habituales y no menos rompedoras aproximaciones al teatro total

de Brecht, las tragedias de Shakespeare o los clásicos de Esquilo. “El teatro ha de conjugarse siempre en presente, en la convicción de que toda traducción requiere necesariamente de un talante innovador”. ●

¹ La producción de *El terrible Pérez* (Arniches / García Álvarez – López Torregrosa / Quinito Valverde) se estrenó en las Jornadas de zarzuela 2014 con dirección escénica de Paco Mir. Recibió el Premio Campoamor a la mejor producción de ópera española o zarzuela en 2015. *El sapo enamorado* (Borras – Luna) y *El corregidor y la molinera* (Martínez Sierra – Falla) se reunieron en el espectáculo *La pantomima en escena*, con dirección de escena de Rita Cosentino y estrenado en las Jornadas de zarzuela 2015. De ambas existe grabación comercial en DVD.



EL SOBRE VERDE

Sainete con gotas de revista
 Enrique Paradas / Joaquín Jiménez / Jacinto Guerrero
 Arreglo instrumental para *jazz band*: Nacho de Paz
 Versión escénica: Alberto Castrillo-Ferrer

Producción: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero en colaboración con el Centro de Documentación y Archivo (Cedo) de la SGAE

Estreno: Jornadas de zarzuela, Teatro Auditorio de Cuenca, 1 de octubre de 2016

Escenografía: Anna Tusell - Iluminación: Nicolás Fischtel - Vestuario: Arantxa Ezquerro - Coreografía: Cristina Guadaño

Jacobo Dicenta (Nicanor) - José Luis Alcobendas (Simeón) - Lola Casariego (Chelo, Madame Sevigné, premio y modista) - Gerardo Bullón (Premio gordo, Garabito, oficial, viejo y pollo) - Carolina Moncada (Fortuna, Policarpa, Mimí y ayudante) - Balbino Lacosta (apuntador, José María, maître, viejo y guardia) - Laura Plano (Pestño, Filomena y Botones) - Ana Cristina Marco (Malhuele, premio y modista) - Soledad Vidal (pobre, premio, camarera y Fifi) - Sagrario Salamanca (ayudante, camarera, modista y Fortuna)

Grupo instrumental Gran Vía 78
 Javier Zamora Vicedo, clarinete - Joan Jordi Oliver Arcos, saxofón tenor - Diego García-Pliego, saxofón alto - Javier Alcaraz, trompeta 1 - Carlos Conejero, trompeta 2 - Santi Novoa, trombón tenor - Florian Wöber, steel guitar y banjo - Esteban Belinchón, violonchelo - Miguel Rodríguez, contrabajo - Mireia Frutos, piano - Rafael Gálvez, percusión

De la 'garçonne' a la garsón

Jorge Lozano

“La historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente eso” (Eric Hobsbawm).

Se insiste sobre la modernidad de Jacinto Guerrero y para ello se hace referencia a la presencia de la garsón en *El sobre verde* personaje derivado de la 'garçonne' francesa, un type, un icono en la época. Efectivamente una de las posibles etimologías de la palabra moda parte del prefijo mod que lo asocia a modernidad, de manera que estudiando la moda es posible disponer de una expresión de la sociedad (Balzac) o, desde la perspectiva semiótica, describir determinados comportamientos. La moda es metrónomo del desarrollo cultural y ayuda a entender ciertos códigos sociales, culturales, etc., pero no al revés: considerar la moda como "reflejo" de la sociedad implicaría serios errores de observación. En el caso de la garsón sería tanto como justificar su presencia por el mero hecho de pertenecer a una determinada época.

El año del estreno de *El sobre verde*, 1927, también lo es del estreno de *Metrópolis* de Fritz Lang, película que es paradigma de lo que en tantos textos se denominaba modernidad. En ella se manifiestan dos aspectos reveladores, dos rasgos distintivos: el corte de pelo y la idea obsesiva y recurrente de las masas. En aquellos años Walter Benjamin está en la Bibliothèque Nationale de París escribiendo sobre Baudelaire y dice en passant: "La modernidad: las masas". El fenómeno es clarividente. Basta ver la masificación, el culto de la multitud que se acerca a Guerrero y que tiempo después desembocará en las impresionantes imágenes de su entierro. La España en que aparece *El sobre verde* vive la dictadura de Primo de Rivera con referencias expresas al ocio y al entretenimiento de las masas. Para cualquier marxista las masas constituyen un nuevo sujeto histórico pero también puede verse como esa manifestación de modernidad, en la que se fijan desde Baudelaire (que ha traducido *El hombre en la multitud* de Edgar Allan Poe) a Benjamin o a Simmel. Y fue un representante de este clima de opinión Joris-Karl Huysmans, quien inventó el término de 'garçonne'.¹

Pero, ¿qué es la 'garçonne': ¿un híbrido?; ¿la combinación lógica entre dos contrarios, hombre y mujer, cuya conjunción daría andrógino? o, más que andrógino ¿neutro?; ¿es una forma de inclinación proclive a la homosexualidad?... ¿hombre y mujer quiere decir depravación?; ¿hombre y mujer quiere decir modernidad?...

Propongo hablar de traducción para poder observar la presencia en *El sobre verde* del chotis de la garsón. En tal traducción la garsón que adquiere el rango de lexema, de concepto ya acuñado ve modificada su valencia semántica. Tamaño concepto que lanza Huysmans se asocia rápidamente a lo efímero, lo contingente o lo transitorio, que definía, Baudelaire dixit, a la modernidad. Luego lo retoma Victor Margueritte, quien escribe una novela denominada justamente *La garçonne* (1922). Margueritte fue traductor de Pedro Calderón de la Barca y tras publicar su novela fue maltratado, censurado, criticado y excomulgado. Sin embargo, la obra tuvo un extraordinario éxito, a partir de un argumento aparentemente banal y romántico según el cual la protagonista se entrega al hombre con el que se va a casar pero tiene grandes problemas morales por consumir el matrimonio. Pronto descubre que su marido la traiciona y entonces aprovecha, desolada y desencantada, para configurar la independencia en todos los sentidos. No en vano la independencia será otra de las valencias positivas de la 'garçonne'.

La novela se convirtió en un auténtico best seller, pasó al teatro y se hicieron varias películas. En una de ellas, *La garçonne* (1936) de Jean de Limur, aparece Suzy Solidor, cantante, actriz y novelista francesa, quien fue retratada por todos los grandes de la época: recuperada por Jean Cocteau, fotografiada por Man Ray, pintada por Picabia, aparece

en los cuadros de Tamara de Lempicka... mostrando la fuerza icónica y simbólica del personaje. Cuando Guerrero retome el personaje en *El sobre verde* (estamos en 1927) se convertirá en coetáneo de Buñuel (*El perro andaluz*), de Dalí, de Miró, de Le Corbusier y de Freud, que ese mismo año publica *Porvenir de una ilusión*... Todo un colegio invisible que permite recuperar tal icono.

Quiero destacar algo que me parece especialmente revelador: la primera edición del libro está ilustrada nada menos que por Kees Van Dongen, quien hace uso de la representación iconográfica de la 'garçonne' no sólo a través del pelo corto sino introduciendo gotas de exotismo. Pero, decir exotismo ¿significa que en el momento en el que se describe la escena de lesbianismo las dos chicas van con kimono?; ¿exotismo es lo que está más allá, o simplemente es un modo de acentuar la alteridad?

En la música en esos momentos están surgiendo nuevos ritmos como el foxtrot, lo que recogerá la moda reduciendo la distancia de algo que viene de lejos, como el tango, mas también el charlestón; más que distancia querría precisar que es lo que viene de fuera, de lo exterior, idea esta que aparece en el étimo de lo exótico. Así hay un punto de exotismo que puede ir perfectamente en una línea que va del kimono al charlestón. Al mismo tiempo, en 1927



Cartel de *Metrópolis*, película de Fritz Lang, 1927.

está de moda Vionnet en cuyo logotipo y diseño intervienen futuristas como Fortunato Depero (y Thayaht). No es casual esta colaboración con el futurismo que presentifica el futuro al punto de legitimar que en la moda sea del todo pertinente una especie de neomanía, una manía por lo nuevo, y lo nuevo siempre viene de fuera, del exterior; siempre viene de la frontera, aunque sea un poco más allá. Y siempre más allá, aunque sea poco, es o lo otro, o lo perverso, o lo inmoral.

El maestro Guerrero, con sus libretistas Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, será un traductor en el sentido en que traslada, transduce, traduce elementos que vienen de fuera y los incorpora a una obra que es un palimpsesto en el que se añade y modifica sucesivamente el texto. Y, ¿por qué se incluye a la 'garçonne' en *El sobre verde*? En primer lugar porque se traduce el modelo y la representación de esa mujer que aparece en los cuadros de Picabia y en las fotografías de Man Ray, etc. En las primeras acepciones de 'garçonne', el término implica una serie de códigos y de reglas; por ejemplo vestirse de hombre, fumar, conducir un coche, esto último, algo hasta tal punto importante que hubo quien mostró su adhesión al compromiso militante cortándose un seno, como las Amazonas, para poder conducir mejor. La 'garçonne' no era simplemente seguir una moda como el hispter, era un Código, una Gramática, un must; lo que implicaba todo un compromiso, toda una militancia, otra forma de vida.

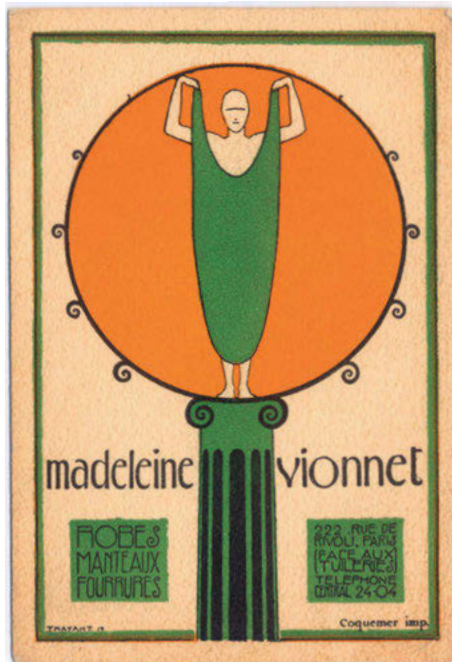
Cabe traer a colación un texto de Adolf Loos de 1928:

"El pelo: ¿corto o largo, masculino o femenino?"

Demos la vuelta a la pregunta. Interroguemos a las mujeres para saber lo que opinan sobre el pelo corto de los hombres. Probablemente responderían que es un asunto que sólo les incumbe a estos. En Zúrich, el director de un hospital ha despedido a una enfermera por cortarse el pelo. ¿Sería posible que una mujer directora de un hospital despidiera a un auxiliar masculino por esa misma razón? De hecho, el pelo de los varones es largo, los antiguos germanos se lo ataban en coleta, en la Edad Media caía sobre los hombros y en tiempos del Renacimiento, por reminiscencia de la costumbre romana, se usaba cortarlo. En la época de Luis XIV volvía a cubrir los hombros, después era tejido en trenza para luego, durante la revolución francesa, caer de nuevo por encima de los hombros en largos rizos schillerianos. Napoleón lo llevaba a lo César. Hoy lo llamaríamos corte a lo



Ilustración de Kees van Dongen para *La Garçonne* de Victor Marguerite, 1925.



Logo de Madeleine Vionnet, 1922

garçon. Las mujeres también se hacían cortar el cabello —¡cómo no!— y llamaban ese estilo peinado a lo Tito. Dejemos, pues, a los hombres que comparten con las viejas su afición por el cotilleo escandalizado romperse sus huecas cabezas sobre el motivo por el cual el pelo femenino habría de ser largo y el masculino corto. Pero pretender ordenar a las mujeres que lleven el pelo largo porque genera sensaciones de placer y las mujeres sólo sirven para proporcionar estímulo erótico a los hombres ¡es una impertinencia! Ninguna mujer llegaría a la desvergüenza de elevar a exigencia moral tales secretos de su vida íntima erótica. Las mujeres llevan pantalones y los hombres, faldas, entre los chinos. En Occidente es al revés. Pero parece ridículo mezclar fruslerías de esa índole con el orden universal y divino, con la naturaleza y la moral. Las mujeres trabajadoras visten pantalones o faldas cortas: así ocurre con nuestras campesinas y pastoras serranas. En cambio, para las mujeres que no tienen nada que hacer es leve cosa cargar con sus ropajes. Si, por el contrario, el hombre quiere dictar normas a las personas del sexo opuesto, lo único que expresa con eso es que considera a la mujer como suerva sexual. Más vale que se ocupe de su propia vestimenta. Las mujeres se bastan a sí mismas para decidir la suya."²

Tamaño declaración muestra una posición muy alejada del machismo que debe honrar al señor Loos y que permite sostener que 'garçonne' no es efímera moda, sino, como acabamos de decir, toda una gramática.

Hay dos modos de encarar la traducción. Una suele caracterizarse por su fidelidad: cuando una traducción es buena se dice que ha sido fiel, como si no hubiera adulterio en las traducciones. En este caso un texto A es igual a B y viceversa: se comprueba porque traduciendo B coincide exactamente con A. Pero hay otra que excede el nivel lingüístico: la traducción intersemiótica (así lo denominó Jakobson) que se produce entre sistemas semióticos diferentes, por ejemplo entre arquitectura y danza, por poner un caso aparentemente extremo. Si dos sistemas semióticos se

quieren traducir entre ellos, puede suceder, razonablemente, que se descubra que inicialmente son entre ellos intraducibles, pero no necesariamente inconmensurables y sí comparables. Y esa constatación supone el punto de partida, la reserva de traducciones futuras, como nos ha enseñado Yuri M. Lotman en la semiótica de la cultura.

¿Qué significa, por ejemplo, que en el caso de la garsón aparezca en un chotis, en una revista que es sainete, que a veces es más sainete que revista y viceversa? En el caso de

la 'garçonne' de Marguerite: ¿es una copia?; ¿es una réplica?; ¿es una cita?; ¿es un homenaje?

¿Quién es el personaje de *El sobre verde?*; ¿qué tiene que ver un chotis con un foxtrot y un charleston, que serían las músicas "adecuadas"? Cuando se habla sobre cómo debe ser la 'garçonne', la característica inmediata que surge es que debe cortarse el pelo y, como gran innovación, que puede cruzar las piernas. El gesto de cruzar las piernas es un acto de "civilización" rotundo, desaforado.

La propia novela, establece una interesante relación entre música y cortes de pelo.

Los ritmos salvajes de la banda de jazz se desparramaban por la enloquecida sala de baile. Las parejas se contoneaban sumidas en una luz azul.

Michelle d'Entraygues dio un codazo a Héléne Suze, que daba pequeños sorbos a su ice cream sherry con una larga pajita.

—¡Mira, mira!

—¿Qué?

Michelle, asomándose por la galería, señaló:

—Ahí, al lado del profesor y de la inglesita... esas dos mujeres... ahora están pasando por debajo de la araña.

—Si no llevara ese pelo rubio tan corto, diría que es Monique.

—¡Es ella! ¿No crees, mi querido Max?

El crítico, tras ajustarse el monóculo, declaró:

—Sí, es ella. ¡Qué distinta está con ese peinado! Es el símbolo de la independencia, si no de la fuerza, de la mujer de hoy. En la Antigüedad, Dalila castró a Sansón cortándole el cabello. Hoy en día las mujeres creen virilizarse cortándose el suyo!

—¡Le echa diez años encima! —exclamó con ganas Héléne Suze—.

—¡Digamos que cinco! Y, como ella aparentaba diecinueve cuando casi tenía veintiuno, le echa exactamente su edad, porque hace dos años o más que se la tragó la tierra.

—¿Veintitrés años? ¡Aparenta treinta!

—¡Venga! —dijo Max—. ¡Está mejor que nunca! Siempre tan luminosa, con ese toque de misterio, de animal herido... ¡Me parece maravillosa! ¡Ay!

Se giró enfadado hacia Michelle y la amenazó:

—¡Como empieces otra vez, te llevarás una buena!

—¡Me encanta que me pegues! —exclamó con gestos de gatita melosa—.³

Frente a la 'garçonne' francesa, está también la 'flapper' americana. En 1930 aparece Betty Boop, personaje de dibujo animado creado por Max Fleischer. Betty Boop es la concreción gráfica de la

'flapper'. La 'flapper' no es la 'garçonne', no busca en su comportamiento una gramática de independencia, de liberación, de posición feminista, de cambio de conducta, etc. La 'flapper' es una rompedora situada con confort en el mundo de la lujuria y que hace de la provocación inconsciente su modo de vida.

Scott Fitzgerald —cuya mujer Zelda Fitzgerald fue considerada "la primera flapper"—, escribió un cuentecito que se titula *Berenice se corta el pelo*. La definición de Berenice no es como la de Monique: que se adhiere a la modernidad, a la independencia, a la liberación de alguien que habiendo amado tantísimo a su marido se siente traicionada, y que necesita conocer nuevas experiencias, del opio al lesbianismo... Fumar y cruzar las piernas. Berenice es, sin más, independiente y es provocadora: la provocación es su estilo marcado.

—¿Cree que debería cortarme el pelo como un chico, señor Charley Paulson?

Charley levantó los ojos sorprendido.

—¿Por qué?

—Porque lo estoy pensando. Es una manera segura y fácil de llamar la atención.

Charley sonrió, complacido. No podía imaginarse que todo había sido premeditado y ensayado. Contestó que no sabía nada sobre cortes de pelo. Pero Berenice estaba allí para informarle.

—Quiero ser una vampiresa de la alta sociedad, ¿sabes?

—anunció Berenice fríamente, y continuó informándolo de que el corte de pelo era el preludio necesario—.

[...]

—¿Estás de acuerdo con el corte a lo chico? —le preguntó G. Reece, siempre en voz baja—.

—Creo que son una inmoralidad —afirmó Berenice, muy seria—. Pero, claro, la gente espera que la entretengas, le des de comer o la escandalices.⁴

La 'flapper', que en el cine es representada admirablemente por las actrices Clara Bow, Louise Brooks y grandes musas del cine mudo, está asociada al escándalo mientras que la 'garçonne' no quiere escandalizar. Son los demás, los otros quienes pueden sancionar como escándalo cuando ven a la 'garçonne'. Tampoco quiere divertirse o entretener a la gente, ni buscar, ni establecer un programa narrativo, hacia la adquisición de una específica identidad. ¿Qué relación hay, por tanto, entre la 'flapper', la 'garçonne' y la garsón de *El sobre verde?* Si seguimos a esta última, el "pelo cortao y ondulaio", tal y como dice el chotis de Guerrero, en un mundo ine-



Tarjeta postal con el cantable del chotis de la garçon de *El sobre verde*, hacia 1927.



Póster de Betty Boop, hacia 1930.

quívocamente castizo. Cualquier matiz viene dado por una modernidad siempre traducida en casticismo, haciendo así que las traducciones, más que fieles sean innovaciones de sentido.

En los años veinte, en París, hubo un gran peluquero de nombre Emil, que cuando cortaba el pelo lo hacía a la

La garsón de Guerrero es sí símbolo de modernidad con una eficacia simbólica fijada exclusivamente a través de la traducción, de la traslación de un simple corte de pelo.

manera de Cleopatra. De manera que llevar el pelo corto podía significar reivindicar la idea del exotismo a partir de Egipto, o bien un cambio de sentido para adoptar distintos roles o posiciones. En ese mismo espacio semiótico, Coco Chanel, que también ella se cortaba el pelo, imagina un tipo de mujer diferente, que lleve el pelo corto pensando en una mujer no lujuriosa, provocadora o escandalosa, sino simplemente en una mujer activa.

En aquella modernidad el maestro Guerrero podía haberse fijado perfectamente en el gran Paul Poiret que es quien, entre otras cosas, libera a la mujer del corsé. Sin embargo, como demuestra en el chotis se acerca más a aquella Coco Chanel, que decidió en su día que la oposición en la moda no es mujer rica o mujer pobre, sino mujer activa o mujer no activa. Antes de Chanel la mujer se vestía con trajes de Poiret exhibiendo que era muy rica y que

podía seguir e imponer la moda, y además, sobre todo, para mostrar y demostrar que vestida así no podía hacer absolutamente nada. Coco Chanel, ya lo hemos dicho, está pensando en la mujer activa. Alguien que pueda inclinarse, que pueda subir las escaleras, etc., algo que sólo puede hacerse con un determinado tipo de vestido, con una determinada textura. De ahí nace el total look. Chanel inventa el crêpe, que facilita la actividad; inventa el jersey, que proviene del mundo del deporte. El gesto de Chanel no busca una independencia identitaria sino dicho con un único sema, la actividad.

La garsón de Guerrero es sí símbolo de modernidad con una eficacia simbólica fijada exclusivamente a través de la traducción, de la traslación de un simple corte de pelo. Un corte de pelo que es, dicho desde la semiótica, un signo en sus tres caracterizaciones: índice, icono y símbolo. El maestro Guerrero se apropia de un significado cultural que con gran inteligencia incluye en su propia obra, demostrando así una adhesión también a la modernidad. Así escribe Fitzgerald:

—Quiero cortarme el pelo como un chico.

Al barbero se le abrió poco a poco la boca. El cigarrillo se le cayó al suelo.

—¿Eh?

—¡Que me corte el pelo como un chico!

Harta de preámbulos, Berenice se subió al sillón. Un tipo que ocupaba el sillón de al lado se volvió hacia ella y le echó un vistazo, entre la espuma y el estupor. Un barbero se estremeció y arruinó el corte de pelo mensual del pequeño Willy Schuneman. El señor O'Reilly, en el último sillón, gruñó y maldijo musicalmente en antiguo gaélico, mientras la navaja se hundía en su mejilla. Dos limpiabotas abrieron los ojos de par en par y se lanzaron hacia los zapatos de Berenice. No, Berenice no quería que se los limpiaran.

De este modo Fitzgerald describe a una 'flapper' que escandaliza. La 'garçonne', por el contrario, marca da por el pelo corto, a veces, puede convertirse en un híbrido entre lo masculino y lo femenino, a veces adoptando lo neutro, lo andrógino o la con-fusión, que es lo que seguramente, quiero pensar, le gustó a Guerrero. Una con-fusión que, uniendo los dos contrarios en términos lógicos, puede incluir a la garsón entre la Monique Lerbier de la obra de Victor Margueritte y Tilda Swinton; entre las fotografías de Jacques Henri Lartigue; entre la película de Armand du Plessy, y la pintura de Van Dongen. Y, en fin, el chotis del maestro Guerrero. ●

NOTAS:

- ¹ Puede localizarse información utilísima sobre la 'garçonne' en Eva Ogliotti. *La Garçonne: da figura estetica a tipo sociale: letteratura, arte, moda*. Venecia: Università Ca' Foscari, 2011. Tesi di dottorato; y en Mercedes Expósito García. *De la 'garçonne' a la 'pin-up'. Mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2016. Feminismos.
- ² Adolf Loos. *De pies a cabeza*. 1928. Publicado en Jorge Lozano (comp.). *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 2015. p. 47-53.
- ³ Victor Margueritte. *La garçonne*. Marta Cabanillas Resino (trad.). Madrid: Gallo Nero, 2015. p. 123-124.
- ⁴ Scott Fitzgerald: *Berenice se corta el pelo*. Originalmente publicado en *The Saturday Evening Post*, 1-5-1920, núm. 192.