

CHAPA BEZANILLA, MARÍA DE LOS ÁNGELES.
*LA MÚSICA DE GÉNERO CHICO DE LA BIBLIOTECA
NACIONAL DE MÉXICO. CATÁLOGO DE ZARZUELAS
Y OPERETAS.* MÉXICO: UNAM, IIB, 2013, 210 P.,
PARTITURAS. ISBN: 978-607-02-4058-4

Clara Meierovich Müller*



La evidencia palmaria que, en gran medida, el proceso evolutivo de la historia de la civilización se ha configurado sobre un basamento pródigo y disímulo de instrumentos para informar e investigar que atañen a técnicas de enumeración, clasificación y descripción, entre algunas otras. Someramente mencionaré tres de ellos, cuyas metodologías muestran rasgos de similitud pero que, en general, difieren en cuanto al sujeto de interés al cual se abocan. El primero es el Inventario, que precisa su fundamento como una relación ordenada de bienes y existencias de una entidad u organización durante un plazo determinado. En términos pormenorizados, implica la relación o lista de bienes materiales y derechos pertenecientes a una persona o comunidad, realizada con orden y precisión. El Censo es otra de las herramientas que permiten abordar estas funciones, pero aplicado en este caso al número de individuos que conforman una población estadística, es decir, al conjunto de elementos de referencia sobre el cual se realizan las observaciones. Tal registro o padrón nos concierne e involucra a todos los que habitamos el planeta dado que somos un número, tenemos un nombre, pertenecemos a un género y ostentamos un determinado estatus social, cultural y económico. El tercero de estos instrumentos es el Catálogo, que se refiere directamente a nuestro tema. Visto desde una perspectiva de universalidad, se presenta como un conjunto o relación concisa, ordenada y sistematizada ya sea de objetos o eventos relacionados en torno a uno o más tópicos específicos.

Un catálogo de obras de arte —ello en el entendido de reglas o cánones que fundamenten dicha valoración— no revela ni notifica sobre los

* Conservatorio Nacional de Música.

componentes formales estilísticos o estéticos de las obras que lo integran. En un catálogo de esta índole se derogan las tipologías significantes y la exención de ser única. Su ordenación transige con la agrupación unitaria de elementos comunes de una serie de obras semejantes. Sin embargo, y paradójicamente, las cualidades prácticas del catálogo transgreden lo que caracteriza precisamente a una obra de arte, que es, necesariamente, su individualidad, dado que una obra de arte vale no por lo que tiene en común con otras, sino por su diferencia.

Visto desde la atalaya de la Musicología, desde el pasado y hasta el día de hoy, el Catálogo cumple una función inestimable e imprescindible, tanto para el músico de práctica como para el investigador. Y es precisamente el quehacer de otro investigador, esmerado y minucioso, quien acomete la que es una tarea ardua y compleja y, en no pocas ocasiones, extenuante. Considero, por esta razón, que el ejercicio de catalogar es, ante todo, el arte de la amorosa paciencia.

Son ejemplos paradigmáticos los musicólogos sobresalientes que dieron orden y clasificaron la producción cuantiosa de las grandes cabezas que forjaron la historia musical, coadyuvando a que la obra de cada uno de ellos se difundiera, ensanchando en heterogeneidad y cuantía el patrimonio universal de la música.

De alguna manera, y en algún momento, hemos escuchado o leído los nombres de quienes han proyectado al futuro la producción composicional de Claudio Monteverdi, cuya obra fue catalogada y publicada por Manfred Statkus en 1985; de Johann Sebastian Bach, sobre quien Wolfgang Schmieder hiciera público en 1950 el célebre catálogo BWV (Bach-Werke-Verzeichnis). Ludwig von Köchel fue el musicólogo ilustre que pasó a la posteridad en 1862, tras la publicación de la obra completa de Mozart. También destacó en esta labor el austriaco Otto Deusch, revelador en 1951 del más acabado catálogo temático cronológico de Franz Schubert. Recientemente se ha conocido el que es, tal vez, el catálogo definitivo de las composiciones de Maurice Ravel a cargo, primeramente, de Arbie Orenstein y complementado por Marcel Marnat. Valga ello a modo de rápida ejemplificación.

La tarea de confeccionar un catálogo, además de contribuir con la función de por sí loable de difusión específica y detallada, desempeña otra inaplazable: la de rescatar y certificar un acervo o reservorio artístico para su preservación en la memoria histórica.

La fascinación incondicional y la vocación de toda una vida por el canto de la doctora Chapa Bezanilla, quien posee además el *métier*, fue génesis del libro que presentamos. Con un estudio introductorio de acuciosa factura y de rigor histórico impecable, propio de su especialidad, la autora recorre los complejos pasadizos del surgimiento, morfología y metamorfosis estética, vicisitudes contextuales y fortuna artística de ambos rubros escénicos: la zarzuela y la opereta, aunque con énfasis notorio en la primera.

Finaliza el texto introductorio con un apartado acerca del origen de la colección catalogada, que perteneció y fue reunida escrupulosamente por el maestro Adolfo López Llera, sobre quien escasean referencias acerca de su vida y trayectoria profesional. El propósito de su interés apasionado por estos géneros y las particularidades del acervo, que consta de 290 partituras completas en reducción a piano, 251 libretos y 426 estampas o joyas líricas, entre ellas canciones, romanzas, bailes, dúos, tercetos o coros representativos de zarzuelas españolas, mexicanas y operetas alemanas y francesas. Describe también las circunstancias de cómo llegó a la Sala Especial Fonoteca de la Biblioteca Nacional, debido a sus gestiones para la adquisición por parte de la UNAM.

La ruta descrita en el texto ilumina el surgimiento de este género musical, desde luego en España, con Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), pilar grandioso de la literatura del Siglo de Oro, a quien se atribuye la creación de la zarzuela como espectáculo de teatro lírico. La autora precisa el contenido de su libro-catálogo señalando que el término “género chico” define:

las piezas teatrales en un acto que se presentaban en las sesiones de “teatro por horas” de algunos teatros madrileños a partir de 1868. Con el estreno en 1880 de *La canción de la Lola*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde, y letra de Ricardo de la Vega, se incorporó la música de estas obras, y con ello comenzó, propiamente, la historia de este género lírico.

Y es al inicio de la Introducción cuando se alude a sus peculiaridades iniciales que, en palabras de la investigadora, concordantes a los preceptos del escritor ibérico, apunta:

Pedro Calderón de la Barca, nunca ofreció una definición del género, sólo dejó algunas referencias escritas en las que señalaba que las zarzuelas no eran obras de lectura, sino obras de teatro, vehículos para la representación, teatro aparatoso con música sonora, fábula no vulgar, obra corta basada en un episodio escogido de la mitología clásica, apropiada al gusto de los monarcas y escrita en metro representable en un estilo poético elegante.

Específica, seguidamente, algunas de las cualidades que se han mantenido latentes en la zarzuela desde el momento primigenio:

la trama debía incluir lo heroico junto con lo amoroso y lírico, y presentar gravedad y jocosidad, todo ello envuelto en dulzura y armonía. En las primeras décadas de su vida teatral, la zarzuela fue un género híbrido con características típicas de la tradición dramática española del siglo xvii, con su predilección definitiva por la tragicomedia, y permitiendo a la vez la incorporación de elementos populares como canciones, refranes, bailes, danzas, etcétera.

Sin embargo, tal como señala en el inicio, la zarzuela alcanza un inusitado esplendor durante el xix, manteniéndose notoriamente vital a lo largo del siglo.

El itinerario seguido por la investigadora se detiene, igualmente, en el auge y decadencia de la zarzuela en España, su traslado y aclimatación en Hispanoamérica y el resurgimiento en la península hasta el inicio de la Guerra Civil (1936-1939) cuando, desgastada por el abuso chovinista, inicia una caída vertical en 1950, para quedar prácticamente aniquilada una década después.

El desarrollo de la temática que aborda el traslado de la zarzuela y la opereta a México ocupa casi la mitad del texto introductorio, en el cual se describe y revisa el paisaje histórico sobre el influjo y asimilación por parte de los compositores mexicanos, y el incontenible declive ulterior a principios del siglo xx con la invención del cinematógrafo, pero revivida poco después por María Conesa, Prudencia Grifell y Virginia Fábregas. Aborda, asimismo, la enorme cantidad de vicisitudes sobrellevadas por la zarzuela y su empecinado esfuerzo por sobrevivir.

Menciona que en diciembre de 1869 fue representada *La vieja y el granadero* de Joaquín Luna, preciada como la primera zarzuela compuesta por un mexicano. Suculenta y amena es la enorme información vertida sobre autores, cantantes, obras y relación de teatros donde se representaban, como la policromía de algunos casos, en su mayoría jocosas y chuscas anécdotas costumbristas en torno al contenido y representación de las mismas.

Nos enteramos en el estudio preliminar de celebrados escritores que contribuyeron al desarrollo nacional de la zarzuela. Nombres como Juan de Dios Peza, autor a la par con Luis Arcaraz de la muy vernácula pieza en dos actos *Una fiesta en Santa Anita*; de *La herencia de año nuevo*, en un acto, con letra de Guillermo Prieto y música de Miguel Castro Padilla, y de *Telepatía*, también en un acto, con letra a cargo de Ángel de Campo, alias *Micrós*.

Deseo describir brevemente el diseño estructural seguido por la investigadora en su libro, que consta de cinco módulos: 1) Estudio Introductorio; 2) Catálogo, integrado por los siguientes rubros: número de obra, género, autores de la música y de la letra, título, lugar de edición, editorial, año de publicación, número de páginas, dotación y partitura, tonalidad del tema (con un ejemplo gráfico de los primeros compases de la partitura), libreto original y observaciones sobre el año de estreno, nombre del teatro y lugar; 3) Selección biográfica; 4) Índice onomástico (que facilita, enormemente, la consulta del lector), finalizando, como es usual, con la Bibliografía consultada.

Sobre el tercer módulo del libro, el de la “Selección biográfica”, que refiere de manera preeminente a los compositores abocados a la zarzuela y la opereta de la colección catalogada, quisiera hacer una breve acotación, que apunta hacia la ausencia total de alguna compositora entre los 74 (si es correcto mi conteo) enumerados por la doctora Chapa. Ello, sin embargo, no resulta una novedad estrepitosa, dadas las condicionantes y alternativas culturales y sociales dispuestas para la mujer durante el espacio histórico en el que transcurrió la producción de estas facturas.

Mi sincera felicitación a la doctora Chapa Bezanilla por su cuidadoso trabajo y contribución al estudio del género. Ojalá este libro valioso y vivificante concite el interés de los cantantes y músicos, y coadyuve a evitar que el gusto por la zarzuela y la opereta se extingan de los repertorios escénicos nacionales y de nuestra Latinoamérica. 

