EN PLENA BOHEMIA: CUPLÉ, CABARET Y PANTOMIMA COMO ESPACIOS DE VANGUARDIA

Enrique Encabo
(Universidad de Murcia)

Por qué cantáis la rosa ¡Oh poetas!
Hacedla florecer en el poema.
Vicente Huidobro, 1916

Introducción

Cuando el cineasta Baz Luhrmann ideó la historia de amor entre Satine y Christian en *Moulin Rouge!* (2001), deliberadamente situó a Erik Satie (interpretado por Matthew Whittet) en el grupo de bohemios liderados por Toulouse-Lautrec. El director australiano aludía de este modo a la actividad del artista en diversos cabarets parisinos, circunstancia descrita en las historias de la música del siglo XX[1] en ocasiones como algo si se quiere anecdótico, trivial, una suerte de desdichado *cursus honorum* que el francés tuvo que sufrir antes de su reconocimiento como músico «serio».

En este capítulo pretendo aplicar una óptica distinta, que no es otra que descubrir en el pianista de cabaret a un compositor[2], pero también a un receptor que asiste a la experimentación vanguardista que cada noche se está desarrollando en los alrededores de Montmartre. Para ello partiré de un curioso artefacto cultural, la pantomima, cuyo influjo observaré no solo en la obra de Satie sino igualmente en otro tipo de expresiones artísticas como el cuplé (en boga en Francia y España en el momento).

[1] *Vid*. Morgan, Robert P., *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994.; y Salvetti, Guido, *Historia de la música, vol. 10. El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Turner, 1986.

[2] Durante esta etapa Satie firmó un buen número de canciones (sobre textos de Vincent Hyspa, Henry Pacory o Dominique Bonnaud, entre otros) destinadas a ser interpretadas por diversas cantantes de cabaret, especialmente por Paulette Darty.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

Para una mayor claridad expositiva, dividiré el texto en dos grandes apartados: la pantomima asimilada en los contextos de la vanguardia y, en segundo lugar, su relación con el universo del cuplé.

I. La pantomima y su influjo en otras artes

La «etapa mágica» de la pantomima en España —aproximadamente de 1915 a 1931 coincidiendo con la actividad de la denominada «generación del 14»— ha sido estudiada tanto desde el punto de vista literario[3] como musical[4]. No obstante, al hablar de pantomima quiero retroceder unos años, precisamente al momento en que Satie es pianista y compositor en *L'Auberge du Clou* y *Le Chat Noir*.

Por una cuestión cronológica, Satie pertenece a la comúnmente conocida como segunda bohemia[5], un arco temporal bastante amplio que integra a artistas como Rimbaud, Verlaine, Toulouse-Lautrec, Morèas, Corbière, Richepin, Apollinaire… Una bohemia parisina pero con una más que notable influencia en la vida cultural española, pues no serán pocos los artistas hispanos (tanto de la Península como del continente americano) que la vivirán en primera persona: Rubén Darío, Alejandro Sawa, Valle-Inclán, Rusiñol, los hermanos Machado y, testigo de excepción de la época, el escritor y periodista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo.

Gómez Carrillo escribió diversas crónicas desde París[6], algunas de ellas dedicadas a la pantomima. Nos interesa especialmente la publicada en *La Vida Literaria* en febrero de 1899 por varias cuestiones implícitas en el texto:

> Por tercera vez vengo al teatro de *Los Funámbulos* a admirar a Severin en la nueva pantomima de Armand Silvestre.
>
> Sin ser tan poética y tan conmovedora como *Chan'd' Habits*, *La Tourné de Pierrot* me gusta muchísimo. Es una obra llena de movimiento, de alegría, de gracia y de color.
>
> […] En un entreacto, Mulder me dice que Severin piensa hacer un viaje artístico por toda Europa y me pregunta si creo que tendría éxito en España.
>
> No lo creo. La pantomima, tal como Severin la comprende y la practica, es un arte para públicos muy refinados, para ciudades como París: en las cuales hay muchísima gente que saborea las delicadezas discretísimas de un cambio de fisonomía y que ve con atención las deformaciones de una boca y las crispaciones de una mano en los instantes

[3] Peral Vega, Emilio, *De un teatro sin palabras. La Pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

[4] Guerra Arévalo, Miguel, *La pantomima musical a principios del siglo xx en España: a la vanguardia europea*, Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

[5] Moss, Arthur y Marvel, Evalyn, *The Legend of the Latin Quarter*, Nueva York, The Beechhurst Press, 1946.

[6] «Gómez Carrillo escribe en la prensa de Madrid tan constante y brillantemente, que le han llamado *Príncipe de los cronistas*». Darío, Rubén, *Retratos y figuras*, Caracas, Ayacucho, 1993, p. 142. En este texto nos ocuparemos de algunas aparecidas en *La Vida Literaria*, revista dirigida por Jacinto Benavente.

PRIMERAS PRUEBAS - REPRODUCCIÓN

lentos y apasionados que van del capricho al deseo y de la dicha al dolor. Para admirar a Severin, es necesario estar cansado de muchas cosas y es menester haberlo conocido todo.

En Madrid el único que siente profundamente el alma de Pierrot es Benavente. Los demás prefieren ver a Cyrano[7] gesticulando, con ademanes grotescos, su Decamerón de vaciedades, de fanfarronerías y de inocencias.

En Barcelona misma[8], donde el esnobismo artístico es mayor que en el resto de España, la pantomima de Severin no tendría sino un éxito relativo, porque el público está acostumbrado a no ver en las obras mudas, en los poemas del gesto y del ademán, sino una diversión cómica destinada a los chiquillos y a las criadas de servicio[9].

Si analizamos con detalle el texto observamos, en primer lugar, que Gómez Carrillo narra su asistencia a la pantomima de Severin no como algo extraordinario, sino como una más de las aficiones posibles en París. En efecto, en estos años París es el lugar propicio para artistas del mimo y la pantomima como Deburau, Rouff, Legrand, Pericaud, Herblay, Lemaître y el citado Severin. Pero no únicamente; junto a la pantomima, los habitantes de la capital francesa asisten a los espectáculos del Théâtre de l'Opéra, la sala Olympia, el Odeon, el Folies Bergères o el Moulin Rouge. El propio Gómez Carrillo, en textos previos y posteriores detalla cómo acude a ver a la Otero, a Rosario Guerrero o la representación teatral de algún poeta maldito. Es decir, las fronteras entre «alta» y «baja» cultura (siempre difusas y construidas culturalmente[10]) exceden cualquier adscripción en el París finisecular, o al menos en el espacio bohemio, pues lo que se busca es la novedad constante, la respuesta a la insatisfacción (el consabido *spleen* heredado de Baudelaire) del mundo contemporáneo, la variedad y color frente al gris pensamiento burgués. Esta idea nos será especialmente útil a la hora de observar cómo se desdibujan los límites entre géneros teatrales.

[7] Rubén Darío dedicó un artículo al estreno de *Cyrano* en Madrid; recogiendo las palabras de Eusebio Blasco, consideraba la obra «linda» y «de dinero», pero alejada de cualquier tipo de renovación estética. DARÍO, Rubén, «Cyrano en casa de Lope», *España Contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 49-55.

[8] A pesar de las palabras del cronista, la pantomima tenía cierta tradición en el Paral·lel barcelonés, especialmente en el Teatre Circ Espanyol. *Vid*. MOLNER I CLOSAS, Eduard, *El Paral·lel fent país. Impacte i percepció de l'oferta escénica del Paral·lel, 1892-1936*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.

[9] GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Día por día: por E. Gómez Carrillo», *La Vida Literaria*, 18 de febrero de 1899, p. 118. El escritor mostró su admiración por Severin en más de una ocasión. «Este Pierrot no es el moderno, no es el que está a la moda. Solo un poeta le cultiva aún: Richepin; solo un crítico le glorifica: Mendes; solo un mimo le encarna: Severin». GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier Hermanos, 1900, p. 67.

[10] STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, Londres, Prentice Hall, 2001. Obviamos, por las dimensiones de este texto, las consideraciones peyorativas en torno a «lo popular», en demasiadas ocasiones vinculadas a otros conceptos como el de «clase social». HALL, Stuart, «Notas sobre la deconstrucción de "lo popular"», en *Historia popular y teoría socialista*, Samuel, Raphael (ed.), Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1984, pp. 93-109.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

En segundo lugar, lo que entusiasma a Gómez Carrillo no es tanto el elemento grotesco o macabro presente en la pantomima de Severin (estamos ante una estética tardo-simbolista muy cercana al decadentismo) sino la dislocación de la realidad, la forma en que el mensaje es transmitido, una forma en la que el escritor reconoce una libertad negada a otro tipo de expresiones teatrales[11], especialmente el teatro declamado: «Lo que Pierrot expresa con su lenguaje mudo no tiene correspondencia en el idioma hablado […]. Los poetas han sabido libertarlo de su mortaja flotante, quitarle sus calzones cómicos, dejarle libre los cabellos y permitirle que se haga trajear en casa del sastre que mejor le conviene […]»[12]. Nos encontramos ante las ansias de libertad reclamadas una y otra vez por la autodenominada bohemia: libertad en el arte y en la vida que, precisamente, a través de la deformación constante de la máscara, llevará a las experimentaciones vanguardistas del siglo XX: el teatro del absurdo, el surrealismo y el dadaísmo, entre otras.

La pantomima llega a España (la ideada por, entre otros, Benavente, Martínez Sierra, María Lejárraga, Tomás Borrás y García Lorca) desprovista de los elementos oscuros y macabros (exceptuando las concepciones de Gómez de la Serna). Gómez Carrillo, como hemos visto, advierte en su crónica que no cree que la pantomima pueda tener éxito en España. Acierta de algún modo, pues se refiere al espectáculo al que asiste[13]: cuando la pantomima se represente en los teatros españoles lo hará reformulada, y aunque su éxito es relativo —baste recordar la distinta recepción de *El corregidor y la molinera*, 1917, y *El sombrero de tres picos*, 1919— sí merece la atención de un público.

¿Quién es este público? No es un público bohemio (como lo son Gómez Carrillo y sus correligionarios) sino un público de teatro, y este es un aspecto muy interesante que atiende directamente a la distinción cultural. Puede ser útil en este momento recordar la clásica tripartición de Merriam[14] a propósito de la música como cultura (sonido-concepto-comportamiento) para entender que los espacios condicionan no solo el público que puede acceder (por cuestiones económicas y sociales), sino también su predisposición ante lo que se le ofrece. Podemos adivinar esnobismo en los bohemios

[11] De igual modo Claude Debussy: «[…] la seducción imperiosa de ese lenguaje sin palabras que es la Pantomima llega casi al absoluto porque procede por hechos y no por fórmulas». DEBUSSY, Claude, *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Música, 2003, p. 99.

[12] GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «El teatro de París. *Mon ami Pierrot*», *Los Lunes del Imparcial*, 5 de agosto de 1907. Citado en PERAL VEGA, E. *De un teatro…*, *op. cit.*, p. 35.

[13] Insistirá en este aspecto en varios textos: «[…] La pantomima parisiense no hace reír a los niños ni menos aún a las niñas. Las pantomimas parisienses son verdaderos dramas sin palabras, en los cuales el ademán y el gesto hacen comprenderlo todo […] Por eso es adorable, la pantomima de París». GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «La pantomima» (1897). Citado en PERAL VEGA, E., *De un teatro…*, *op. cit.*, p. 33

[14] MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Chicago, North Western University Press, 1964. Aunque la tripartición del antropólogo ha sido revisada y ampliada en los últimos años por la literatura especializada, sigue siendo clarificadora para nuestro análisis.

PRIMERAS PRUEBAS - PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN

finiseculares, pero con seguridad este se acrecienta en el «gran» público que asiste a los experimentos vanguardistas que salen de los espacios frívolos (razonablemente asequibles para economías diversas) para asaltar las tablas de coliseos mayores. Cuando esta pantomima llega a España lo hace como «alta cultura», aunque en realidad, como observamos, su nacimiento se sitúa cercano a la «baja cultura» (esparcimiento, ocio, entretenimiento… algo similar a los espectáculos circenses o a las llamadas variedades).

Y todo esto, ¿qué conexión guarda con Erik Satie? Repasando la trayectoria del artista, es común observar categorías y etiquetas asignadas a su obra como humor, juego, ironía, absurdo… e incluso se han tildado algunas de sus indicaciones escritas en las partituras como arbitrarias y caprichosas. Pero si repensamos la influencia de la bohemia y el cabaret en el músico, podemos sospechar que todas estas características no tienen nada de superfluo o impostado, y en realidad responden a la necesidad de encontrar nuevas formas de comunicación artística que el joven pianista está asimilando, como creador y como espectador, en su etapa bohemia. Al respecto, tenemos un testimonio notable en la carta escrita por Jean Cocteau a Paul Dermée:

> […] la idea [*Parade*] se me ocurrió durante un permiso en abril de 1915 (yo estaba entonces en el ejército), al escuchar a Satie tocar a cuatro manos con Viñès sus *Trozos en forma de pera*. El título despista. Una actitud humorística que data de Montmartre impidió al público distraído entender como se debe la música del buen maestro de Arcueil[15].

Parade[16] (cuyo estreno aconteció el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet) es probablemente la obra escénica más conocida de Satie. Es, sin duda, un ballet distinto, «vanguardista», «surrealista» (en palabras de Apollinaire en las notas al programa[17]), que supone una nueva visión y que, por ello, no fue del todo entendido en el momento de su presentación y, quizá, tampoco años después. ¿Qué sucedería si pensáramos que Satie (y no solo Satie sino Cocteau, Massine y Picasso[18]) tenían en mente un ballet pero también una pantomima? Cierto que no hay Pierrot, Arlequín[19]

[15] «La colaboración de Parade». En Sánchez, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, p. 135.

[16] Aunque *Parade* no es una pantomima, Satie sí compuso para el género, concretamente la música de *Jack in the box* (1899). El estreno de la obra (a cargo de los Ballets Russes) en 1926 y la fría acogida de la misma nos hablan de la distancia existente en relación a los contextos de creación y recepción: la pantomima no es un ballet aunque comparte características, y quien acude a este espectáculo «pensando» en un ballet inevitablemente ve frustradas sus expectativas.

[17] A decir de los historiadores del arte, es en el texto de Apollinaire «Parade et l'esprit nouveau», programa de mano de la obra, donde aparece por primera vez el término *surrealisme*.

[18] La presencia del pintor malagueño nos recuerda, una vez más, el influjo de la pantomima, con su serie de cuadros que tienen como protagonista el personaje de Arlequín. También Apollinaire da pistas a propósito de la creación coreográfica: «Massine se ha cuidado de caer en la pantomima. Él ha realizado algo enteramente nuevo, maravillosamente seductor, de una verdad tan lírica, tan humana, tan alegre […]». Sánchez, José A. (ed.), *La escena moderna…*, *op. cit.*, p. 138.

[19] Aunque sí en el telón de boca pintado por Pablo Picasso.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

ni Colombina —aunque el mago chino, la niña *yankee* y los acróbatas podrían ser modernas reformulaciones de los personajes de la *commedia dell'arte*, no obstante sin trama argumental ni sensualidad, sangre y muerte— pero nadie puede negar que en *Parade* es más importante el mensaje que el gesto coreográfico. Esta es una idea que enlaza directamente con la estética de Fokine[20] tras el estreno, en 1911, de *Petrushka* (ballet que temáticamente sí conecta con la órbita de la pantomima) y que, además, negaría los llamados «errores» de Pablo Picasso en el vestuario[21] que impedían a los artistas bailar, pues no se trataba de «bailar» sino de expresar renunciando a la tiranía de la palabra.

No pretendo afirmar que *Parade* sea una pantomima («Ballet réaliste» fue la denominación de sus autores). De hecho, tres años después del estreno de *Parade* Gómez Carrillo subrayaría que ballet y pantomima eran artes diferentes[22], pero reconocer que este ballet participa de la misma (y de espectáculos afines como las sombras chinescas) y el trasvase expresivo de unas formas a otras (en conexión con el espíritu del tiempo que todo lo disfruta y todo lo asimila) nos permite observar características comunes entre la pantomima y esta producción de los Ballets Russes: economía de personajes (en la pantomima apenas tres o cuatro, siete en el caso de *Parade*), importancia del gesto y el movimiento (no solo facial sino corporal) por encima incluso de la técnica coreográfica, libertad de experimentación —también en el plano sonoro— y, fundamentalmente, protagonismo de la expresión y del mensaje (el arte como medio, no como fin). Una producción artística a la que se podrían aplicar perfectamente las palabras de Gómez Carrillo antes señaladas sobre la pantomima de Severin: «una obra llena de movimiento, de alegría, de gracia y de color».

[20] MIKHAIL Fokine, «Letter to *The Times*», en *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Copeland, Roger y Cohen, Marshall (eds.), Nueva York, Oxford University Press, 1983, pp. 257-261.

[21] Es una idea bastante recurrente pensar que Picasso no comprendió las necesidades del mundo del ballet y por ello diseñó un decorado y unos trajes repletos de errores que no permitían bailar a los intérpretes, algo que corrigió en *El sombrero de tres picos*. *Vid*. ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Música, 2004, p. 169. Es evidente que esta explicación no funciona, y que lejos de «errores», los trajes de Picasso para *Parade* eran, precisamente, los que deseaban Cocteau y Diáguilev.

[22] «Algunos críticos han querido ver en los bailes rusos en general, una forma nueva y hasta la forma definitiva de la pantomima […] pero en realidad cometen los que así hablan un error profundo. La pantomima es tan diferente del ballet como el drama de la ópera. En la pantomima, en efecto, el rostro y el cuerpo hablan. En el ballet, cantan…». GÓMEZ CARRILLO, Enrique, «Una pantomima cubista», *El Liberal*, 17 de junio de 1920, p. 1. El texto está escrito a propósito de *Boeuf sur le Toit*, de Jean Cocteau, que tildó su propia obra de «pantomima gótica». Aunque al cronista no le entusiasma (más bien le desagrada) el espectáculo de Cocteau, es interesante destacar cómo, aplicando el término pantomima, los personajes representados no son los de la *commedia dell'arte*, sino que proceden de la sociedad estadounidense.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

II. La pantomima y el espíritu del cuplé

Las primeras décadas del siglo XX son las del protagonismo de ese artefacto cultural que genéricamente comprendemos bajo la resbaladiza etiqueta cuplé. La importancia de esa manera de ser, dentro y fuera del escenario, es notoria. El cuplé, en su invitación al hedonismo y al placer, todo lo ocupa, todo lo invade: excede los escenarios para colarse en los ecos de sociedad, las novelas, los diarios festivos, los Ateneos, la incipiente industria discográfica, la moda, el cine…[23] Contemplando esta omnipresencia, merece la pena preguntarse, en el contexto de los trasvases entre «alta» y «baja» cultura, las posibles relaciones entre pantomima, cabaret, variedades y cuplé. No me referiré en esta ocasión a las canciones creadas por Erik Satie, sino a la efervescencia cultural de los años en que la pantomima tiene protagonismo en Francia y España.

A pesar de la (muy conflictiva y, en ocasiones, interesada) división de espectáculos que la historiografía del siglo XX realizó, lo cierto es que las crónicas del momento reflejan unos públicos que, tanto en París como en Madrid y Barcelona, asisten al teatro declamado de corte tradicional, las experimentaciones simbolistas, el circo, los cabarets, las actuaciones de transformistas, los teatrillos subalternos, las vanguardias europeas, las exposiciones militantes y, naturalmente, a los ruidosos éxitos de las estrellas del cuplé. De hecho los creadores del cuplé y de las vanguardias coinciden en espacios e inquietudes[24], no solo en España, sino en París (por ejemplo en el local La Feria, promovido por el guitarrista Amalio Cuenca y donde se dan cita Serge Diáguilev, Ignacio Zuloaga, Enrique Gómez Carrillo o Quinito Valverde entre otros).

Relacionar pantomima y cuplé puede resultar una paradoja e incluso un contrasentido[25]. Uno es el arte del silencio y otro el arte del decir. Sin embargo, muchos de los intelectuales que elogiaron la pantomima fueron devotos admiradores de las cupletistas y, además, a partir de los mismos argumentos. Baste como ejemplo Ramón Gómez de la Serna, quien sintió una especial fascinación por las danzas pantomímicas en las que no podemos dejar de advertir el influjo innegable de Tórtola Valencia[26]. En ambos

[23] Encabo, Enrique, *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, ICCMU, 2019, p. 11.

[24] *Ibid.*, pp. 20-24.

[25] Aunque en realidad, si nos retrotraemos a la pantomima en época romana, las críticas de los apologetas cristianos sobre la pantomima son similares a las que se realizarán en torno al cuplé sicalíptico: los escritores cristianos condenan el género de la pantomima y el mimo, subrayando los gestos afeminados del actor —pantomima— o calificando a las intérpretes femeninas —mimo— como prostitutas, representantes todos de la «ciencia de la corrupción moral». *Vid.* Arredondo López, Pablo, «Los deportes y espectáculos del imperio romano vistos por la literatura cristiana», *Foro de Educación*, n.º 10, 2008, pp. 265-280.

[26] Al estudiar estas danzas pantomímicas, Peral Vega recuerda el poema de Francisco Villaespesa «La Danzarina», y aunque no indica dedicatoria, es muy evidente que el poeta refleja en sus versos la efigie de Tórtola Valencia (a la que también dedicaron composiciones el propio Gómez de la Serna, Rubén Darío y Valle-Inclán). Muchas de las ideas que apuntamos en este texto, especialmente la importancia de

PRIMERAS PRUEBAS - REPRODUCCION

espectáculos reconocemos «una delectación en el mirar, una recreación en los contoneos irreverentes del cuerpo femenino, una dignificación, en fin, de unos espectáculos que, si bien considerados habitualmente de manera marginal, constituían rescoldos de un teatro primitivo»[27]. La poética de la sensación, unida a las sugestiones misteriosas de voluptuosidad y reflejos de pecado (frente a la tradición judeocristiana que considera la exaltación del cuerpo algo herético e inmoral) eran comunes a ambas formas de expresión artística frente a la corrección burguesa, ya desgastada, del teatro declamado.

Aunque los años de nacimiento y esplendor del cuplé son relativamente breves (algo más de dos décadas) asistimos a diversas y aceleradas transformaciones del mismo. Una de las más notables se produce a partir de la aparición de dos artistas: la Goya y Raquel Meller[28]. En las historias del cuplé es habitual afirmar que ellas «dignificaron» (ya hemos visto que también Emilio Peral Vega emplea este término) el cuplé, verbo tremendamente problemático y que siempre me ha suscitado enormes reticencias.

Es cierto que la actividad desarrollada por estas dos intérpretes —que tendrá notable influencia en otras artistas contemporáneas— poco tiene que ver con los cuplés sicalípticos de la primera década del siglo o con los espectáculos ofrecidos en salas como la parisina Folies Bergère, considerados por Georges Dureau «pornografía que excluye todo espíritu»[29]. Su puesta en escena ya no consiste en la exhibición impúdica del cuerpo, transitando de este modo (algo que había preconizado la Fornarina) hacia la seducción: se trata de erotismo, no de pornografía: es acción velada sin llegar nunca a ser acción desnuda[30].

Pensar en una estética común, que excede la alta/baja cultura y los grandes/pequeños escenarios e incluso la adscripción a uno u otro género teatral me permite esbozar una teoría que creo más útil: en realidad esta «dignificación» no es más que avanzar el cuplé a un carácter mucho más narrativo, no solo en la letra, algo que siempre estuvo, sino en lo performativo. Quizá lo que se adivina en estas intérpretes no es sino su capacidad para generar sensaciones y significados —en consonancia con las aspiraciones simbolistas de otras expresiones artísticas— no únicamente mediante la canción, sino a través del cómo se dice el mensaje y de lo que no se dice (verbalmente pero sí

---

la expresión individual y la supremacía del mensaje sobre la técnica, son señaladas a propósito de Tórtola en el artículo: Cavia Nava, Victoria, «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairon, Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 7, 2001, pp. 7-29.

[27] Peral Vega, E., *De un teatro…*, *op. cit.*, p. 59.

[28] Aunque no podemos datar con precisión los cambios y transformaciones del cuplé, 1911 es un año simbólico, pues supone el debut de la Goya en el Trianón Palace de Madrid y de Raquel Meller en el Teatro Arnau de Barcelona.

[29] Citado en Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, 2004, p. 34.

[30] Mateos de Manuel, Victoria, *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad*, Madrid, CSIC-Plaza y Valdés, 2019, p. 180.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

corporal y gestualmente) del mensaje. Estas son características propias del cuplé desde su génesis, pero es en este momento cuando se actualizan y se subrayan, ponderando la libertad expresiva del género frente al teatro de la palabra (una «lucha artística» en la que, paralelamente, militan el teatro simbolista y otro tipo de vanguardias).

He señalado a dos cupletistas y no las he elegido aleatoriamente, sino precisamente por sus claras relaciones con dos de los defensores del arte pantomímico. Aunque la Goya y Tomás Borrás[31] contrajeron matrimonio, no me atrevo a aventurar que el literato ejerciera influencia en la cupletista, pues cuando ambos se encontraron aquella ya era célebre por su manera de situarse en el escenario. Aurora Mañanós Jauffret, la Goya, fue ya conocida en su momento como «la intelectual» del cuplé, tanto por su procedencia de familia acomodada como por su manera de entender el espectáculo: para cada número un traje acorde con la temática[32]. A través de la transformación —que permite dotar de significado propio e individual a cada canción— este tipo de espectáculo unipersonal en el que la corporeidad es fundamental entronca con la tradición pantomímica en la que el actor, rebasando su condición subsidiaria de actualizador de una realidad —el texto— que le es ajena, debe convertirse en un ser de significación plena, aspecto este en el que la expresividad de su cuerpo y rostro cumplen función prioritaria[33]. Para entender esta analogía puede ser útil recurrir a un texto de Gómez Carrillo, «La cupletista», en el que el escritor describe la magia que suscita la mutación constante de una única persona en diversas personalidades, y el protagonismo de la máscara (universo compartido con la pantomima) frente a la simple y débil realidad:

> […] Así podría continuar la noche entera cambiando de traje, de rostro y de alma… su inteligencia admirable, su instinto secreto de la feminidad innumerable, la hace capaz de ser cien mujeres y de encarnar cien pasiones […] una voluntad sutil que se ha desarrollado lentamente hasta llegar a convertirse en esa ciencia de las metamorfosis y de las reencarnaciones[34].

[31] Para Alejandro Coello, Tomás Borrás es un claro representante de la intermedialidad, explorando en su obra las fronteras entre géneros como el teatro, la danza o la pantomima: «[…] una larga producción dedicada al cuento, la novela, la crónica y las artes escénicas. Estas últimas proporcionaron al escritor las herramientas para huir de los géneros clásicos y explorar nuevas vías de creación menos encorsetadas a la tradición». Coello Hernández, Alejandro, «Imaginarios de lo español en *El Quite* (1931): una dramaturgia de Tomás Borrás entre el ballet y la copla», *Copla, ideología y poder*, Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), Madrid, Dykinson, 2020, p. 128.

[32] Característica siempre subrayada junto a lo acertado de su actuación: «En los cinco o seis cuplés que anoche cantó […] tuvo ocasión de poner en juego todos los resortes de su arte. Fue muñeca, mocita de Triana, chula madrileña, y mejicana de seductora belleza. No le faltó el resorte de la picardía, ni el de la emoción dramática» (M. F. A. 1922, 1). M.F.A., «Veladas teatrales», *La Época*, 3 de noviembre de 1922, p. 1.

[33] Peral Vega, E., *De un teatro…*, *op. cit.*, p. 42.

[34] Gómez Carrillo, Enrique, *El 2.º Libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras*, Madrid, Mundo Latino, 1921, p. 191. Es más que probable que esta «anónima» cupletista no fuese sino Raquel Meller.

PRIMERAS PRUEBAS · PRODUCCIÓN

Como hemos indicado, la Goya contrajo matrimonio con Tomás Borrás, autor junto a Pablo Luna de la pantomima, estrenada en el Teatro Eslava en 1916, *El sapo enamorado* (sería divertido, aunque nada riguroso, pensar que la pantomima fue concebida por el creador pensando en el Sapo como el propio Borrás, la Bella como la Goya y el Adolescente, naturalmente, como el torero Ricardo Torres Bombita) y probablemente se sintiera fascinado por la artista, no únicamente por su belleza física, sino también por la manera en que la intérprete entendía las relaciones entre iluminación, vestuario e intención en el mensaje lanzado a los espectadores. De hecho, nuevamente Gómez Carrillo nos indica, por boca de un imaginario interlocutor, cómo la magia del cuplé excede el mero erotismo de la figura femenina. Al preguntar el escritor a un compañero sobre la belleza de la cupletista que actúa obtiene la respuesta:

> […] —No —me contesta—, no es bonita. Es peor que bonita… hay en ella algo que hechiza aun a los más escépticos. Parece casi insignificante con su rostro pálido, su cabellera descolorida, sus ojos inocentes y su boca *boudeuse*… Pero, al cabo de algún tiempo, escuchándola, observándola, opérase un milagro de transfiguración, en el cual las facciones desaparecen para no dejar vida sino en la mirada y en la sonrisa, una mirada que enternece, una sonrisa que atrae, que inquieta, y que, a la larga, embriaga como un filtro[35].

Aún más evidentes son las intensas relaciones entre Gómez Carrillo y Raquel Meller. El escritor y la cantante (cantactriz se autodenominó), tras años de relaciones, finalmente contrajeron matrimonio en 1919, y aunque la Meller ya era una artista sobradamente conocida, posiblemente su marido (anterior amante) la animó a continuar con ese tipo de arte que ella practicaba, un arte igual pero diferente, cantando pero, también, y con la misma importancia, comunicando con su cuerpo y su expresividad.

Raquel Meller es la cupletista que ejemplifica de modo admirable las relaciones entre pantomima, cuplé, circo, variedades, ballet, cine… En definitiva, todos los espectáculos populares que están participando activamente de los mismos principios que las vanguardias defienden. Raquel, al igual que la Goya, dota a sus representaciones de una enorme carga dramática, empleando elementos teatrales como el vestuario, la iluminación, el decorado… y sobre todo su interpretación, de enorme carga sentimental. «La lúgubre y macabra *diva*, que ha encogido tantos corazones con sus canciones patibularias y truculentas»[36] representa la tendencia sentimental del cuplé, con creaciones en las que la pena, el dolor, pero también la tragedia y la muerte tienen protagonismo, destacando todos los cronistas su admirable presencia escénica en términos que nos recuerdan, nuevamente, al universo de la pantomima: «Veis que su

[35] *Idem*. Obsérvese cómo la importancia de la mirada, de la sonrisa, de la boca… Son comunes al espectáculo de la pantomima y del cuplé.

[36] «Los cuplés de Raquel Meller», *La Correspondencia de España*, 21 de diciembre de 1922, p. 1.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

rostro se transforma sin arrugarse. Sonríe sin abrir la boca. Se estremece de espanto sin hacer una mueca. Os parece que grita y está hablando en secreto. Llora y llora con lágrimas […]»[37]. Será una constante, además de celebrar su belleza —un tópico en los escritos desde el inicio del cuplé— constatar la atmósfera onírica, irreal y llena de misterio de sus apariciones en el escenario[38].

Estas características están muy presentes en el álbum homenaje[39] que Gómez Carrillo promovió a la mayor gloria de su mujer: en él, todos los firmantes aluden a la capacidad comunicativa y expresiva de Raquel Meller, algunos de los mismos (Benavente, Manuel Machado, Guimerá…), muy próximos al universo de la pantomima, como Gregorio Martínez Sierra:

> […] Emperatriz de la expresión, agua que vive, fuego que enciende ¿genio consciente, o inconsciencia genial? ¿Quién sabe y qué importa?

Enric Morera:

> Cuando canta, toda ella se transfigura en una sirena encantadora, que sorprende y subyuga al público que le escucha embelesado[40].

O el propio Gómez Carrillo:

> […] ¿Me decís que en general las palabras que recita resultan insignificantes…? No importa. La letra y la música no son para ella sino pretextos. Su poesía, su armonía, su malicia y su ternura están en su propio ser y resultan siempre originales, siempre admirables, a veces sublimes […] no solo no encuentro nunca que se repita, sino que cada vez me parece asistir a una nueva creación, oír un nuevo acento, extasiarse ante una nueva belleza. «Es ella» me digo. Y en ocasiones me pregunto: «¿Es ella…?» No hay idea, en efecto, de lo que, con dos inmensos ojos y una boca menuda, con un solo cuerpecillo ondulante y dos brazos ebúrneos, esta bruja puede hacer de prodigios inesperados […] Todo su arte es un suspiro, una confidencia, un anhelo íntimo […].

[37] Palabras de Juan José de Soiza Reilly a propósito de su presentación en Buenos Aires. En BARREIRO, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1992, p. 87.

[38] Así Retana: «[…] ¡Qué espiritualidad en su aparición desenvolviendo el cantable y, sobre todo, al hacer mutis! Cruzaba por la escena como una criatura de esas que solo vemos en sueños en una realidad desvanecida como el humo. ¡La delicadeza con que se envolvía en un chal de encaje y la doliente ternura con que se retiraba lentamente!». RETANA, Álvaro, *Estrellas del cuplé (su vida y sus canciones)*, Madrid, Tesoro, 1963, p. 114.

[39] Un conjunto de textos laudatorios a modo de álbum decimonónico publicados sin fecha por la Sociedad Española de Librería. La obra literaria también ofrecía dibujos de Carlos Vázquez.

[40] *Quan canta, tota ella es transfigura en una sirena encisera, que corpren i subjuga el public que l'escolta embaladit.*

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

Los ojos de Raquel Meller fueron tan conocidos[41] en parte porque ella misma, lejos de las desnudeces e insinuaciones propias del género sicalíptico, quiso focalizar la mirada del espectador en ellos, acentuados mediante una representación iconográfica (fundamentalmente a través de la fotografía) en la que era protagonista (en ocasiones ocultando el resto de su cuerpo) la expresividad de los mismos. De este modo quizá el cuplé influía sobre la pantomima, como comprobamos en el acento puesto por Gómez de la Serna para sus danzas pantomímicas: «[…] sus ojos se abren y cierran, como restañando el párpado de fiebre y el vértigo de la pupila»[42].

Un último apunte a propósito de Raquel Meller y sus vínculos con la pantomima. No está de más recordar que la Meller fue una de las primeras estrellas cinematográficas a nivel internacional, arte incipiente que los intelectuales del momento no dudaron en relacionar con la pantomima. Emilio Peral Vega subraya en su estudio sobre la pantomima dos contextos en los que esta se desarrolla: el teatro musical —en su variadísima nómina de formas— y el cine silente, que, no en vano, fue considerado desde muy pronto la continuación natural de este género dramático[43]. Raquel Meller aúna ambas corrientes, pues tanto en su carrera musical como cinematográfica lo cautivador de su interpretación es, precisamente, el triunfo del gesto y la intención. Quizá de una manera natural pantomima, cuplé, cine silente y circo habían de encontrarse en el film de Roger Lion que ella, la estrella del momento, protagonizó en 1928, *La venenosa*.

Conclusiones

La segunda bohemia francesa (a la que pertenece Satie) reclama, como principio fundacional, la libertad en el arte y en la vida, aspecto que lleva inevitablemente a la experimentación artística, una experimentación que puede darse en los circuitos y escenarios alejados de los «grandes teatros», esto es, en los espacios del circo, el café, las variedades y el cabaret (aunque posteriormente sean asumidos y celebrados por la sociedad y la intelectualidad).

Entender los procesos creativos en estos contextos nos permite releer algunas características de la obra de Erik Satie, reinterpretando la ironía y el humor presentes en sus composiciones, en realidad comunes a los literatos, a los artistas plásticos y a todos aquellos coetáneos que, sintiéndose desclasados, conviven felizmente con la vanguardia y con el arte comercial (que, a su vez, realimenta al arte desinteresado).

En efecto, aunque las creaciones artísticas de esta segunda bohemia son artefactos sofisticados y vanguardistas, no dejan de tener un fin comercial. Son obras pensadas

PRIMERAS PRUEBAS - PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN

[41] En 2007 se estrenó en España *Por los ojos de Raquel Meller*, obra de teatro musical creada y dirigida por Hugo Pérez de la Pica que se basa (de manera libre) en la biografía de la célebre artista y en la que se interpretan varios de sus éxitos. Fue reestrenada en 2013, volviendo a representarse en 2021 y 2022.

[42] Peral Vega, E., *De un teatro…*, *op. cit.*, p. 62.

[43] *Ibid.*, p. 11.

para el público, quizá más destinadas a sorprender que a agradar, pero no nos encontramos (todavía) ante un arte ensimismado. Precisamente en este cruce entre vanguardia, arte comercial y experimentación situamos la pantomima francesa de finales de siglo, de la que hemos subrayado dos características.

En primer lugar, la pantomima es un espectáculo comercial; no obstante, pronto llama la atención de los intelectuales por el artificio de la sencillez, que conecta con la animadversión hacia el teatro declamado. Las pantomimas parecen creaciones simples, casi improvisadas, aunque existe todo un artefacto de preparación de espectáculo tras las mismas.

Por otro lado, la pantomima parisina finisecular es distinta a la que idearán Benavente, María Lejárraga o Gómez de la Serna, pero es la que conocen Satie, Picasso e incluso el joven Falla. Aun instalada en el espacio bohemio, su asunción y estilización por parte de García Lorca, Borrás o Martínez Sierra, muestra cómo, a través de la negociación cultural, la cultura popular se reconvierte en arte «elevado» o de vanguardia (del mismo modo que sucede en otros movimientos como el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo).

En esta encrucijada podemos entender la obra de Satie para la escena (el «Ballet-realista» *Parade* o el «Ballet-pantomima» *Jack in the box*) no del todo comprendida en el momento de su estreno: en ella es protagonista el gesto y el movimiento antes que la técnica (coreográfica o musical); música, vestuario, iluminación y escenario (en una asombrosa economía de medios) forman un todo indisoluble destinado a lanzar un mensaje, a través de símbolos y sensaciones, al espectador.

Esta economía de medios y la importancia fundamental del mensaje conectan directamente con la llamada «dignificación» del cuplé a cargo de la Goya y Raquel Meller (estrella igualmente del cine mudo, transición natural de la pantomima), artistas que dan mayor importancia a la interpretación gestual y corporal que al erotismo y la sicalipsis presentes en los inicios del género. Por esta razón los intelectuales del momento admiran y ensalzan a estas cupletistas (al igual que a Tórtola Valencia o Pastora Imperio) pues lejos de considerar sus espectáculos meros entretenimientos reconocen en los mismos un arte revelador.

El paso de Erik Satie por los cabarets y su contacto con la bohemia no es, a mi juicio, una mera anécdota, no tiene que ver únicamente con un interés pecuniario que le obliga a componer músicas «comerciales». Más allá de la mera subsistencia, le permite tomar contacto con otras formas de experimentación, otros criterios estéticos, marcados por la libertad y la necesidad de encontrar nuevos caminos expresivos para comunicar el mensaje de la obra artística. La bohemia, el café, el cabaret, la vanguardia… son espacios indefinidos, continuamente atentos a la novedad; en ellos es posible admirar a Wagner y a la Bella Otero, el cubismo y los espectáculos circenses, el jazz y el sinfonismo, los Ballets Russes y las danzas sicalípticas. Gómez Carrillo ilustró a la perfección esta feliz comunión de artes aparentemente dispares al relatar la sorpresa, en el cabaret de las Cuatro Artes, de «el escritor Lousseus», quien encontrándose ante

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

verdaderos artistas («dioses» los llama) advierte que sus conversaciones no giran en torno al Arte (con mayúscula) y la vanguardia como cabría esperar, sino a propósito de los hermosos brazos y la cautivadora figura que observan ávidos de deseo en las últimas fotografías de la bella Rosario Guerrero:

> […] Lousseus me confiesa:
> - Yo les creía más serios; pero les prefiero así.
> Yo también les prefiero así, algo locos y algo niños, como todos los artistas de verdad[44].

Bibliografía

Abad Carlés, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Música, 2004.

Arévalo, Miguel, *La pantomima musical a principios del siglo xx en España: a la vanguardia europea*, Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Arnoldy, Édouard, *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, 2004.

Arredondo López, Pablo, «Los deportes y espectáculos del imperio romano vistos por la literatura cristiana», *Foro de Educación*, n.º 10, 2008, pp. 265-280.

Barreiro, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación, 1992.

Cavia Nava, Victoria, «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España», *Cairon, Revista de Ciencias de la Danza*, n.º 7, 2001, pp. 7-29.

Coello Hernández, Alejandro, «Imaginarios de lo español en *El Quite* (1931): una dramaturgia de Tomás Borrás entre el ballet y la copla», en *Copla, ideología y poder*, Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.), Madrid, Dykinson, 2020, pp. 127-140.

Copeland, Roger y Cohen, Marshall (eds.), *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.

Darío, Rubén, «Cyrano en casa de Lope», *España Contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 49-55.

— *Retratos y figuras*, Caracas, Ayacucho, 1993.

Debussy, Claude, *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid, Alianza Música, 2003.

Encabo, Enrique, *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, Madrid, ICCMU, 2019.

Gómez Carrillo, Enrique, *El 2.º Libro de las mujeres. Safo, Friné y otras seductoras*, Madrid, Mundo Latino, 1921.

— *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier Hermanos, 1900, p. 67.

Hall, Stuart, «Notas sobre la deconstrucción de "lo popular"», *Historia popular y teoría socialista*, Samuel, Raphael (ed.), Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1984, pp. 93-109.

Mateos de Manuel, Victoria, *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisíaco en la modernidad*, Madrid, CSIC-Plaza y Valdés, 2019.

Merriam, Alan, *The Anthropology of Music*, Chicago, North Western University Press, 1964.

Molner i Closas, Eduard, *El Paral·lel fent país. Impacte i percepció de l'oferta escénica del Paral·lel, 1892-1936*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2017.

[44] Gómez Carrillo, Enrique, «París: día por día», *La Vida Literaria*, 22 de junio de 1899, p. 393.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN

MORGAN, Robert P., *La música del siglo XX,* Madrid, Akal, 1994.

MOSS, Arthur y MARVEL, Evalyn, *The Legend of the Latin Quarter*, Nueva York, The Beechhurst Press, 1946.

PERAL VEGA, Emilio, *De un teatro sin palabras. La Pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

RETANA, Álvaro, *Estrellas del cuplé (su vida y sus canciones)*, Madrid, Tesoro, 1963.

SALVETTI, Guido, *Historia de la música, vol. 10. El siglo XX (Primera parte)*, Madrid, Turner, 1986.

Sánchez, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, Londres, Prentice Hall, 2001.

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCION

PRIMERAS PRUEBAS - PRODUCCIÓN