CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 37
enero-diciembre 2024, 119-146
ISSN: 1136-5536
ISSN-e: 2530-9900

https://dx.doi.org/10.5209/cmib.93040

Carlos Figueroa
https://orcid.org/0009-0005-0135-5596
carlosfigueroa@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

Desde el cine, sobre el cine, contra el cine: la revista *Plastic-Films* (1915), de Vives, Jordá y Soler*

From Cinema, about Cinema, against Cinema: The Revista *(revue)* Plastic-Films *(1915), by Vives, Jordá and Soler*

La siempre esponjosa curiosidad del teatro lírico español se asomó pronto a las novedades ofrecidas por el cinematógrafo. La revista *Plastic-Films* (1915) logró concitar elementos supervivientes del género chico con personajes, situaciones y una estética provenientes del cine. A través de elaboradas pantomimas y un complejo montaje escénico, la obra suponía una evolución en cuanto al carácter alegórico o meramente anecdótico con que se presentaba el séptimo arte en sainetes y revistas anteriores. El cine no era ya un espacio ni una metáfora, y aunque se aludía a elementos de moda, imperaba el carácter de ilusión apabullante que bien podía y aun debía ofrecer, recrear e incluso mejorar el teatro. La conclusión de *Plastic-Films* era significativa: el verdadero espectáculo de aquellos tiempos eran los ballets rusos. El teatro, por tanto, debía prevalecer. El presente artículo busca indagar en esa pugna entre los dos medios, analizando los elementos plásticos y retóricos tomados del cine por la revista en su afán por demostrar que su magia era susceptible de ser trasladada hasta las tablas.

Palabras clave: Alejandro Soler Marye, Amadeo Vives, Angelina Villar, ballets rusos, cine, cine mudo, Max Linder, Paralelo, revista, Stacia Napierkowska.

The always spongy curiosity of Spanish musical theatre soon looked to the new developments of cinema. The revista *(revue)* Plastic-Films *(1915) succeeded in bringing together elements from the* género chico *with characters, settings and an aesthetic derived from cinema. Through elaborate pantomimes and a complex staging, the work represented an evolution in regard to the allegorical or merely anecdotal nature with which the seventh art was presented in earlier* sainetes *and* revistas. *Cinema was no longer a space nor a metaphor, and although fashionable elements were alluded to, the overwhelming illusion that could and should provide, recreate and even improve theatre prevailed. The conclusion of* Plastic-Films *was significant: the true spectacle of those years were the Ballets Russes. Theatre, therefore, had to prevail. This article*

* Esta investigación se ha beneficiado de la financiación de un contrato predoctoral para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España (FPU22/00466).

seeks to explore this rivalry between the two mediums, analysing the visual and rhetorical elements revista *took from cinema in its quest to demonstrate that its magic could be transferred to the stage.*

Keywords: Alejandro Soler Marye, Amadeo Vives, Angelina Villar, Ballets Russes, cinema, silent film, Max Linder, Paralelo, revista (revue), Stacia Napierkowska.

Introducción. Una revista en tiempos de la "gran guerra"[1]

Hay quien confía en que este año
se decidirá, al fin, la batalla entablada
en el cine y el teatro, con la victoria de este[2].

El cinematógrafo, que había nacido como curiosidad científica y devenido en poco más que vulgar atracción de feria, iba adquiriendo, a comienzos del siglo XX, carta de naturaleza como otra cualquiera de las diversiones populares urbanas. Emparentado –si no atado– aún con el teatro, ese *pater putativus*, el nuevo medio parecía adolecer de cierto complejo de Edipo cuando inventaba a toda velocidad una sintaxis y plástica propias. Máxime en Estados Unidos, donde la carencia de una "densa tradición escénica", como sucedía en Francia, facilitó "el libre nacimiento de un lenguaje gráfico puro, sin reminiscencias extrañas" (Gubern 1989, 86). El invento de los Lumière encadenaba, en efervescente sucesión de planos, su narrativa y su leyenda; y aunque muchos años más tarde el compositor Jerry Herman pondría en boca de Mack Sennett un verso tan cínico como lapidario: "Nadie pretendía que lo que estábamos haciendo fuera arte"[3], lo cierto era que el cine se estaba haciendo un hueco en las salas teatrales, habiendo de convivir con los primitivos y "legítimos" moradores de las tablas.

Así, la nueva atracción se añadió a las programaciones de los teatros por miedo a perder público, siendo desechada tan pronto como, a la vez que se abrían salas específicas para las proyecciones, empezó a ser percibida como una moda pasajera (Arce Bueno 1996, 273-274). El interés por el cinematógrafo, sin embargo, era creciente y se apreciaba en muchos de los cuadros de la revista y el sainete, géneros en perpetua avanzadilla en lo tocante a las novedades técnicas y sociales. Cuando el asunto era novísimo solía nutrir a la revista, pasando a incorporarse al sainete tras la correspondiente naturalización (Sobrino 2021, 125). Des-

[1] Con mi más afectuoso agradecimiento a Aleix Aguilà e Ignacio Jassa Haro, *per l'ajuda prestada*.

[2] [Sin firma]. 1915. "La próxima temporada", *España. Semanario de la Vida Nacional* (Madrid), n.º 32, 2 de noviembre, 9.

[3] "No-one pretended that what we were doing was art". En la canción "Movies Were Movies" de *Mack and Mabel* (1974). Traducción del autor.

de *Fotografías animadas* (1897), con música de Federico Chueca, hasta *La última película* (1913), de Tomás López Torregrosa y Quinito Valverde, pasando por *La gente seria* (José Serrano, 1907) o *Cinematógrafo nacional* (Gerónimo Giménez, 1907), el cine se convirtió en un tópico recurrente para el teatro musical español de los tempranos lustros del siglo XX. Ramón Sobrino ha localizado 326 obras con alusiones directas al nuevo medio, con un cénit comprendido en el período 1914-1918; es decir, los años de la Gran Guerra (Sobrino 2021, 18). El movimiento pendular se completó cuando, al notar el negocio flaquear, regresando el público a los teatros, fueron los empresarios cinematográficos quienes contrataron "artistas, compañías de variedades y cómico-líricas para el fin de fiesta" (Arce Bueno 1996, 275).

La pugna, por tanto, estaba servida. Mientras que en un semanario barcelonés podía leerse que Barcelona se convertiría en "la primera ciudad cinemanómana [*sic*] de Europa"[4]; en uno madrileño se zanjaba, casi a modo de exorcismo: "¡Su majestad la tiple! El mejor remedio contra el 'mal del cine'"[5]. El entusiasmo manifestado en el medio catalán, no obstante, no debe llevar a engaño: la furia contra el cinematógrafo arreció intensamente en Barcelona, epicentro entre 1911 y 1922 de la mayor parte de la producción cinematográfica española. Sánchez Noriega nos informa de que en esos años "la burguesía, incluida la nacionalista catalana, y el clero están contra el cine. Abundan folletos y artículos periodísticos que condenan las películas y piden una ley de censura, que finalmente se implanta con un decreto en 1912" (Sánchez Noriega 2018, 305). En un libelo publicado en 1914, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*, se afirmaban cosas tales como que el cine retardaba la inteligencia, desencadenaba los apetitos concupiscible e irascible y debilitaba mental y moralmente a los púberes, para concluir que se trataba de un "elemento perjudicial a la salud del cuerpo, de la conciencia y del pueblo" (Barbéns 1914, 155, 167, 193-196, 223). Será en este momento de "gran guerra", de batalla entre el cine y el teatro, cuando José María Jordá y Alejandro Soler, apodado El Jandro, le propongan a Amadeo Vives escribir la partitura de una revista de gran espectáculo que recree sobre un escenario la magia, el erotismo y la plasticidad que emanaban de la gran pantalla. Dos actos para compendiar esa mezcla desigual que comenzaba a fraguarse entre arte, divertimento, negocio y artificio. La obra, *Plastic-Films*, se estrenaría el 8 de abril de 1915 en el Teatro Novedades de Barcelona.

---

[4] "Barcelona esdevindrà la primera ciutat cinemanòmana d'Europa". Miliu. 1912. "De Paris estant", *La Escena Catalana* (Barcelona), n.º 312, 28 de septiembre.

[5] *The Kon Leche* (Madrid), 28 de febrero de 1916, 2. La frase podía leerse bajo una foto de la popularísima tiple Julia Fons.

Proponemos, a través de las siguientes páginas, historiar las vicisitudes de dicha revista, así como evaluar su impacto en la historia del género en España. Nos apoyaremos para ello en el modelo de análisis tripartito planteado por Jean-Jacques Nattiez a partir del trabajo de Jean Molino, sintetizado por investigadores como Ramón Sobrino y Ricardo Mandolini (Sobrino 2005; Mandolini 2016). Animados por una voluntad cronológica, hemos considerado más cómodo partir de su gestación, pasando por la obra en sí y recalando finalmente en su recepción crítica. Es decir, atravesar y poner en diálogo los tres niveles –poyético, neutro y estésico– propuestos por Nattiez. Nos basaremos para ello en la correspondencia conservada entre algunos de los implicados, así como en el abundante material hemerográfico disponible. Este procedimiento analítico permitirá ofrecer una lectura de los tres grados en los que opera la revista, indagando en sus múltiples conexiones con el cine como elemento externo: los arquetipos encarnados por los personajes-actores y su papel en la ficción-metaficción, la reflexión sobre la plástica cinematográfica reflejada a través del teatro y, finalmente, la pugna entre las dos industrias y su pertinente comentario.

Primera parte. Contar el cine partiendo del cine

Ya no se decía películas, sino *films*. Tampoco cinematógrafo; ni siquiera cinema (Cabañas Guevara 1945, 173, 179). El "Tango del cine", de la mencionada *La gente seria* (1907), había impuesto la concisión a pesar de apostar por la "oscuridad": "Llévame al cine, mamá / mamá / mamá / matógrafo. / Que eso de la oscuridá' […] / me gusta una atrocidá" (Arniches y García Álvarez 1907, 35). El punto de partida de la revista *Plastic-Films* de Jordá y Soler era el cine: sus personajes característicos, los actores que los encarnaban, las tramas habituales, los tópicos recurrentes… Los dos autores mencionados ya habían colaborado en otras dos revistas: *Hip!! Hip!! Barcelona o Atracción de forasteros* (pasatiempo, 1909), con música de los maestros Conrado Molgosa y Luis Oliva, y *Ohé! Ohé! Miss Flory o El rey de la Gutapercha* (viaje revista, 1910), con música de los citados y Barberá. Se trataba de dos trabajos muy entroncados aún con el modelo de revista decimonónica y chica. Es decir, que el énfasis recaía sobre la sátira sociopolítica y el "pasar revista" a acontecimientos destacables, y no sobre la figura femenina o una escenografía de visual ensoñación, como empezó a suceder en el género cuando se imbricó, a comienzos del siglo XX, con el género ínfimo (González Lapuente 2012, 461). En su conceptualización de la revista, y basándose en trabajos anteriores de Emilio Casares, Eduardo Huertas Vázquez o Juan José Montijano, entre otros, Antje Dreyer propone dos períodos diferenciados en la historia del género y

señala en un punto impreciso de la década 1900-1910 un cambio de paradigma. Al primero de estos períodos (1865 - *ca.* 1910) corresponden dos tipologías básicas de revista, no excluyentes: la "revista blanca" y la "revista de actualidades". Es en el segundo período (*ca.* 1900- *ca.* 2000) donde se fragua la "revista moderna" o "de gran espectáculo", que "se vuelve espectacular, frívola y moderna, preocupándose más por el resplandecer de la figura femenina" (Dreyer 2022, 22-23). Esta última es la tipología estudiada en este artículo.

La primera colaboración de Jordá y Soler, *Hip!! Hip!! Barcelona*, contaba el viaje de un inglés y un francés a la Ciudad Condal. Era un trabajo breve y de molduras convencionales donde la visita de los forasteros no servía para otra cosa que dar un repaso al municipio. En *Ohé! Ohé! Miss Flory*, ensanchada hasta los dos actos, daban un paso más allá hacia el emergente modelo internacional al presentar las aventuras del millonario catalán don Pancho, afincado en Boston, que viaja por Europa junto a su hija Miss Flory, nacida en América. Sin embargo, si en *Hip!! Hip!!...* aparecían unos apaches parisinos con reminiscencias de los ratas de *La Gran Vía* (Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886) y hasta un delegado que, acompañado por dos guardias, ponía orden al más puro estilo de *La verbena de La Paloma* (Tomás Bretón, 1894) –"¡Ea, señores, marcharse ya, / que así lo manda la autoridad!"[6] (ilustraciones 1 y 2)–, en *Ohé! Ohé!* se jugaba aún con el antiguo recurso de la personificación con fines satíricos, en este caso del Brusi (sobrenombre del *Diario de Barcelona*) y el semanario satírico *Papitu*, que cantaban unos *couplets*[7]. Los propios títulos dobles y el etiquetado genérico de las obras, pero también la puesta en escena y la gestualidad, en el plano visual, remitían al añejo modelo de revista.

Ocurría, sin embargo, que desde Francia soplaban vientos con aroma a *music-hall* y *varietés*. Fernando Bayés y José Juan Cadenas aún no habían dado al género internacionalizado el pistoletazo de salida con sus grandes revistas inaugurales, *¡Chófer… al Palace!* (1920) y *El príncipe Carnaval* (1920), respectivamente. Antes de la guerra ya había desembarcado en Barcelona una compañía internacional con una temprana revista "franco-anglo-española" de gran espectáculo: *La vie en rose* (1910). Recordemos que es en esta primera década del siglo en la que Dreyer detecta un cambio en el

[6] *Argumento. Hip!! Hip!! Barcelona o Atracción de forasteros: pasatiempo en un prólogo y siete cuadros / letra de los señores Soler y Jordá; música de los señores Molgosa y Oliva*. Barcelona: Tipografía Valls y Borrás, [1909].

[7] *[Argumento]. Ohé! Ohé! Miss Flory o El rey de la gutapercha: viaje revista en dos actos y diez cuadros / libro de los señores Jordá y Soler; música de los maestros Molgosa, Oliva y Barberá*. Barcelona: Imprenta inglesa de José Palou Benet, 1910.

paradigma revisteril (Dreyer 2022, 22). A *La vie en rose* siguió, año y medio después, *La deuxième revue de l'Alcazar*. *Plastic-Films* fue, por tanto, la tercera en esa nueva concepción[8] y la primera de factura netamente española.

Ilustraciones 1 y 2. Dos cuadros de Hip!! Hip!! *Barcelona. Escenas de "El francés de Sans" y del "Delegado". Anónimo. Tarjetas postales, [Barcelona, 1909]. Colección del autor*

Escribe Sebastián Gasch en su *Historia del music-hall* que "fue entre el Armisticio de 1918 y el Tratado de Versalles cuando vio la luz uno de los monstruos más espantosos que haya engendrado el mundo moderno: las

[8] José Esteban Vilaró. 1945. "Medio siglo de candilejas internacionales", *Destino* (Barcelona), 9 de junio, 6.

revistas de gran espectáculo" (Gasch 1962, 15). Si aceptamos el metafórico guante lanzado por el crítico, ese monstruo no podría ser otro que una hidra de múltiples cabezas, dada no solo la heterogeneidad alcanzada por la etiqueta "revista" en la España de las décadas inmediatamente posteriores, sino también a los hercúleos esfuerzos cercenadores de cuantos intentaron erigir frente a ella obras de mayor ambición formal.

Distingue Gasch entre el *music-hall* de atracciones, "compuesto de números de canto, de acrobacia, de malabarismo, de ilusionismo, de danza, etc.", y el *music-hall* de gran espectáculo, "que suele ser una sucesión de suntuosos cuadros, alternados con *sketches* y con uno o dos números de variedades, animado por una gran vedete, casi siempre femenina" (Gasch 1962, 32-33). El modelo de revista de espectáculo que se estaba gestando pertenecía al segundo tipo; un modelo que, a decir de Matilde Muñoz, perdía españolidad a fuerza de imitar patrones extranjeros: "eran brillantes y voluptuosos cuadros, y nada más" (Muñoz 1965, 306). Un crítico tildó esta nueva modalidad de revista, tamizada por las variedades de género de "semi-teatro", propio de épocas de crisis[9].

La revista, que vino desde Francia y había logrado independizarse al fundirse con el sainete, volvía a afrancesarse. Así, de repaso de la actualidad –ora satírico, ora político, ora picante…– transmutaba en grandioso escaparate de lo inconcebible. Pasaba de ser observador a ser lo observado. Y si la sicalipsis ofrecía al espectador la ilusión de estar mirando a través del ojo de una cerradura, la revista de gran espectáculo le proporcionaría la más fastuosa panorámica de cualquier ciudad sobre el inmenso orbe. Todo ello aderezado con música, luz, color y mujeres bonitas. Tal será la fórmula que empleará también el cine tan pronto como descubra que puede no solo hablar, sino cantar.

Jordá y Soler conocían bien los ambientes teatrales europeos. El primero había trabajado como corresponsal del periódico *La Publicidad* en París, donde se codeó con Santiago Rusiñol y Ramón Casas. Como hombre de teatro, tradujo al español y al catalán obras de Henrik Ibsen, Pierre Berton o Charles Simon[10]. Alejandro Soler, por su parte, fue un hombre singular y polifacético. Había vivido en París, Londres y Berlín. De joven se fugó con Gaby, una artista del club Edén, y recorrió mundo a su lado, actuando él como transformista (Cabañas Guevara 1945, 188). Hijo del escenógrafo Francisco Soler Rovirosa, compartió la profesión paterna, compaginándola con múltiples y variadas actividades: libretista, director artístico, diseñador de vestuario, coreógrafo, pintor e

[9] [Sin firma]. 1915. "D'espectacles", *Ilustració Catalana* (Barcelona), n.º 619, 18 de abril, 238.

[10] [Sin firma]. 1936. "Ha muerto José María Jordá", *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 4 de marzo, 8.

incluso compositor, actor y bailarín (López Pérez 2019, 67). Su carácter mudable y aventurero le impelió a dedicarse a todo y a nada a la vez. Se lo llevó antes de tiempo el "soldado de Nápoles", aquella infausta gripe de 1918 también llamada "española".

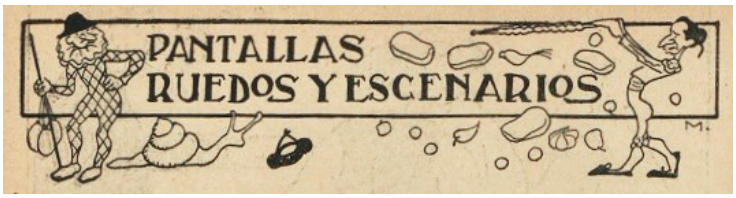
El historiador del arte José Francisco Rafols, en su *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* (1954), consideró a Soler un importante modernizador en lo tocante a la dirección de espectáculos (citado en López Pérez 2019, 72); y el periodista Rafael Moragas –mitad, junto a Marius Aguilar, del demediado pseudónimo Luis Cabañas Guevara– puso el foco en que "su extensísima cultura artística le sirvió […] para ser un famoso inventor de trucos escénicos, preludiando los que más tarde nos han venido del extranjero"[11].

Plastic-Films supuso un salto importante en la labor revisteril de Soler, que "montó el espectáculo, pintó algunos decorados, cuidó del vestuario y del *atrezzo*, y hasta bailó y silbó en escena, vestido de oficial inglés", lo que hizo correr el chiste de que "En *Jandru* […] se escribe, se hace y se silba las revistas" (Hernández Girbal 1971, 226). Atrás quedaban la *Atracción de forasteros* y *Miss Flory*. El cine no estaba ya encarnado, como la peseta, las calles o el satírico *Papitu* en el modelo decimonónico[12]; y tampoco se presentaba la sala de cine como espacio dramático o de socialización –estrategias más propias del sainete–, sino que lo cinematográfico recorría el espectáculo desde un punto de vista estético.

Aparecían en *Plastic-Films* algunas estrellas del momento, remedos de Max Linder y Stacia Napierkowska; también personajes como el sagaz Nick Winter, Bebé, Tontolín y el inquietante Fantomas, casi a modo de antagonistas de unos cesantes Pierrot, Arlequín, Colombina y Polichinela. Esta dicotomía entre los viejos y los nuevos arquetipos, entre los *lazzi* de la *Commedia dell'Arte* y el quintaesenciado *gag* del *slapstick*, se hacía patente, más allá de las tablas o la pantalla, en las propias secciones de espectáculos de los periódicos (ilustraciones 3, 4 y 5), cuyo discurso iconográfico se debatió dubitativo, durante los lustros siguientes, entre el mundo de ayer, representado aún por golas, máscaras y mandolinas, y el del mañana, poblado casi exclusivamente por "neocolombinas" de muslos interminables.

[11] "La seva extensíssima cultura artística li serví […] per a ésser un famós inventor de trucs escènics preludiant els que més tard ens han vingut de l'estranger". Rafael Moragas. 1933. "In memoriam. Alexandre Soler", *Mirador* (Barcelona), n.º 245, 12 de octubre, 5.

[12] Ejemplo paradigmático de este proceder es la mencionada revista cómico-lírica, fantástico-callejera *La Gran Vía* (1886), donde cobraban vida y expresaban sus sentimientos las calles de Madrid.



Ilustraciones 3, 4 y 5. De izquierda a derecha. La Nación *(Madrid), 29 de febrero de 1928, 7;* La Risa *(Madrid), 29 de abril de 1923, 18;* España Teatral Cinematográfica *(Barcelona), n.º 13, 7 de enero de 1922, 15. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España*

Los libretistas fueron criticados por dotar de trama a la obra: la tentación de la ilación frente al salto mortal de los cuadros inconexos, el "vicio" de no saber "prescindir de un argumento teatral"[13]. A partir de las distintas propuestas fílmicas que se prestaban a la parodia –el *film d'art* francés o el cine serial de aventuras y misterio, por ejemplo– hicieron Jordá y Soler una amalgama, combinando pantomimas con una trepidante narración policíaca. O, por decirlo con Román Gubern, un tanto de espectáculo "presuntuoso, teatralizante y retrógrado", el *film d'art*, con otro tanto de "opio óptico", el folletín policíaco (Gubern 1989, 67). Así pues, como en toda narración criminal, había en *Plastic-Films* buenos y malos. Su argumento, en síntesis, es el siguiente: un empresario arruinado sueña, en una noche de pesadilla, con acceder a las instalaciones de la célebre casa Plastic-Films para robar su sensacional novísima bobina. El diablo, bajo la forma de una mujer, lo acompaña en el hurto como instigadora y cerrajera. Nick Winter, el afamado detective que había dado el salto a la pantalla desde la literatura popular, se hace cargo del caso, entablando una persecución vertiginosa de los ladrones. Finalmente, son atrapados no por Winter sino por el inteligente y frío Fantomas, que "es siempre el que lo descubre todo"[14]. Curiosamente, los libretistas se abstuvieron de incluir en el enredo la consabida fórmula *boy meets girl*, optando por la espectacularidad frente a cualquier atisbo sentimental.

[13] [Sin firma]. 1915. "D'espectacles", *Ilustració Catalana* (Barcelona), n.º 619, 18 de abril, 238.
[14] *Plástic-Films*. [1915]. Programa de mano. Barcelona: Henrich y Comp.

El cuadro en los talleres de la Plastic-Films, adonde llegan el empresario y la diablesa, daba pie a emular la proyección de distintos tipos de películas. También en su variante de gran espectáculo sabía el género ser termómetro de las modas. Ramón Sobrino da cuenta de que en *Almanaque del nuevo*, revista barcelonesa de 1914, ya habían tenido la misma idea los autores, imitando la proyección de una película a través del recurso de la pantomima (Sobrino 2021, 102).

En *Plastic-Films* se "exhibían", en este orden, una parodia de pantomima de la casa Nordisk; después, una escena realista "con los inevitables apaches[15]" parisinos; a continuación, "la de la comedia del arte clásico con Arlequín, Pierrot, Colombina y Polichinela y, finalmente, [una] película norteamericana, con sus pieles rojas y sus *cowboys*"[16] (ilustraciones 6, 7 y 8). Resulta inevitable comparar estas pantomimas, en especial la de los personajes de la *Commedia dell'Arte*, con la aún reciente y alabadísima de la zarzuela de José María Usandizaga *Las golondrinas* (1914)[17].

Ilustraciones 6, 7 y 8. Los protagonistas de las películas clásica, realista y norteamericana: Pierrot, un apache y un cowboy. Figurines de Alejandro Soler para Plastic-Films. *MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques), Institut del Teatre, Barcelona*

El cuadro incluía también la caricatura de los ya mencionados Max Linder y Stacia Napierkowska, que ejecutaba unas danzas orientales. La confluencia entre la mujer-diablo, el hechizante y peligroso exotismo de la

[15] A comienzos del siglo XX, así se denominaba a los bandidos de los bajos fondos de París.

[16] *Plástic-Films*. [1915]. Programa de mano. Barcelona: Henrich y Comp.

[17] *Las golondrinas* propició, precisamente, la siguiente exclamación admirativa por parte de Amadeo Vives: "¡Señores, ese chico [Usandizaga] empieza por allí donde muchos de nosotros acabamos!" (Torrents 1971, 164). El género pantomímico, en pleno auge, contaba incluso con un teatro dedicado ex profeso en el Paralelo barcelonés: el Circo Español. Para más información sobre la pantomima, se recomienda la consulta de González Lapuente y Pinilla (2016).

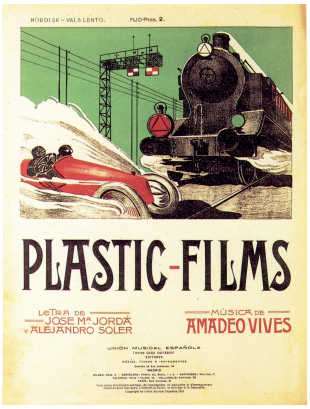
Napierkowska y la imitación de los filmes de la casa Nordisk –creadora del arquetipo de la *femme fatale*– preludiaba a las inevitables vampiresas, que poblarían, despojadas de fatalismo, las futuras revistas de los maestros Alonso o Rosillo.

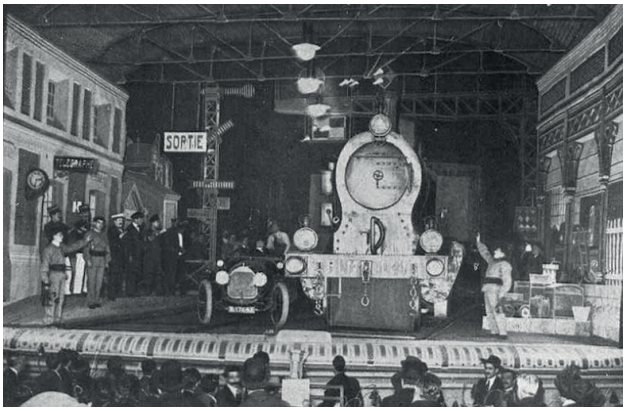
No obstante, había en *Plastic-Films* cuadros más convencionales, al igual que, como se ha visto, permanecían ciertos códigos del modelo decimonónico en *Hip!! Hip!! Barcelona* y *Ohé! Ohé! Miss Flory*. Entre golpe de efecto y golpe de efecto se insertaban un desfile de moda infantil o una danza americana, en los que el actor y director de la compañía, Pepe Bergés, podía dar rienda suelta a su vis cómica. Lo acompañaba en la tarea Encarnación Fuentes, La Meneios, que se coronó en el Paralelo gracias a *Plastic-Films* junto a su hermana Antonia. Al finalizar las representaciones de la revista de Vives, ambas recalaron en un montaje de *Las golondrinas*. "¡Qué gran mujer! –exclamará Cabañas Guevara de Encarnación– Barcelona la admiró y para siempre más se la conoció por La Meneios" (Cabañas Guevara 1945, 185). El cimbreante apodo puede dar idea de aquel "cuerpo escultural" (Cabañas Guevara 1945, 186) y las esperables réplicas que hubo de producir su carnalidad sísmica a sendos lados de la cuarta pared (ilustraciones 9, 10 y 11).

Ilustraciones 9, 10 y 11. De izquierda a derecha, Pepe Bergés y Encarnación Fuentes bailando la danza americana. En el centro, actor [¿Pepe Bergés?] caracterizado como un niño en otro de los cuadros de Plastic-Films. *Tarjetas postales. Fotografías: Amadeo, Barcelona, [1915]. Colección particular*

El plato fuerte del primer acto era el final. En un guiño indisimulado a la memoria cinéfila, aun en época tan temprana, irrumpían en el escenario, en dirección al público, el automóvil de Nick Winter y una locomotora a tamaño real (ilustración 13). Este truco, recordado

muchos años después como un hito, aunque ya se había hecho en París[18], no hacía sino trasladar a la escena la célebre *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1896), de los hermanos Lumière; asunto repetido hasta la saciedad, el de las partidas y llegadas de trenes, durante los primeros años del cine (Gubern 1989, 59). Tanto se vinculó *Plastic-Films* con este cuadro en la estación de Francia que fue el elemento iconográfico escogido para ilustrar la selección de números musicales que fueron a la imprenta[19]. Dramatizado, además, al presentar una escena insólita, no solo por no suceder así en la revista –el automóvil atravesando las vías del tren, a punto de ser arrollado por este (ilustración 12)– sino por tratarse, hasta cierto punto, de una imagen tan poderosa como inédita: no tardarían mucho, especialmente los cómicos –Chaplin, Keaton, Lloyd, entre otros–, en hacer cruzar ante mil y un ferrocarriles todo tipo de vehículos y carromatos; y tan icónica resulta hoy *La llegada* de los Lumière como todas aquellas escenas de acción en las que el protagonista salva el pellejo por unos centímetros. Pero no olvidemos que *Plastic-Films* es una obra de 1915 y que una estampa como la imaginada por el ilustrador de la partitura raramente habría sido vista aún en la gran pantalla. En síntesis: se trataba de "la irrupción visual de lo desmedido" (Vázquez Montalbán 2003, 12) propia del cine mudo y su recto, mimético transvase a las tablas.





Ilustraciones 12 y 13. A la izquierda, portada del número "La moda infantil" de Plastic-Films *(1915). Cortesía de Unión Musical Española. Sociedad General de Autores y Editores. A la derecha, final del acto I de* Plastic-Films. Ilustración Artística, *Barcelona, 12 de abril de 1915, 10. Fotografía: Merletti*

[18] Adolfo Marsillach. 1915. "Barcelona. Teatros", *El Liberal* (Barcelona), 22 de mayo, 2.

[19] Era una práctica común emplear un único diseño para el conjunto de números.

Intermedio. Un cortometraje de Max Linder

Merece la pena un aparte que explique brevemente la inclusión de Max Linder y Stacia Napierkowska en *Plastic-Films*, ya que fueron los únicos actores de carne y hueso parodiados en el inmenso fresco de personajes y arquetipos. Su presencia enfatizaba, aún más si cabe, el metafórico laberinto de túneles que conectaba cines y teatros en aquellos años de zozobra; años en que ni siquiera los grandes astros del celuloide confiaban del todo en las posibilidades del medio. Su aparición en la revista subrayaba, precisamente, el auge de las estrellas, de aquellas vedetes primigenias sin distinción de sexo, cuya "fabricación" se iba a convertir, en profético aserto del productor Carl Laemmle, en "cosa primordial en la industria del cine" (citado en Gubern 1989, 99).

Linder provenía del mundo del vodevil, de donde derivaban a su vez los temas de sus películas (Gubern 1989, 116) y, en paralelo a su carrera cinematográfica, continuó actuando en teatros, llegando hasta Budapest, San Petersburgo o Barcelona. El debut en la ciudad española se produjo el 20 de septiembre de 1912 en el Teatro Novedades, donde se presentó con una gran compañía de vodevil y variedades. Linder ofreció, acompañado de Stacia Napierkowska, la tiple española Angelina Villar y distintos artistas de *music-hall*, entre canzonetistas y bailarines, un programa cuyos puntos fuertes eran un vodevil, unas danzas orientales a cargo de la Napierkowska y una Fantasía-*sketch* interpretada por él y Villar[20]. Como agradecimiento a la ciudad, el actor rodó también una película, *Max toréador* (1913), cuya gestación resumió con estas palabras:

> Al llegar a Barcelona yo no esperaba encontrarme con un público tan amable, pues los periódicos publicaron artículos poco favorables para mí. Ocurrió todo lo contrario; nunca me han hecho las ovaciones que obtuve en Barcelona. Entones yo quise demostrarle al público mi agradecimiento. ¿Cómo hacer esto? Y se me ocurrió matar un toro, es decir, hacer una película que comienza en París, adonde me telefonean para que vaya a Barcelona para substituir a un torero y que acaba con mi triunfo en la plaza. Este film ya está terminado, pero yo no quiero que se estrene hasta que yo vaya a Barcelona, pues quiero que las primicias sean para el público de aquella ciudad[21].

El periplo barcelonés de Linder y Stacia Napierkowska dejó una huella obvia, puesta de manifiesto en *Plastic-Films*, donde se emulaban, incluso, aquellas danzas orientales del espectáculo de 1912. Jordá y Soler diseñaron así

[20] *Teatro Novedades. Noche. 26 septiembre de 1912. Max Linder*. Programa de mano. Barcelona: Imprenta Elzeviriana, [1912].

[21] [Sin firma]. 1913. "Una entrevista con Max Linder", *Caras y Caretas* (Buenos Aires), n.º 758, 12 de abril, 69.

un formidable juego de metateatro donde las fronteras entre el teatro dentro del cine y el cine dentro del teatro –y la vida real, la cercana experiencia del público barcelonés, trenzada con ambos– difuminaban sus límites.

Segunda parte. Contra el cine

No supo Amadeo Vives, que ya conocía los laureles del triunfo gracias a *Bohemios* (1904), *La generala* (1912) y *Maruxa* (1914), negarle a Jandro, su viejo amigo de juventud bohemia, unos números para aquella revista que había de revolucionar las revistas. "Se trata de números que no son complicados y te resultarán fáciles", le había prometido en 1914, cuando empezaba a gestarse el proyecto[22]. Se los prometió a pesar de que la relación del músico de Collbató con el género distaba mucho de ser fluida. *Plastic-Films* sería, de hecho, su última incursión en el terreno. Es probable que él, cuyos horizontes profesionales acababan de ensancharse con *Maruxa*, viera en aquella revista, más allá de la novedad que pudiera ofrecer el género en su moderna concepción espectacular, un compromiso amistoso antes que un reto creativo. Por no hablar, claro está, del aspecto crematístico del negocio. Así las cosas, tampoco sorprende que se le imputase el haber escrito la música "como de mala gana, restando a la obra el cincuenta por ciento del éxito que indudablemente hubiese obtenido"[23]. En cuanto a su contacto previo con el cine, este había tenido lugar de manera más bien pragmática durante su labor empresarial en el llamado *trust* teatral (1906), que consistió en una asociación con Vicente Lleó para gestionar los teatros Cómico, Zarzuela y Eslava en la que ambos "se mostraron abiertos a las nuevas tecnologías, puesto que culminaban las sesiones con un pase cinematográfico" (Iberni 2003, 985).

La relación de Vives con la revista se remontaba a sus comienzos en Madrid, aparcada la ambición operística de su temprana *Artús* (1897) en pos de hacerse un hueco en el entramado empresarial de la zarzuela y sus aledaños. Son los años de componer a destajo, a menudo en colaboración. De 1902 es una fantasía cómico-lírica titulada *Sueño de invierno*. La etiqueta misma denota una manera aún decimonónica de entender el género. Lo mismo sucede con *La patria nueva* (fantasía cómico-lírica, 1903) y *La Chipén* (humorada cómico-lírica, 1907). Obsérvese la sutileza implícita, andados los años, al convertir los sustantivos en adjetivos, permutando el sintagma: así, el paso de "fantasía" a "fantástica" deja hueco al término "revista" como primer apellido. Vives escribió dos más antes de *Plastic-Films*, la revista histórica *Episodios*

[22] "Es tracta de números que no són complicats i que te'n passaran com bresques". Carta de José María Jordá y Alejandro Soler a Amadeo Vives, 23 de enero de 1914. Ms. 2162/456, Colección Arturo Sedó, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

[23] L. V. 1915. "Barcelona teatral. Croniquilla", *El Cine. Revista Popular Ilustrada* (Barcelona), 17 de abril, 8.

nacionales (1908), en colaboración con Vicente Lleó; y la revista fantástica *Gloria in Excelsis* (1910). Hernández Girbal, basándose en unos papeles autógrafos del propio compositor, le atribuye dos más (Hernández Girbal 1971, 395-397): *Siempre p'atrás* (chifladura satírica, 1904) y *El país del sol*, llamada finalmente *La tierra del sol* (1911). No consta que la música sea de Vives en ninguno de los casos[24], pero el hecho de que las incluyera entre sus obras podría indicar que colaboró de manera anónima con algún número.

Cuando Jordá y Soler le ofrecen *Plastic-Films*, Vives es ya uno de los compositores mejor valorados de su generación. Por tanto, el progreso, en términos creativos y artísticos, que media entre los anteriores trabajos de la pareja y *Plastic-Films* es tan considerable como lo que va de contar con los servicios del modesto Conrado Molgosa a los del popularísimo y talentoso Amadeo Vives. Sabemos por la correspondencia de Vives que el empresario de Novedades, Juan Marsans, tenía interés en estrenar la obra cuanto antes y pasarla después al Teatro Tívoli. En enero de 1914 los autores informaron al compositor de que ya se estaban pintando los decorados y buscando al "personal de atracciones: un negro, bailarina extranjera, etc."[25]. Le comunican, asimismo, que el montaje estaba presupuestado en 15 000 pesetas[26], cifra finalmente triplicada hasta alcanzar las 50 000[27]. A pesar de la premura, *Plastic-Films* se estrenó un año más tarde, el 8 de abril de 1915. Vives ya había trabajado antes con Marsans en Novedades: primero, como arreglista de *The Quaker Girl*, comedia musical de Lionel Monckton estrenada en 1913, y en 1914 para la presentación de *Maruxa* en Barcelona.

Plastic-Films fue, a decir de la crítica, un hito de los que marcan época, tildada, junto a *Las golondrinas* y *Maruxa,* como lo más refinado del curso teatral[28]. Lujo y buen gusto desusados fueron las expresiones más repetidas en los periódicos, e incluso el crítico que había acusado a Vives de trabajar desganado, hubo de admitir que la revista había sido el "nervio de la temporada"[29]. Desde *La Veu de Catalunya* se aconsejó a los autores reducirla a un solo acto y eliminar la parte narrativa, puesto que la "equivocación" de la revista radicaba en "el hecho de haber querido hacer una obra de argumento"; aspecto que, como hemos visto, desagradó a no pocos críticos. Poca cosa se iba a perder, además, puesto

[24] Es de Ángel Rubio y Vicente Lleó la primera. De Rafael Calleja –aunque en un principio anunciada en colaboración con Gerónimo Giménez– la segunda.

[25] "Personal d'atraccions: un negre, *bailarina* estrangera, etc., etc.". Carta de José María Jordá y Alejandro Soler a Amadeo Vives, 23 de enero de 1914. Ms. 2162/456, Colección Arturo Sedó, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

[26] *Ibid*.

[27] [Sin firma]. 1915. "La temporada de Pascua. Los teatros de Barcelona", *La Publicidad* (Barcelona), 28 de marzo, 4.

[28] [Sin firma]. 1916. "Teatrales", *El Diluvio* (Barcelona), 21 de enero, 6.

[29] L. V. 1915. "Barcelona teatral. De domingo a domingo", *El Cine. Revista Popular Ilustrada* (Barcelona), 12 de junio, 10.

que el maestro Vives no había encontrado "el pretexto de hacer una música demasiado interesante"[30]. Como venía sucediendo en el género casi desde sus orígenes, las peripecias resultantes del viaje –el robo y posterior persecución, en este caso– servían solo como excusa para plantear otros asuntos. Ni siquiera Cadenas, con su *Príncipe Carnaval* de 1920, fue capaz de sustraerse al encadenado de cuadros –tan cinematográfico, por otra parte– sin situar bajo esa cuerda floja una red de seguridad; esto es, un remedo de argumento. La diferencia con las revistas anteriores era, si no la total renuncia a la sátira social o política, sí su supeditación a esa plástica que no era solo feudo de los *films*. La revista de espectáculo, con o sin argumento, era ante todo visual. Mostraba sin proselitismo y evadía sin censurar, al menos en un nivel superficial de lectura. "No hay que fijarse mucho ni en la letra ni en la música", recomendaba Adolfo Marsillach desde las páginas de *El Liberal*, "sino en la plasticidad del espectáculo"[31]. Al nacionalista *El Poble Català* no le gustó, en cambio, que los soldados de cuota, "nuestros muchachos catalanes", fueran tomados a broma; tampoco el "aire *pinchesco*, de la Barceloneta" de cierta pareja "alocada" en el segundo acto: ambas, "'cosas' […] más dignas de ciertos autores anticatalanes de género chico, que en sus obras ponen en ridículo a los 'provincianos' de Galicia, de Aragón y de Cataluña"[32]. Parece referirse el airado texto, señalador de modo significativo, a lo que Cabañas definió con regocijo como una "americana de entoldado, parodiada por Amadeo Vives" (Cabañas Guevara 1945, 185), la cómica danza de Bergés y la "Meneios", que constituyó a juicio de este autor uno de los mejores momentos de la obra. El prosaico crítico de *La Publicidad*, por su parte, más interesado en que se hiciera buen teatro que en hacer patria, se conformaba con que

> aprendan los actores que intervienen en la película del arte clásico […] a decir versos y a acentuarlos para darles la debida "constancia", con que se ejercite el detective en el manejo del teléfono –¡un detective que no sabe telefonear!– y con que se procure una mayor animación entre los comensales que ocupan las mesas del *restaurant* Paris-Chic-Palace[33].

La aventura de *Plastic-Films* pudo haber continuado en Madrid. En carta de 26 de mayo de 1915 informa Soler a Vives de que los empresarios, Marsans y Antonio Barques, están pensando en llevar la obra al hoy desa-

[30] "El fet d'haver-ne volgut fer una obra d'argument"; "el pretext de fer una música massa interessant". [Sin firma]. 1915. "Teatres. Novetats", *La Veu de Catalunya* (Barcelona), 10 de abril, 3.

[31] Adolfo Marsillach. 1915. "Barcelona. Teatros", *El Liberal* (Barcelona), 22 de mayo, 2.

[32] "Nostres minyons catalans"; "aquella parella *esborregada* amb aire *pinxesc*, de la Barceloneta"; "aquestes 'coses' […] són més dignes de certs autors anticatalans de 'género chico', que en les seves obres posen en ridícul als 'provincianos' de Galicia, d'Aragó i de Catalunya". [Sin firma]. 1915. "Ecos", *El Poble Català* (Barcelona), 20 de abril, 1.

[33] Fabiano. 1915. "Revista teatral", *La Publicidad* (Barcelona), 9 de abril, 2.

parecido Teatro Escuela de Ciudad Lineal[34]. Sin embargo, en la noche del 6 de junio, apuntalada por *Maruxa*[35] ante el riesgo de derrumbe, *Plastic-Films* bajaba un telón que no volvería a alzarse. Los problemas de la revista, más allá de las críticas a su estructura o al montaje, comenzaron pronto y se dieron, fundamentalmente, entre bambalinas. Las tres cartas de Soler conservadas, escritas entre el 10 de mayo y el 5 de junio, son ilustrativas y ayudan a hacerse una idea del desplome del proyecto. De un lado, a juicio de Soler, la obra funcionó mal por la crisis generalizada:

> La situación es la siguiente. La revista aguantó entre semana hasta la siguiente, a mi llegada. El lunes después comenzó a flojear mucho y no se animó hasta el jueves. No hay otra razón que la crisis de indiferencia que atraviesan todos los teatros aquí, pues hasta en el Liceo sucedió al estrenarse *La fanciulla del West*, de Puccini, que dio 2 500 de taquilla el día del estreno y 400 al día siguiente, absteniéndose de ir incluso los abonados[36].

De otro lado, las rencillas personales entre Soler y el resto del equipo, que se iniciaron a raíz de una comida dada por los amigos del Círculo del Liceo a la que solo él había sido invitado, enrarecieron el ambiente. Y si Jordá hablaba mal de Vives y Soler tanto como podía[37], la relación con Marsans no parecía ser mejor:

> El alma de cántaro de Marsans me recibió todo lo bien que puede hacerlo una piedra de jardín […]. Es tan tonto Marsans que, cuanto más se le trata, más comprendo que con él no hay nada que hacer. El único que dentro de su incultura, y con la brusquedad de un encargado de cafetín, tiene arrojo y se preocupa, es Antonio [Barques]. Este no ve más que el negocio de Madrid, y es el único que empuja y se mueve[38].

El carácter explosivo y excesivo de Soler se entrevera a través de la lectura de su correspondencia con Vives. En unas líneas asoma el artista que considera su arte maltratado –"la compañía sigue siendo tan mala como

---

[34] Carta de Alejandro Soler a Amadeo Vives, 26 de mayo de 1915. Ms. 2163/956, Colección Arturo Sedó, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

[35] [Sin firma]. 1915. "Espectáculos", *La Vanguardia* (Barcelona), 6 de junio, 9.

[36] "La situació és la següent. La revista es va aguantar entre setmana fins la següent a la meva arribada. El dilluns després començà a afluixar molt i no s'animà fins al dijous. La raó no s'explica més que per la crisi d'indiferència perque atravessen tots els teatres aquí, doncs fins en el Liceo succeir al estrenar-se *La Fanciulla del West* d'en Puccini i que donà 2 500 de taquilla el dia de l'estrena i 400 l'endemà, abstenint-se d'anar-hi fins els abonats". Carta de Alejandro Soler a Amadeo Vives, 10 de mayo de 1915. Ms. 2163/955, Colección Arturo Sedó, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

[37] *Ibid*.

[38] "L'ànima de cànti d'en Marsans em rebé tot lo bé que un pedrís de jardí pot donar de si […]. Amb tot, és tan ximple en Marsans que com més va més comprenc que amb ell res hi ha a fer. L'únic que dintre la seva incultura i amb la *brusquetat* d'un encarregat de taulell de cafetí, té empenta y se'n preocupa: és l'Antonio. Aquest no veu més que'l negoci de *Madrit* y és l'ùnic que *puixa* y es mou". *Ibid*.

era"[39]–; en otras, el hombre de teatro que abomina del mundo del teatro, de sus tejemanejes, sus frentismos y sus puñaladas. En todo caso, es difícil trazar la línea divisoria entre la pulcritud del trabajo serio y cierto orgullo herido. No podía faltar tampoco el inevitable tópico, *cherchez la femme*, allá donde hubiera dos hombres haciendo más tonterías de la cuenta:

> [Antonio Barques] no piensa más que en hacer el burro en competencia con [el escenógrafo José] Castells, disputándose a Blanquita Suárez y haciendo regalitos de locura y estupidez, con gran lucha en cuanto a indumentaria. No hay manera de hablarle. Se espían mutuamente y no la dejan ni un momento. Si quiero decirle alguna cosa, tengo que aprovechar el momento en que ella está en escena y él hace guardia entre bambalinas. Todo el teatro lo sabe y todo el mundo se ríe. Todo da un asco inmenso. Yo voy lo menos que puedo para no tener que escuchar ni ver tonterías[40].

Afirma Cabañas que el Jandro terminó enfrentado con todo el equipo de Novedades (Cabañas Guevara 1945, 187). Al malogrado proyecto de Ciudad Lineal se sumó la comprensible desesperación por las malas condiciones de la compañía. Según él, incluso Pepe Bergés sabía que sería preciso reformarla si querían dar el salto a Madrid[41]. La correspondencia con Vives nos da a entender, además, que este se había desentendido de la revista tan pronto como entregó la música. Ante el conflicto con Jordá y los empresarios sobre el estreno en Madrid, y ante el reiterado silencio del músico, Soler le escribe a comienzos de junio en los siguientes términos:

> Tal y como se hace hoy la obra es una vergüenza, todo el mundo hace lo que quiere, dice lo que quiere y sale vestido como quiere. El bailarín y la bailarina [los Vincenti] ya no están desde hace tres días y en [lugar] de ellos bailan la Fuentes (la "Meneios") y uno de los valencianos, y hoy dicen a la Vaquera y la Carmeta (bailarinas) que aprendan el "Vals romántico" para bailarlo en Madrid. El baile final es una olla podrida, como puedes suponer. Los trajes habrían de rehacerse, y lo mismo el decorado. Y vaya, en conclusión: o se va a Madrid como yo entiendo, haciéndolo como cuando se va a estrenar, o yo me opongo, y si tú te desentiendes y les dejas hacer, que no lo creo, yo no, y en ese caso que se apañen, pero yo en un periódico de Madrid me defenderé diciendo lo que sea pertinente[42].

---

[39] "La companyia continua essent fem dolenta com era". *Ibid*.

[40] "No pensa més que en fer el burro en competència amb en Castelles, disputant-se la Blanquita Suárez i fent regales de bestiesa y estúpides amb gran lluita d'indumentària. No hi ha manera de parlar-li. S'espien mútuament i no la deixen un moment. Quan li *vuy* dir alguna cosa haig d'aprofitar el *momento* en que ella és en escena i ell fa *centinela* entre caixes. Tot el teatre en va ple i tothom hi riu. Fa tot plegat un fàstic *inmens*. Jo hi vaig *lo menos* que puc per no sentir ni veure ximpleries". *Ibid*.

[41] *Ibid*.

[42] "Tal com es fa l'obra avui dia, és una vergonya. Tothom *fa'l* que vol, diu lo que vol i surt vestit com vol. El *bailarí* i la *bailarina* ja no hi són fa tres dies i en [ilegible] d'ells ballen la Fuentes (la Maneyos) i un dels valencians i avui deien a la Vaquera i a la Carmeta (*bailarines*) que aprenguin el vals romàntic per ba-

Los bailarines referidos por Soler, la pareja italo-francesa formada por Diego Vincenti –anunciado en un primer momento Gottifredi– y la *comtesse* de Villeneuve, constituyeron la gran atracción de la revista, figurando en el programa de mano junto al director de la compañía, el músico, los libretistas y los escenógrafos (ilustración 14).

Teatro de Novedades

Compañía de ópera y opereta española
DIRECCIÓN:
PEPE BERGÉS

Grandioso éxito
de la REVISTA en 2 actos y 8 cuadros,

Plastic-Films

Letra de los señores
D. José M.ª Jordá y D. Alejandro Soler
Música del Mtro. Amadeo Vives
Primera pareja de baile
Gottifredi Vincenti y Comtesse E. de Villeneuve

Las decoraciones son originales
las del 1.er acto completo, de D. JOSÉ CASTELLS; las del 2.º acto, el I cuadro, de los Sres. MORAGAS y ALARMA; las del II cuadro, de D. JOSÉ CASTELLS, y las del III cuadro, de D. ALEJANDRO SOLER.

Por primera vez en España se presenta la REVISTA con la misma grandiosidad que en las grandes capitales del mundo

LOS TIROLESES
EMPRESA ANUNCIADORA
BARCELONA • MADRID
SEVILLA • SANTANDER
SAN SEBASTIÁN

Ilustración 14. Plastic-Films. *Teatro Novedades. Programa de mano. Barcelona: Imp. Henrich y Comp., [1915]. Colección del autor*

Su rastro en la hemeroteca y los archivos es exiguo. De su currículum, trompeteado en los periódicos y de apariencia excesiva, nos ha llegado noticia de que él era "primer bailarín de los teatros Imperial, de Petrogrado y Escala, de Milán", y ella, "hermosísima mujer que ha paseado sus danzas

llar-lo a *Madrit*. El ball final és una olla que fa *fàsctic* com podeu suposar, els *trajos s'hanvien* de refer i lo mateix el decorat i vaja en conclusió: o es va a *Madrit* com jo entenc fent-hi-ho com quan se va estrenar o jo m'hi oposo i si vos us hi desentenen i els deixen fer, que no ho *creeix* mai, jo no i en tal cas que s'arreglin, però jo en un diari de *Madrit* em defensaré dient lo que fa el cas". Carta de Alejandro Soler a Amadeo Vives, 5 de junio de 1915. Ms. 2163/957, Colección Arturo Sedó, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

por los principales coliseos de Europa [y] ha mostrado su arte exquisito ante todos los soberanos orientales, y muchos europeos"[43]. La condesa, para más inri, era

> una verdadera aristócrata, descendiente en línea recta de una de las más nobles familias francesas. Su padre desempeñó el cargo de gobernador de las Indias orientales holandesas [y] un pariente suyo muy próximo, el marqués de Villeneuve, llevó al altar a la princesa Juana Bonaparte[44].

Realidad o emergente mercadotecnia en los albores del estrellato entendido como un negocio global, lo cierto es que la pareja fue aplaudidísima, tanto en el gran cuadro final de la obra como en el celebrado "Vals romántico" (ilustraciones 15 y 16), que no era de Vives, sino la adaptación y presentación en España de la *Serenata Rimpianto*, op. 6 (1900), de Enrico Toselli:

> Lo más notable, aparte de la *Maruxa*, ha sido el *Plastic-Films* o, mejor dicho, el "Baile romántico" de la susodicha obra. ¡Bendiga Dios la hora en que se les ocurrió tal número a los autores de la citada revista! Aunque es seguro que al respetable público le aburra tal escena, hay una minoría […] a la cual se le encandilan los ojos ante aquella deliciosa reproducción de la danza francesa en mejores tiempos que los presentes, aunque con música de Toselli. Todo sedimento dejado por Alfredo de Musset cobraba nueva vida al ser reproducida por la *ravissante comtesse* de Villeneuve y su acompañante la época de 1830 a 1840[45].

La revista de gran espectáculo daba comienzo, así, a una de sus más importantes labores, la de insertar entre sus costuras no solo modas, inventos o costumbres, sino las músicas y ultimísimos bailes que hacían estremecer el coxis del mundo. Y aunque esta pieza de Toselli retuviera aún el sabor de la canción romántica italiana, al estilo de un Paolo Tosti, no tardarían en irrumpir en las revistas –y de ahí a las salas de baile, y viceversa– los frenéticos ritmos de *black bottom*, charlestón y foxtrot llegados de América. Será precisamente a ritmo de foxtrot como haga mutis la misteriosa pareja Vincenti, inscribiendo su nombre, siquiera en nota a pie de página, en la historia de la danza en España. Se ha visto en la carta de Soler de 5 de junio de 1915 que habían dejado la compañía poco antes de finalizar las representaciones. Sabemos, sin embargo, que se quedaron varios meses en España. Buena prueba de su popularidad son las fotografías –comercializadas como tarjetas postales– que, caracterizados con el vestuario de *Plastic-Films*, se hicieron en el estudio Amadeo. Ya a comienzos de mayo habían partici-

[43] [Sin firma]. 1915. "La temporada de Pascua. Los teatros de Barcelona", *La Publicidad* (Barcelona), 28 de marzo, 4.

[44] *Ibid*.

[45] Cualquiera. 1915. "Cotidianas", *La Vanguardia* (Barcelona), 2 de junio, 8.

pado en un festival a beneficio de la Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona celebrado en el Liceo, donde compartieron cartel con Raquel Meller[46]. En otoño, antes de desaparecer con pies ligeros de la hemeroteca, serán los encargados de presentar a la "buena sociedad", por primera vez en Barcelona, una danza "que está haciendo furor en San Sebastián y demás playas de moda": el foxtrot[47].

Ilustraciones 15 y 16. Diego Vincenti y la Comtesse E. de Villeneuve en el "Vals romántico" de Toselli. Tarjetas postales. Fotografías: Amadeo, Barcelona, [1915]. Colección del autor

Antes de todo esto, de ser sustituidos por uno de los valencianos y la "Meneios", Vincenti *et Madamme la Comtesse* habían causado furor, además de en el Toselli, en el último cuadro de la revista (ilustraciones 17, 18 y 19). Y es que la resolución del conflicto –recordemos, el asalto y robo a la casa Plastic-Films–, con su héroe desdibujado (Nick Winter) y unos antagonistas tan vaporosos como las propias fantasmagorías que portan en la bobina (la diablesa y el empresario), se resuelve en falso cuando son atrapados por Fantomas. La endeble intriga, motor de los cuadros de la revista, lastrada a su vez por las "interrupciones" de estos, finaliza con el triunfo del estatismo

[46] [Sin firma]. 1915. "Asociación de la Prensa Diaria. El festival del Liceo", *La Vanguardia* (Barcelona), 9 de mayo, 6.

[47] [Sin firma]. 1915. "Espectáculos. Salón Cataluña", *La Vanguardia* (Barcelona), 28 de septiembre, 7.

sobre la acción; de la plástica sobre la narración; del teatro sobre el cine y de la danza sobre todos los demás. Así se explicaba en el programa de mano:

> Sin resistencia ninguna el Empresario y la *Commère* devuelven la famosa bobina robada. "No la necesitamos para nada", dicen. "El espectáculo más moderno y el de mayor éxito en París […] no está en la revista ni en la cinematografía, sino en los *ballets* rusos"[48].

Ilustraciones 17, 18 y 19. A izquierda y derecha, Encarnación Fuentes caracterizada para el cuadro final de Plastic-Films, *el* ballet *"Azyade". Tarjetas postales. Fotografías: Amadeo, Barcelona, [1915]. Colección particular; en el centro, figurín de Alejandro Soler para dicho personaje de Fuentes. MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques), Institut del Teatre, Barcelona*

Al igual que el primer acto, el segundo se cerraba con una sorpresa: un *coup de théâtre* sui géneris en el que el mismísimo Serge Diaghilev, sin aparecer ni ser mencionado, se presentaba bajo la forma de un curioso *deus ex machina*. Se daba, por tanto, un cierre al conflicto dramático, la detención, y un cierre al conflicto estético-empresarial mediante un gran cuadro en el que se emulaban esos *ballets* que asombraban a todo París; *ballets* que no llegaron a España hasta dos años más tarde huyendo de la Gran Guerra y que *Plastic-Films* anticipaba con notable acierto. Tanto fue así que, cuando llegaron los de verdad, hubo quien afirmó que "*Plastic-Films* estaba tan bien como los *ballets* rusos"[49]. Soler diseñó infinidad de figurines para el cuadro final, un cautivador número de pura danza titulado "Azyade" (ilustraciones

[48] *Plastic-Films*. [1915]. Teatro Novedades. Programa de mano. Barcelona: Imp. Henrich y Comp.

[49] "El Plàstic-Films estava tan bé com els ballets russos". Paradox. 1917. "Cronica. Balls Russos", *L'Esquella de la Torratxa* (Barcelona), 29 de junio, 482.

20, 21 y 22). Se pretendía evocar la aún desconocida *Scheherezade*[50] de Nikolay Rimsky-Korsakov, coreografiada por Michel Fokine para la compañía de Diaghilev algunos años atrás. Un entusiástico Carlos Jordana relató sus impresiones para *El Diluvio*. Nada que ver con la opinión de otros críticos acerca de una música por debajo de la categoría de su autor:

> Realmente no hay película cinematográfica posible ante aquella cinta plástica [...]. Aunque Alejandro Soler no idee, pinte y dirija jamás un cuadro semejante, quedará su nombre en la memoria de todos como el de un gran artista [...]. Las numerosas mujeres que en él figuran, sus trajes exóticos, las alfombras, las luces, los cortinajes, forman en conjunto una visión sorprendente, artística en grado sumo, verdaderamente emocionante. No es arte industrial, de pacotilla, el que se nos sirve.
>
> El mismo Vives, el gran músico, se sintió inspirado y dotó al bello cuadro de una música soberbia, rica en matices, seria y rozagante, tan robusta y perfectamente orquestada y de tan sobria y majestuosa inspiración que el público la oyó recogido, mostrando una impresión real y profunda, que estalló en ovación estruendosa e inacabable al terminar el número [...]. Tal vez no forma la revista un todo armónico, pero hay arte[51].

Ilustraciones 20, 21 y 22. A izquierda y derecha, Diego Vincenti y la Comtesse de Villeneuve caracterizados en sus respectivos roles del ballet *"Azyade". Tarjetas postales. Fotografías: Amadeo, Barcelona, [1915] Colección del autor. En el centro, figurín de Alejandro Soler para dicho* ballet. *MAE - Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona*

[50] En el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre (MAE) se conserva un telón de boca dibujado por José Castells donde se representa una "imagen de la danza Sheherezade de los Ballets Rusos" (ref. 235712). Aunque, según consta en el programa de mano (ilustración 14), Castells solo diseñó los decorados del acto I y del cuadro 2.º del acto II de *Plastic-Films*, ¿es posible que contribuyera también con este dibujo al cuadro 3.º, el del *ballet* "Azyade"?

[51] Carlos Jordana. 1915. "Revista de teatros. Novedades. Plastic-Films", 9 de abril, 24-25.

Xavier Montsalvatge destacó uno de los grandes conflictos de Vives como creador: la idea, que "llegó a ser obsesiva a lo largo de toda su vida […], de huir a toda costa de la música descriptiva"[52]. A pesar de hacer concesiones como la entrada de la locomotora al final del primer acto de *Plastic-Films*. Buena cuenta de esta fobia son las arremetidas contra Richard Strauss y las alabanzas a Claude Debussy en su célebre conferencia "La expresión de la música", leída en el Ateneo de Madrid el 14 de julio de 1913 (Vives 1971, 56). Por otro lado, que Vives no trabajase más el sinfonismo, aspecto que sorprendía a Montsalvatge, tiene una explicación sencilla: su inclinación por el teatro musical, acatando sus códigos y aceptando sus límites, lo cual no fue óbice para que el maestro explotara las oportunidades sinfónicas que dicho medio le ofrecía, desde los *ballets* de *Euda d'Uriach* (1900) hasta los generosos episodios instrumentales de *Bohemios* o *La villana* (1927), pasando por este "Azyade" que nos ocupa. Sin embargo, puede advertirse su cautela ante aspiraciones más elevadas cuando, al final de sus días, afirmaba que "entre la sinfonía y la escena media una diferencia mayor que entre la zarzuela y la revista"[53].

Conclusiones

Si la materia prima de *Plastic-Films* era el cine, cabe distinguir tres niveles de lectura. En el primero estarían los personajes y los actores, fusionados a su vez con sus propios personajes en tanto que encarnación del arquetipo y ejerciendo como receptores de todas sus cualidades, de un "estilo" (Gubern 1989, 100). Estos mismos personajes, a su vez, asistían a una ficción dentro de la ficción como espectadores de las proyecciones. Observaban, por tanto, y eran observados, sin que trascendiera su reflexión sobre aquello que estaban viendo. Esa tarea quedaba para el espectador, que habría de extraer sus conclusiones a partir de la mezcolanza de géneros que se le mostraba.

En un segundo nivel estaría la reflexión sobre la plástica y el lenguaje cinematográficos: qué podía ofrecer el cine y qué el teatro y cómo recrear sobre las tablas o competir con aquello que sucedía en una pantalla. Jordá y Soler se servían de esta manera del cine para rebatirle al cine mismo el monopolio de lo inconcebible y desmedido. Es por ello que cabe diferenciar la intención mimética en la aparición de Max Linder con la del tren que irrumpe en escena. En el primer caso se trata de imitar, esencialmente, una *praxis*, el arquetipo mencionado y sus maneras; en el segundo, un *ethos*, esto

[52] Xavier Montsalvatge. 1971. "La espontanea sinceridad en la música vocal de Amadeo Vives", *Destino* (Barcelona), 20 de marzo, 36.

[53] Gisbert-Izcaray. 1932. "Hacia una campaña nacional de teatro lírico. El maestro Vives trae este año a Madrid una obra y muchas esperanzas", *La Voz* (Madrid), 1 de febrero, 9.

es, la reproducción de una imagen. De nuevo las dos caras de la revista, acción frente a estatismo. *Plastic-Films* buscaba, en sus pantomimas e imitaciones de una proyección, reivindicar el teatro no solo como la cuna de todo aquel arte al que darían una nueva vuelta de tuerca los cómicos del cinematógrafo, sino para tratar de demostrar que el mismo efecto era posible sin mediar un proyector y una película de celuloide. Cabe señalar cómo, a pesar de la presencia de lo americano, con sus indios y sus vaqueros, la influencia estadounidense era nimia todavía. Iba a imponerse, precisamente, a partir de la I Guerra Mundial (Gubern 1989, 129). *Plastic-Films* miraba al cine europeo y a Francia. Como la propia revista en tanto que género, como la vedete y el vedetismo –de tan larga estela–, también el cine, por el momento, nos llegaba desde allí. Europa tenía, por poco tiempo, algo que decir.

Por último, un tercer nivel de lectura nos encara ante uno de los asuntos paradigmáticos recogidos por Sobrino: el interés del teatro musical de la época por reflexionar sobre la competencia entre la propia industria y la del cine (Sobrino 2021, 102). Porque *Plastic-Films* era, por encima de todo, un estudio sobre la industria. No es casualidad que la obra se inicie con un robo. Si las pantallas se poblaron de asaltos a trenes tan pronto como se inventó el cine de acción, no eran menos los hurtos en el plano empresarial: de ideas, de inventos, de patentes… La bobina robada no servía solamente como hilo para encadenar cuadros vistosos, sino que ponía en evidencia las vergüenzas de un sector aún sin regular. Todo empezaba en un sueño pesadillesco, con un empresario del cine, y desembocaba en otro sueño puramente teatral, el gran *ballet*, también negocio en ciernes. El paso del realismo (final del acto I) al simbolismo (final del acto II) zanjaba de manera irónica la anunciada "batalla entablada en el cine y el teatro"[54], presta a resolverse aquel mismo año de 1915. Triunfaba el segundo, en efecto, pero bajo la fórmula pretendidamente superior y exquisita del *ballet*. La revista se reía de sí misma, se quitaba importancia y, como la zorra de la fábula, se resignaba con un mohín de desprecio ante las verdes e inalcanzables uvas del cinema: "No están maduras".

Apostilla. Plastic-Films II o Amadeo Vives contra el malvado Polakoff

Algunos años después, en su papel de articulista en prensa, Amadeo Vives escribirá un largo cuento en siete entregas[55]. Y, como si quisiera compendiar su experiencia revisteril, trazando una elipsis entre su primera y

[54] [Sin firma]. 1915. "La próxima temporada", *España. Semanario de la Vida Nacional* (Madrid), n.º 32, 2 de noviembre, 9.

[55] Publicado en *El Liberal* (Madrid) entre el 29 de abril y el 19 de mayo de 1920.

última revista, lo titulará *Plastic-Films o El sueño de una noche de invierno*. El propio músico es el protagonista de la narración, suerte de autoficción *avant la lettre*, y hace desfilar por sus disparatadas páginas a muchos de sus colegas: Julio Gómez, Prudencio Muñoz, Adolfo Salazar o Bartolomé Pérez Casas, entre otros.

Con notable malicia, el Vives escritor planta cara al Vives revistero, aquel que ya nunca más será, desarrollando una particular antipoética del desmesurado mundo del espectáculo. Lo que en el sainete costumbrista habría sido el señorito que roba la honra de la protagonista, en la era del *show business* era el empresario sin escrúpulos que sustraía las últimas novedades cinematográficas –donde tal vez se hallase, de paso, alguna película erótica, lo cual no los aleja tanto–. Jordá y Soler dibujaron un villano de pacotilla que, sin embargo, ponía el dedo en la llaga. Vives imagina una especie de pariente de ese villano, Pedro David Polakoff, que irrumpe una tarde gris de invierno en la Unión Musical Española, donde departen los mencionados músicos: "De pronto callamos todos. Había aparecido en la puerta del establecimiento un señor alto, fornido y vestido fantásticamente"[56]. El siniestro Polakoff se le aparecerá a Vives esa misma noche a través del recurso de la aventura onírica, visitando primero los salones de un gran hotel y después las salas de ensayos del Teatro Real. El excesivo empresario pretende llevar más lejos aún la idea del espectáculo total, convirtiendo a los propios músicos de las orquestas en elementos decorativos a la altura de las vicetiples más eminentes. La orquesta y sus profesores, pervertidos así por Polakoff, se convertirían en el gran espectáculo moderno, con vestuario, peluquería y decorados solo para ellos.

La corrosiva sátira de Vives era un ataque en toda regla a las imposturas artísticas, la exclamación hueca y el teatro sin sustancia; una defensa, por tanto, de una tradición y sus caminos: aquellos que conducían a *Doña Francisquita* (1923) y *Talismán* (1932). Vives no renegaba de *Plastic-Films*, pero advertía del peligro que conllevaba la inflamación del concepto, la nada como motor del asombro. Algo, sin embargo, parecía haber cambiado sin remedio. Con la caída del Imperio Austrohúngaro habían caído también los grandes palacios y, en su desolada tramoya, pugnaban aún por hacerse oír los lejanos sones de los viejos valses. Los aires del cosmopolitismo arrastraban otras músicas y otras maneras de entender el teatro; es decir, de entender el mundo. El marco desde el que contemplar el horizonte sería ya, por muchos años, aquel cuadrado blanco sobre el que se proyectaban los *plastic films*. Lo nuevo emergía avasallador y lo viejo luchaba por no ser expulsado. El sueño invernal de Vives había sido premonitorio. El siglo XX llamaba a la puerta:

[56] Amadeo Vives. 1920. "Pasacalles. Plastic-Films o El sueño de una noche de invierno II", *El Liberal* (Madrid), 30 de abril, 3.

El palacio de los sueños, donde me encontré, no tenía nada que ver con los antiguos palacios de los cuentos de hadas. Era una especie de hotel, como el Palace, o como el Ritz. Había millares de luces encendidas y los *tziganes* lanzaban al aire los ritmos de los valses vieneses y de las danzas americanas[57].

Bibliografía

Arce Bueno, Julio. 1996. "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 2-3: 273-280.

Arniches, Carlos, y Enrique García Álvarez. 1907. *La gente seria. Sainete lírico.* Madrid: Sociedad de autores españoles.

Barbéns, Francisco de. 1914. *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social*. Barcelona: Luis Gili, editor.

Cabañas Guevara, Luis [Marius Aguilar y Rafael Moragas]. 1945. *Biografía del Paralelo*. Barcelona: Memphis.

Dreyer, Antje. 2022. *La revista musical española de los años 1920 entre tradición e innovación: consideraciones semióticas, contextuales y genéricas*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Gasch, Sebastián. 1962. *La historia del Music-Hall*. Barcelona: GP.

González Lapuente, Alberto. 2012. "La zarzuela y sus derivados". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 7. La música en España en el siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente, 423-511. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

González Lapuente, Alberto, y Alberto Honrado Pinilla (eds.). 2016. *El teatro del arte: libro de las jornadas de zarzuela 2015, Cuenca, del 25 al 27 de septiembre*. Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Gubern, Román. 1989. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.

Hernández Girbal, Florentino. 1971. *Amadeo Vives. El músico y el hombre*. Madrid: Ediciones Lira.

Iberni, Luis G. 2003. "Amadeo Vives Roig". En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, ed. y coord. por Emilio Casares Rodicio, vol. 2, 983-993. Madrid: ICCMU.

López Pérez, Fàtima. 2019. "Alexandre Soler i Marye, el fill desconegut del gran escenògraf Francesc Soler i Rovirosa". En *La dimensió escénica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i del reconeixement*, ed. por Enric Ciurans y Núria Peist, 67-81. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Mandolini, Ricardo. 2016. "Semiología musical y musicología: aportes de la filosofía de la complejidad". *Panambí: Revista de Investigaciones Artísticas* 2: 27-46.

Muñoz, Matilde. 1965. *Historia del teatro en España III. La zarzuela y el género chico*. Madrid: Editorial Tesoro.

Sánchez Noriega, José Luis. 2018. *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.

Sobrino, Ramón. 2005. "Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías". *Revista de Musicología* 28, n.º 1: 667-696.

[57] Amadeo Vives. 1920. "Pasacalles. Plastic-Films o El sueño de una noche de invierno II", *El Liberal* (Madrid), 1 de mayo, 5.

— 2021. "El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931)". En *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*, ed. por Miriam Perandones y María Encina Cortizo, 5-142. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Torrents, Jaime. 1971. "Amadeo Vives; una vida heroica". En *Amadeo Vives (1871-1971)*, 135-168. Madrid: SGAE.

Vázquez Montalbán, Manuel. 2003. Prólogo a *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado (Chaplin, Keaton y otros reyes del gag)*, de Lluís Bonet Mojica. Madrid: T&B.

Vives, Amadeo. 1971. *Julia. Ensayos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.

Recibido: 22-2-2023
Aceptado: 29-6-2024