

“...un film de Charlot se projectará
en la primera escena...”

Una ópera de cine

M^a Ángeles Ferrer Forés

Investigadora independiente

info@maferrerfores.com

Juan Francisco de Dios Hernández

Universidad Autónoma de Madrid

juan.dedios@uam.es

Data de recepció: 10-01-2018

Data d'acceptació: 31-03-2018

PALABRAS CLAVE: ESTÉTICA | ÓPERA | DRAMATURGIA | VANGUARDIA | CHAPLIN

KEY WORDS: AESTHETICS | OPERA | DRAMATURGY | AVANT-GARDE | CHAPLIN

RESUMEN

El siglo XX ha asistido a un proceso sociológico y estético en el que un nuevo invento como el cine se convirtió en una firme propuesta de arte absoluto. No fue hasta la irrupción creativa de la segunda oleada de vanguardias en la década de 1920 cuando se comenzó a generar una revisión de la importancia y trascendencia estética del cine. Pocos géneros creativos fueron impermeables a su influencia. La ópera fue y es uno de ellos.

Esta investigación reflexiona sobre cómo una ópera, *Charlot* de Bacarisse y Gómez de la Serna, consideró por primera vez el material cinematográfico como un objeto estéticamente válido permitiendo con ello considerar al cine como un evento trascendente dentro de los parámetros de la gran cultura europea. En 1932, fruto de la comunión estética entre Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bacarisse, surgió una ópera en la que no solo su aspecto argumental era cinematográfico, sino que incluso su dramaturgia implicaba proyecciones de escenas como factor esencial. Enmarcada en el tránsito del cine mudo al sonoro, la ópera *Charlot* es una obra de una importancia esencial si pretendemos trazar una línea de investigación completa entre la interacción estética entre cine y música. La ópera de Bacarisse se desenvuelve con gran oficio en un lenguaje neoclásico y politonal moderno y arriesgado. Gómez de la Serna centró su línea argumental en un conflicto de calado estético que implicaba al Charles Chaplin cineasta, de la mano de su personaje, y el problema de la desaparición del cine silente. Analizar en profundidad las vertientes estéticas de *Charlot* y su intensa relación con el cine supone un hecho fundamental para la musicología cinematográfica puesto que sitúan ambos géneros en un espacio común tan importante como inusitado y por ello de obligada visita.

ABSTRACT

The twentieth century was the backdrop to a sociological and aesthetic process in which the invention of film firmly established itself as an art form. It was not until the second wave of the avant-garde burst onto the creative scene during the 1920s that the aesthetic importance and transcendence of film began to be reconsidered. Few creative genres were impervious to its influence, but opera was and is one of them. This research reflects on how an opera, *Charlot*, by Bacarisse and Gómez de la Serna, used film as a valid aesthetic element for the first time; an action which enabled film to be seen as a transcendent event within the bounds of high European culture. In 1932, the aesthetic communion between Ramón Gómez de la Serna and Salvador Bacarisse resulted in an opera with not only a filmic plot line, but whose dramaturgy even dictated that projected scenes had to be employed. As part of the transition from silent to talking films, the opera *Charlot* is a work of vital importance when attempting to follow an unbroken line of research on the aesthetic interaction between film and music. The opera by Bacarisse expertly unfolds using a bold and contemporary neoclassical and polytonal language. Gómez de la Serna focused his plot on a conflict of aesthetic weight involving Charlie Chaplin the filmmaker, his character, and the issue of the disappearance of silent film. Analysing the aesthetic aspects of *Charlot* and its intense relationship with film in depth is essential for film musicology as the two genres exist in a shared space that is as important as it is rare, and which therefore must be broached.

Introducción

“Muebles rústicos y tendida de una cuerda, medio transversal a la escena, una sábana, sobre la que se ha de ver el retazo de film Charlot que se proyectará en la primera escena y algunas prendas interiores de mujer (...)”

Esta acotación escrita por Ramón Gómez de la Serna en el libreto de la ópera *Charlot* es probablemente la primera indicación, con peso dramático real que existe de una proyección de cine dentro de una obra musical, concretamente de una ópera. Este hecho singular arrastra una serie de factores estéticos que elevan a la ópera de Bacarisse y Gómez de la Serna a la categoría de hito historiográfico tanto en el universo musical, como en el cinematográfico. La consideración del cine como un Arte estaba lejos de ser una realidad en las primeras décadas del siglo XX, de modo que su inclusión, superando el componente colorista o moderno, dentro de un espectáculo del eco y la trascendencia estética de una ópera va más allá de un simple efecto de atrezo. La modernidad audiovisual que esta acotación implicaba, situaba a sus creadores en la vanguardia no ya solo del género operístico, sino igualmente teatral. A esto cabe unir la aspiración universal que toma el proyecto desde el momento en el que se presenta como principal a un personaje mediático y reconocido en todo el mundo. El cine entreverado en un género tan paradigmático y crecientemente envarado como la ópera¹ suponía en sí mismo un ejercicio de vanguardia de unas dimensiones colosales. En el espíritu de los miembros de la Generación de la República estuvo siempre la aspiración y la inercia hacia el exterior por encima de los localismos que se convirtieron en norma estilística del nacionalismo tardío español. Es por ello que el malogrado episodio de *Charlot* representa un capítulo paradigmático del que no se puede prescindir.

Ramón Gómez de la Serna. Cine, literatura y vanguardia

Tal como el propio compositor dejó escrito en sus memorias², en las que dedicó un capítulo completo a *Charlot*, la idea y el desarrollo surgen enteramente del escritor. El escritor madrileño no era un advenedizo en cuestiones de cine, aunque sí que lo era en cuestiones de dramaturgia musical, ya que éste fue su primer y último libreto.

La relación de Ramón Gómez de la Serna con la música no es diferente a la habitual en el gremio de literatos españoles, siendo esta mala, o en el mejor de los casos, anodina. Ramón Gómez de la Serna apenas escribió con detenimiento sobre música o músicos, aunque sí encontramos en su obra referencias preferentemente al Jazz. En su ensayo *Ismos* (1931), Gómez de la Serna incluyó su *Jazzbandismo*, que en realidad era un texto cuya ligazón con el cine era evidente. Con motivo del estreno en España de la película *El Cantor de*

1 El mismo cine relegará ya en el siglo XX a la ópera como género popular por excelencia. Se produce, por tanto, un relevo en los usos culturales que sitúan a la ópera en un extremo del imaginario colectivo.

2 *Nuevas páginas de mi vida*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Jazz (1927)³, que paradójicamente se estrenó en versión muda debido a la ausencia de medios técnicos para reproducir dicha cinta, Ramón Gómez de la Serna tuvo que subir al escenario para elaborar un discurso más centrado en el jazz que en el cine. Ese discurso se convirtió en el artículo *Jazzbandismo*, incluido poco después en el libro anteriormente citado. Gómez de la Serna se convirtió pronto en un defensor del cine sonoro, tal como un escandalizado Juan Piqueras dejó por escrito en la revista *Popular Film*⁴. Esta defensa se había producido en la famosa tertulia del Café Pombo y tras la cual podemos encontrar el germen del argumento de *Charlot*. Ya en *Cinelandia* (1923), Gómez de la Serna presentaba un panorama del mundo del celuloide bastante descreído y falso.

También encontramos numerosas referencias al cine en la obra de Gómez de la Serna, tanto en sus *Greguerías*, como diseminadas a lo largo de toda su obra, si bien no tantas a la música. Cualquier evento tecnológico solía contar con la presencia y colaboración de Gómez de la Serna. La consolidación de Unión Radio, contó con la presencia y colaboración del escritor tanto en forma de tertuliano, como escribiendo en la revista subsidiaria *Ondas*. En dicha revista encontramos *Greguerías* escritas sobre la radio y los medios de comunicación que pujaban por un sitio en el nuevo organigrama social. Probablemente allí, entre los pasillos de Unión Radio, se comenzó a fraguar la relación profesional entre Salvador Bacarisse y Ramón Gómez de la Serna.

De la buena relación entre ambos queda un documento aparecido en el diario *El Sol*, fundado por Nicolás Urgoiti en el que Ramón Gómez de la Serna se hace eco literario y periódico de la presentación como grupo estético del Grupo de los Ocho de Madrid en su artículo *Los Ocho en pie y en fila*:

La persistencia del espíritu artístico es uno de los milagros de la vida moderna... Todo parecía cerrado a una nueva generación española de músicos; pero en reserva, como recibiendo un mandato hereditario inalienable, la nueva generación estaba próxima a su eclosión como tal generación compacta, formada en número suficiente, el 8 por casualidad.(...)

Tenía que suceder, necesitaban hacerse partícipes del nuevo encargo, y ya en todos los programas tendrán que aparecer sus nombres para justificar la legitimidad del tiempo, que sin ellos sería tiempo pocho y baldío. ¡Ya tenemos hermanos declarados en el otro arte!⁵

3 En el texto *La traumática transición del cine español del mudo al sonoro*, Romà Gubern, presenta el relato de las dificultades que experimentó el primer cine sonoro o parcialmente sonoro norteamericano en la España de finales de la década de 1920. No existen datos que recojan un estreno de la película *Don Juan* (1926) de Alan Crosland, donde aparecieron los primeros efectos de sonido insertos dentro de los fotogramas. Tras los estrenos frustrados de *The Jazz singer* (1927) de Alan Crosland en 1929 en el Cine Club Español de Madrid y estrenada finalmente con el título *El ídolo de Broadway* en 1931, y de *Love Parade* (1929) de Ernest Lubitsch estrenada con sonido sólo en los números musicales, pero con los diálogos (en inglés y francés según el rodaje multilingüe del momento) silentes. La primera cinta sonora completa estrenada en España fue *Innocents of Paris* (*La canción de París*, 1928) de Richard Wallace estrenada el 29 de septiembre de 1929 en el Teatro Coliseum de Barcelona. Fuente: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traumatica-transicion-del-cine-espanol-del-mudo-al-sonoro--o/html/ff8a9d5e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

4 Piqueras, J., *Popular Film* nº 168, 17 de octubre de 1929.

5 Ramón Gómez de la Serna en el artículo “Los Ocho en pie y en fila” en diario *El Sol*, año XIV, nº 4156 del 7 de diciembre de 1930, pág. 3.

Pese a que las referencias de Gómez de la Serna a Charles Chaplin aparecen de forma anárquica en su obra, siempre existe una clara diferenciación entre el personaje, sus particularidades y la trascendencia estética que este tiene sobre su tiempo. Encontramos una referencia al personaje en la novela *Cinelandia* (1923)⁶:

— A mí, cocktail Charlot

(Con el cocktail Charlot se salen imitando a Charlot involuntariamente, dominado el que lo bebe por un fatal baile de San Vito de Charlot y cogiendo con un bastoncito de cayada por el cuello o por una pierna o por un brazo al transeúnte distraído.)

Posiblemente uno de los momentos más certeros en el terreno estético es el que Gómez de la Serna dedica a Chaplin en su publicación *Ismos* (1931, pp. 256-263) habilitando el concepto de *Charlotismo*. La primera redacción del término *Charlotismo* apareció publicado en la revista *Le Disque Vert*⁷ en 1924 y observamos en el texto la valoración estética que Gómez de la Serna tiene de Chaplin y de la revolución que provoca su propuesta artística.

Pero probablemente es en *Charlot* donde Gómez de la Serna se preocupa por desentrañar de forma más seria la esencia del personaje de Chaplin dotándole de un amplio abanico de posibilidades y miradas. Muñoz-Alonso en su libro *Ramón y el Teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)* sostiene esta tesis: “Ramón se acerca a Charlot con la intención de desvelar las múltiples facetas que se entremezclan en esa figura en la que se borraban los límites entre el hombre y el artista” (Muñoz-Alonso López, 1993, p.222).

Bacarisse, un músico de estado

El periplo de Salvador Bacarisse hasta llegar a *Charlot* había tenido menos relación con el cine aunque no con los nuevos medios de comunicación que comenzaban a cambiar la sociedad de los años 20. Salvador Bacarisse (1898-1963) forma parte de la llamada Generación de la República, joven generación de creadores con una preparación intelectual mucho más elevada que sus maestros, que les llevó a implicarse en cuestiones más allá del oficio musical como la política. Compositor de formación sólida, pero de aspiraciones claramente vanguardistas, Bacarisse era un creador respetado incluso desde su juventud. Conrado del Campo en el semanario *Tararí* respondía: “... Salvador Bacarisse uno de los músicos más modernos en su estilo de vanguardia, *pero indique usted que, de vanguardia de verdad, no camelo, pues tiene un gran sabor de fondo...*”⁸

6 Gómez de la Serna, R., *Cinelandia*, Valdemar, Madrid, 1995. Nos referimos concretamente al capítulo XII: “Los cocktails absurdos”, p. 81.

7 El texto original, “Le Charlotisme”, tuvo como pretexto un homenaje a Charles Chaplin promovido por la revista belga *Le Disque Vert* nº 4-5 publicada en 1924. Nosotros hemos trabajado con la contenida en el texto: Arconada, C.M, 3 cómicos del cine. Biografías de sombras. Editorial Renacimiento, Sevilla 2007

8 Semanario *Tararí*, nº 3, pág. 17 del 1 de noviembre de 1930, entrevista a Conrado del Campo realizada por Prudencio Muñoz Delgado en la sección *La Música y los músicos*. Este semanario, editado en Madrid los sábados aparecía como revista de espectáculos y deportes semanal.

En la revista *Ondas*⁹ en el artículo *Nuestro concierto del martes*, Gustavo Pittaluga presentaba a sus compañeros generacionales desde un punto de vista cercano e incluso cómico refiriéndose a Bacarisse en estos términos:

Salvador Bacarisse constituye físicamente, con Rodolfo Halffter, la pareja Stan Laurel-Oliver Hardy. Todo lo que hay de alegre, de al parecer despreocupación, de sinceridad, de hacer el capricho por el placer de hacerlo, es en Bacarisse más patente que en nadie... Si en Bacarisse esta música joven es más agria, es porque en este correo de chicos que se divierten, Bacarisse es el que grita con más descaro.¹⁰ (*Ondas*, 1931).

Casi desde la inauguración de Unión Radio, bajo los auspicios de Ricardo Urgoiti en 1924, se perfiló un tipo de emisión en la que la música jugaba un papel esencial en su programación. Salvador Bacarisse participará de forma activa en la programación de Unión Radio en la sección de Música desde 1926 a 1936. Allí se encontrará de forma usual con Ramón Gómez de la Serna, que actuó como corresponsal y tertuliano (incluso desde su casa) de dicha radio en el tránsito de la década de 1920 y 1930.

La II República emitió un decreto por el que se creaba la Junta Nacional de la Música y los Teatros Líricos el 21 de julio de 1931. Las funciones de esta junta tuvieron sin duda una importancia fundamental en la creación inmediata, pues el respaldo estatal suponía una seguridad que no había tenido igual en la historia del país desde el mecenazgo real. No obstante, la acritud política y las acusaciones partidistas no tardaron en aflorar. Esas dudas se acrecentaron con las primeras concesiones de ayudas, auspicios, becas o premios. Bacarisse consiguió que su *Charlot* fuese priorizado por una junta a la que él mismo pertenecía. Este hecho¹¹ se fundamenta en la concesión de varias ayudas de 385.000 pesetas con el fin de subvencionar nuevas propuestas de ópera cómica para la promoción del género y de los autores desconocidos. Parte de la acusación de corruptela proviene precisamente del hecho de que los receptores de dicha ayuda no eran precisamente desconocidos, sino incluso viejas glorias del escenario musical y además todos ellos miembros de la junta que concedía las ayudas. Además del *Charlot* de Bacarisse y Gómez de la Serna se subvencionó *El Talismán* de Amadeo Vives y los hermanos Fernández Shaw, *La bella durmiente* de Oscar Esplá y Alfonso Hernández Cata, *La montaraza* de Facundo de la Viña y Espresati y Pérez Dola y el *Fígaro* de Conrado del Campo y Tomás Borrás. Todas ellas, como señala Heine¹²,

9 Subsidiaria, como revista de programación, de Unión Radio.

10 Este texto es un resumen del escrito por el propio Pittaluga y publicado en dos partes por la revista *Ritmo* en los números 27 y 28, correspondientes con segunda quincena de diciembre de 1930 y primera de marzo de 1931, páginas 2-3 y 5-6 respectivamente con el título *Música moderna y jóvenes músicos españoles*.

11 Este tema es tratado por la doctora Christiane Heine en su artículo: Heine, C., ‘Charlot’ de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: El nuevo género de la ‘ópera cómica’ española, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, vol. XXI, 1998 n 1, pp. 37-63, citando un artículo de Oscar Esplá, a la sazón presidente de aquella primera Junta, publicado en *El Sol*, 16 de octubre de 1932, habla de la concesión de esas ayudas.

12 Ibid.

tuvieron un recorrido complicado, partiendo de la suspensión de la obra de Vives por su fallecimiento y las restantes no fueron terminadas, excepto *Charlot*.

Ese inicio errático lastró el recorrido siguiente de la partitura, provocando su silencio al menos durante el período inmediatamente posterior. En 1935 se produjo la rehabilitación de la junta ya dentro del gobierno de coalición de las derechas, CEDA. No debe extrañarnos que *Charlot* no tuviese opción de estreno más allá de la noticia publicada pero frustrada de 1933 en el Teatro Calderón.

Chaplin-Charlot

Teniendo en cuenta que sin duda uno de los personajes centrales en esta aventura operística es Charles Chaplin, tanto en su faceta de actor, como en su faceta de defensor del gesto frente a la palabra, no podemos zanjar la aproximación histórica sin acercarnos a esta cuestión. Charles Chaplin fue sin duda alguna el primer ídolo mundial de un siglo muy dado a crear mitos como el XX. La grandeza y universalidad del gesto sólo había estado al alcance de la música hasta entonces, pero el cine silente permitió que un pequeño vagabundo de bombín y grandes zapatos uniese en torno suyo a toda la humanidad. La puesta en acción de una película parcialmente sonora como *The Jazz Singer*, no auguraba un buen final para el cine sonoro, pero la realidad es que el intento logró un fulgurante éxito. En enero de 1929 los principales estudios de Hollywood ya trabajaban al 100% en sonoro.

No cabe duda que sólo un genio como Chaplin podía permanecer firme en su propuesta estética. Su personaje, el vagabundo Charlot, no necesitaba hablar para expresar su propio lenguaje. Chaplin tras el éxito de *Luces de la Ciudad* en Estados Unidos, inició un particular baño de masas en Europa. Nadie resultaba ajeno en aquel 1931 a Charlot, que constituía la imagen del vagabundo que de manera accidental podía ser el reflejo de la clase media mundial que con los efectos de la crisis de 1929 había pasado de los felices años veinte a los oscuros treinta sin tiempo para modificar sus prioridades.

El 1 de abril de 1931, los diarios españoles se hacían eco de la gran noticia “Charlot en Europa”. Con motivo del estreno de *Luces de la Ciudad*, Charles Chaplin disfrutó del cariño del público europeo, motivando un crecimiento exponencial de su figura. Se generalizó en la prensa la confusión e incluso la decepción de algunos periodistas al comprobar las naturales diferencias entre Charlot y Charles Chaplin (*ABC*, 1931, 1 de Abril). La presencia de Chaplin fue portada y el seguimiento de los medios en cada una de sus intervenciones fue acorde con la fama del personaje. La mejor muestra del impacto producido por la lucha de Chaplin por la validez del cine mudo fue sin duda la ópera, una ópera en la que el protagonista no emitía sonido alguno.

Crónica de estrenos frustrados

En *Nuevas Páginas de mi vida*¹³, Ramón Gómez de la Serna, en su capítulo titulado “Una ópera malograda” nos cuenta la génesis de *Charlot*:

¹³ Esta suerte de obra maestra y piedra clave para entender la personalidad de Gómez de la Serna, se autocalifica como segunda parte de su *Automoribundía*, autobiografía peculiar. La parte que nos interesa apareció en las colecciones de Alianza Editorial, Madrid, 1970.

En 1932 en insinuó Salvador Bacarisse que hiciese una ópera en tres actos, a la que él pondría la música. Entonces en versos de Ópera Libre, inventé la ópera *Charlot*, en la que me propuse que el gran cómico de la pantalla, que a la sazón no quería hablar ni cantar en las películas, apareciese con un sosias o personaje cantor que, siempre detrás de él —como su sombra—, cantase como si fuese el propio Carlitos. (...)

El trabajo creativo fue muy rápido a juzgar por las fechas que aparecen escritas en la *particella* original de Bacarisse. Allí ubica su composición en Madrid desde septiembre de 1932 a junio de 1933, sus fechas parciales fueron para el primer acto hasta el 15 de enero de 1933, para el segundo hasta el 2 de mayo de 1933 y su finalización el 15 de junio de 1933¹⁴. A esto debemos añadir la finalización de la orquestación, fechada por el propio Bacarisse en la partitura completa el 10 de julio del mismo año. La *particella* está dedicada a la mujer de Bacarisse.

Después vino el primer intento de estreno en el Teatro Calderón en 1933, contemplado en las programaciones y la prensa del momento, pero curiosamente no reseñado por Gómez de la Serna en sus memorias. El segundo intento tiene que ver directamente con Gómez de la Serna, pues el escritor aprovechó un viaje a Buenos Aires para la inauguración del *Libro Español* en 1935 y llevó la joven ópera bajo el brazo. La amistad del libretista con Victoria Ocampo, por entonces directora del teatro bonaerense por excelencia el Teatro Colón, auspició una lectura en casa de la escritora argentina a la que asistió el músico Juan José Castro en la que se ‘tararearon’ los tres actos de *Charlot*. La cuestión de esta posible lectura en Buenos Aires no aparece respaldada por ningún documento, ni en los archivos del Colón ni en las memorias ni testimonios de los allí presentes salvo el de Gómez de la Serna, que además apuntaba que en la reunión se barajó incluso la posibilidad de que fuese el propio Chaplin quien se encarnase a sí mismo en el posible estreno de la obra. Lo cierto es que la obra no se estrenó.

La Guerra Civil se abalanzó sobre los españoles y también sobre *Charlot*. El tercer intento de estreno se produce en plena contienda y directamente ligado al papel de Bacarisse como activo en la ciudad condal, desde donde publica la revista *Música*. La programación del estreno de *Charlot* se barajó para la temporada 1938-1939 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Según Gómez de la Serna, el ofrecimiento llegó por una carta de su hermano José en la cual se le instaba al escritor a firmar:

(...) no sé qué cosa, y se estrenaría en el Liceo de Barcelona. Yo le contesté que no firmaba y la ópera Charlot se perdió en la noche de los tiempos nocturnizados que vinieron y no sé si la tendrá Bacarisse en Méjico. Fue una ensoñación con gran marco de oro, una esperanza más. (Gómez de la Serna, 1970).

14 Estos datos aparecen escritos a tinta al comienzo de la ópera, en su primera versión de *particella* (versión pianística o para cuarteto de cuerda), en la fecha de inicio y los parciales del mismo modo al fin de cada doble barra de final en la partitura. En el original orquestado no aparecen estos parciales de composición.

Sin duda el papel que había que firmar era el respaldo al gobierno legítimo de la República por parte de un escritor exiliado. La realidad es que Gómez de la Serna se guardó y se blindó de cara a un posible regreso que quedaría condicionado por ese respaldo explícito. El hasta hoy último capítulo de *Charlot* se produjo en 1988 cuando coincidiendo con el centenario de Gómez de la Serna, el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, rescató de los papeles legados por Salvador Bacarisse (hijo) esta ópera publicando la *particella* en edición facsimilar del compositor y con motivo de su salida a la luz pública se realizó una primera lectura pública de la ópera de manera parcial. Allí se puede comprobar la naturaleza estética de *Charlot* que reclama desde entonces la oportunidad de significarse como lo que es, una obra para la escena, una ópera.

Cine en la ópera

Charlot presenta un texto y una partitura de una calidad incuestionable, si bien su viabilidad sobre un escenario es una quimera sin haber tenido la ocasión de ser representada. Pero no es menos cierto que es imprescindible apuntillar una serie de cuestiones estéticas ineludibles y que deben ser conocidas. La presencia de una proyección cinematográfica en el inicio de la ópera es un hecho inusitado en los teatros musicales del siglo XX.

El carácter comercial del cine había llevado desde sus inicios a recurrir a los argumentos operísticos como soporte dramático de los primeros escauceos del séptimo arte. Pero la reversión de ese hecho lógico es un elemento completamente nuevo. Aunque se pueden constatar presencias de proyecciones como fondo en algunas óperas como *Christophe Colomb* (1931) op. 102 de Darius Milhaud y Paul Claudel, en las que se describe el vuelo de una paloma o la visión de la Cruz, la presencia dramática real no es tan declaradamente significativa como en *Charlot*. Además cabe añadir que las proyecciones fueron grabadas *ad hoc* para la ópera, de modo que no se configuran como una proyección de material comercial autónomo, sino como un efecto escénico.

La decoración representa una especie de gran cabaña negra, destartalado bungalow en el que solo clarean los marcos blancos de las ventanas y de las puertas, dos laterales y una al fondo. Muebles rústicos y tendida de una cuerda, medio transversal a la escena, una sábana, sobre la que se ha de ver el retazo de film Charlot que se proyectará en la primera escena y algunas prendas interiores de mujer (...)¹⁵

La proyección condiciona directamente el universo estético contemporáneo de forma más que significativa. Tanto el texto como la música abundan en estas claves de modernidad a las que cabe añadir el componente directamente relacionado con la realidad argumental del momento. Se trata por tanto de una serie de factores inusuales en el teatro musical del siglo XX y que en raras ocasiones se ha vuelto a repetir.

¹⁵ Acotación del texto original de la ópera *Charlot* en Obras completas XIII, Novelas V - Teatro de vanguardia. Galaxia Gutenberg, 2002.

Bibliografía

ABC ediciones de 1923 a 1935.

Álvarez, J. (1988). Salvador Bacarisse y su ópera Charlot. *Alfoz*, 52, 123.

Álvarez, J. (1989). Recóndito Ramón. *Alfoz*, 60, 5-10.

Barce, R. (1998). Luz y sombra de Salvador Bacarisse. *Scherzo*, 122, 132-133.

Chaplin, C., y Robinson, D. (2012). *My autobiography*. Brooklyn, NY: Melville House Publishing.

Chaplin, C. (2012). *Mis andanzas por Europa*. Madrid: Ediciones Evohé.

Casares, E. (1986). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ferrer Forés, M.A., y De Dios Hernández, J.F. (2010). Charlot. Una ópera en tránsito. En A, Colorado (Coord.). *Actas del Congreso Internacional Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. (pp. 423-432). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

García Delgado, J.L. (ed.) (1993). *IX Coloquio de Historia Contemporánea de España. Los orígenes culturales de la II República*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Gómez De La Serna, R. (1930, Diciembre 7). Los ocho en pie y en fila. *El sol*, p.3.

Gómez De La Serna, R. (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Gómez De La Serna, R. (1970). *Automoribundia*. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez De La Serna, R. (1970). *Nuevas páginas de mi vida*. Madrid: Alianza editorial.

Gómez De La Serna, R. (1995). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.

Gómez De La Serna, R. (1998). *Obras completas XX. Escritos Autobiográficos I*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Gómez De La Serna, R. (2002). *Obras completas XIII. Novelas V y Teatro de Vanguardia*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Gubern, R. (1982). *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gubern, R. (2017, June 23). *La traumática transición del cine español al mundo sonoro*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-traumatica-transicion-del-cine-espanol-del-mudo-al-sonoro--0/html/ff8a9d5e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.

Heine, C. (1998). ‘Charlot’ de Ramón Gómez de la Serna con música de Salvador Bacarisse: El nuevo género de la ‘ópera cómica’ española. *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, 21 (1), 37-63.

Iglesias De Souza, L. (1992). *Teatro Lírico Español*, vol. 1. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.

La Generación del 27 y el Cine. (1993). Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

Leprohon, P. (1961). *Charles Chaplin*, Madrid: Ediciones Rialp.

Marco, T. (1988). *Historia de la música española*, vol. 6. Madrid: Alianza Música.

Morgan, R.P. (Ed.) (1993). *Modern Times. Man and Music series*, vol. 8. London: Macmillan Press Limited.

Morgan, R.P. (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

Muñoz-Alonso López, A. (1993). *Ramón y el Teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla la Mancha.

Myers, R. H. (1943). *Music in the modern world* (3d ed.). London: Edward Arnold & Co.

Palacio, M., y Santos, P. (coord.) (1988). *Historia General del Cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*. Barcelona: Tusquets Editores.

Ondas magazine (1931), 292, pp. 16-17.

Piqueras, J. (1929). Ramon habla en Pombo del film sonoro. *Popular Film*, 168, pp.1-2.

Tararí (1930), 3, p. 17.