



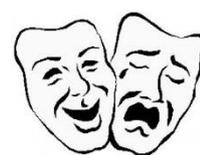
[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

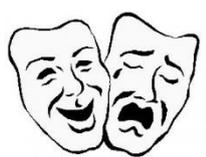
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Bidault de la Calle, Sophie. *Mimos, pantomimas y danzas: historias de Pierrots*. Manuscrito no publicado: Cenidi Danza José Limón, México, D.F.: 2013.

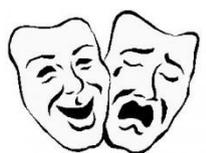
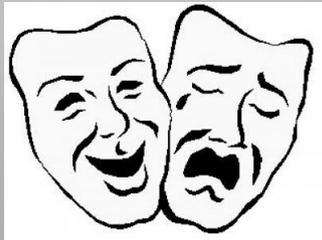
Descriptor temático (palabras clave): Pierrot, pantomima, mimos, commedia dell'arte, pantomime, mimes.

Sophie Bidault de la Calle  
Cenidi-Danza José Limón  
Julio de 2013



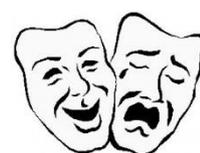


*Mimos, pantomimas y danzas: historias de  
Pierrots*

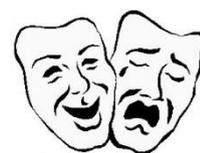


## Índice

PRÓLOGO .....	7
Capítulo 1. Los antiguos histriones .....	10
1.1. <i>Saltatori, funambuli, mimus y pantomimus</i> .....	10
1.2. Los artistas de la feria y de la calle: <i>commediantes</i> , volatineros y saltimbanquis .....	18
Capítulo 2. Nacimiento de Pierrot. El inicio de un mito.....	25
2.1. De Pedrolino a Pierrot-Gilles .....	25
2.2. Jean-Gaspard Debureau, saltador y mimo .....	34
2.3. Pierrot proletario.....	42
Capítulo 3. De pequeño a gran Satán. Hacia el Pierrot negro de la pantomima finisecular .....	49
3.1. Pierrot-Watteau .....	49
3.2. Los Hanlon-Lees y el humor negro del payaso inglés.....	56
3.3. Pierrot fumista y epiléptico .....	62
3.4. Pierrot en las Américas. El Pierrot esplinítico de Bernardo Couto Castillo .....	71
Capítulo 4. Crisis del drama y del gesto en la pantomima finisecular.....	86
4.1 El mimo simbolista .....	86
Capítulo 5. Del Pierrot literario al mimo corporal. El fin de un mito.....	96
Anexo. Pierrot bailarín. La presencia de la <i>commedia</i> en la danza .....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	134
TRADUCCIONES .....	141
George Sand (1804-1876). Pierrot caballero .....	141
“La comedia italiana” .....	143
“Debureau” .....	149



Gérard de Nerval (1808-1855). Pierrot vagabundo.....	154
“Opiniones de Gérard de Nerval sobre este tema” .....	155
El teatro Les Funambules: <i>el Huevo Rojo y el Huevo Blanco</i> .....	159
El Boulevard du Temple. Antaño y hoy. Ya no hay <i>funambules</i> . Debureau caballero .....	164
Théodore de Banville (1823-1891). Pierrot funámbulo .....	166
“Los antiguos <i>funambules</i> en el Boulevard du Temple” .....	167
Catulle Mendès (1841-1909). Pierrot francés y triunfador.....	174
“La pantomima” .....	175
Charles Baudelaire (1821-1867). Pierrot negro .....	186
“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” .....	187
Émile Zola (1840-1902). Pierrot naturalista .....	195
“Los Hanlon-Lees” .....	196
Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Pierrot escéptico.....	201
<i>Pierrot escéptico: pantomima</i> .....	202
Jules Laforgue (1860-1887). Pierrot lunar .....	214
“Pierrots” .....	215
Paul Verlaine (1844-1896). Pierrot faunescos.....	220
“Pierrot”. <i>Antaño y hogaño</i> , 1885 .....	222
“Pierrot muchacho”. <i>Paralelamente</i> , 1889.....	223
Stéphane Mallarmé (1842-1898). Pierrot simbolista .....	225
“Mímica”, 1886.....	227
Bernardo Couto Castillo (1880-1901). Pierrot imberbe y truncado.....	228
“Pierrot enamorado de la gloria”. Cuento en cuatro escenas .....	230



## PRÓLOGO

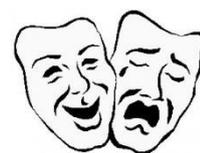
---

¿Quién es Pierrot?

Todos tenemos en mente las figurillas de porcelana que lo representan vestido de blanco, el cuerpo disimulado por un holgado camisón, la cabeza ceñida por un gorro negro, la boca roja y, debajo del ojo, una lágrima. Es el Pierrot que suspira; el “pálido loco amante de la luna”; el eterno burlado por Arlequín y Colombina, sus comparsas de la *commedia dell’arte*, a quienes persigue en vano.

La visión tierna del payaso cariacontecido no rinde tributo al personaje diverso que fue Pierrot a lo largo de la historia: *zanni* activo en la *commedia dell’arte*; payaso rústico y chocarrero en las ferias de Europa, principalmente de Francia; proletario con los románticos, práctico y desalmado con los naturalistas, hipocondriaco y gesticulador con los decadentes, todos fueron primos hermanos, distintos y, sin embargo, unidos por las mismas flaquezas y las mismas virtudes. Cada uno refleja épocas, pensamientos y movimientos artísticos diferentes.

Al cambiar de traje, Pierrot no siempre prosperó. De criado dinámico en la comedia italiana del siglo XVI a bufón pasivo en las ferias europeas del XVII, el antiguo *zanni* perdió sustancia y credibilidad –aunque no popularidad– en un contexto ya totalmente francés y más rústico. Su verdadera naturaleza resurgió en el siglo XVIII. Gracias a una nueva generación de autores y de mimos inteligentes, la sicología del valet –esa especie de mayordomo– empezó a cambiar. Pierrot se volvió más arrogante, consciente de su valor y hasta de su superioridad sobre sus amos. Desaparecidos los mimos y muertos sus autores, recayó en las payasadas fáciles para ser definitivamente recuperado por la farsa y el divertimento. Privado de su antigua facundia, se convirtió en Gilles, un bufón poco convincente, frente a un Arlequín cada vez más galán y traidor. Con la revolución de 1789 y un gran actor, Jean-Gaspard Debureau, Pierrot triunfó de nuevo, esta vez en el inspirado papel del proletario. Gracias a Debureau, Pierrot recuperó la desenvoltura del antiguo *zanni*. Y también



recobró algo más: la audacia magnífica de un héroe moderno.

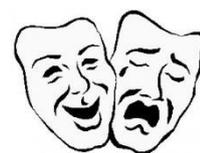
La historia de Pierrot no acabó con Debureau, aunque sí la primera parte de esta crónica, de la cual el Pierrot proletario fue el punto culminante. La segunda parte aparece como el canto de cisne de Pierrot, cuando el personaje audaz y despreocupado, que tanta admiración causaba en los románticos, empezó a consumirse. Tras la revolución de 1848, epicentro político del romanticismo en Francia, ocurrió otra mutación cultural, que también se reflejó en Pierrot. Empezó la época de la gran industria y de la tecnología, la libertad de enriquecerse ilimitadamente, el fervor por la ciencia materialista y la supervivencia del más fuerte. La *Belle Époque* caracteriza ese tiempo de despreocupación y de optimismo cruel. Porque no todo fue festivo. La época de la gran industria –señaló Walter Benjamin– fue también una “experiencia hostil”; el artista no entiende “el universo ininteligible en expansión de Newton”.<sup>1</sup> Contra la lógica del mercado que comercializa su arte, opta por la rebelión o por el aislamiento: “A la lógica racionalista, los románticos oponen lo subjetivo, lo demoniaco, el conflicto y el caos”, escribió José Emilio Pacheco.<sup>2</sup> En la torre de marfil donde se retiró, Pierrot se volvió tierno y doliente, o bien abúlico y ruin, expresión fidedigna de un poeta deprimido y perturbado. Pero en las últimas décadas del siglo el pesimismo hizo estragos; pulularon los locos y los asesinos. Pierrot entró en una profunda crisis moral y verbal, para finalmente consumirse en los peles históricos de la decadencia, visión desalentada de una palabra que también se descomponía.

Una de las grandes interrogantes del siglo XIX fue justamente la búsqueda de una escritura capaz de expresar el gesto silencioso del Pierrot blanco. De ahí la fascinación de los poetas por la pantomima, un género dramático que favorecía el gesto y el silencio por encima de la palabra, justo cuando ésta parecía agotada. Los simbolistas sintieron una gran afinidad con el mimo blanco: con su rostro abstracto, transparente y virgen, “cual una página aún no escrita”. Sin embargo, la tan buscada ecuación entre la palabra y el gesto era un imposible: la literatura siempre se interponía y el gesto se

---

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 1999: XXI.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*



petrificaba en una pose sin vida. Al final, el estilo *pierrotique*, mezcla de *spleen* y de abulia, de albur y de gesticulación, se volvió otro “estremecimiento viejo”.

Para entender la versatilidad de Pierrot, sus cambios y sus transformaciones, evocaré su largo deambular por los pasillos del siglo XIX hasta sus días aciagos entre los payasos macabros del novecientos. Antes me remontaré a sus orígenes, entre los *mimus saltatori* de la Antigüedad y los personajes cómicos de la atelana romana, cuyo arte bufonesco heredaron los actores de la *commedia dell'arte* y los payasos de la plaza pública en la Europa del siglo XVII. A partir de ahí Pierrot se multiplicó para luego fijarse en el imaginario popular bajo los rasgos de un pobre payaso obligado a reír por encima de sus lágrimas.

El escritor romántico fue el principal responsable de esta última evolución. En la literatura se fraguó la tradición del Pierrot lunar, como lo muestran los numerosos escritos –elogiosos– dedicados a Pierrot y a su teatro. Me pareció natural y necesario dejarlos hablar. Por esa razón traduje algunos de esos textos, los cuales se presentan en la última parte de este trabajo.

Los pintores, los fotógrafos, los músicos y los bailarines se unieron, entusiastas, a la forja del Pierrot funámbulo, víctima del filisteo, álter ego de un poeta bufón y segregado. Seleccioné algunas de sus ilustraciones, carteles y pinturas. También incluí varias de sus danzas, puesto que, cuando Pierrot hacía pantomima, cantaba, saltaba y bailaba.

Los románticos hicieron de Pierrot un símbolo nacional. En una época en la cual Francia reinó todopoderosa sobre las mentalidades y los destinos, Pierrot, el elegante, el esbelto, el irónico, también se quiso francés y –*noblesse oblige*– parisino.



## Capítulo 1. Los antiguos histriones

### 1.1. *Saltatori, funambuli, mimus y pantomimus*

Pierrot inició su larga carrera en la Italia renacentista del siglo XVI, con los actores de la *commedia dell'arte*.<sup>3</sup> Sin embargo su vocación temprana por el salto permite asociarlo con los tipos bufonescos de la antigua atelana romana. Se podría ir aún más lejos, y remontarse a los mimos bailarines de la Antigüedad, a cuyos talentos deben el título honorífico de *orchêstês* en la antigua Grecia (*saltatori* en latín), “aquel que conoce el arte de moverse”, nombre que los griegos también daban a sus dioses. Así calificaba el poeta Píndaro a Apolo, el dios olímpico que podía bailar y habría enseñado a los hombres el arte divino de la *saltatio*.<sup>4</sup>

La *saltatio* –tomada aquí como el arte del gesto y luego de la danza– era una disciplina tan venerable y venerada como la poesía, ya que los poetas eran también llamados bailarines. Para Luciano, el defensor de la danza en la antigua Roma, el *saltatori* era tan antiguo “como el amor”, “el más antiguo de los dioses”.<sup>5</sup> También Plutarco insistió en la unión de la poesía con el arte del gesto: “el gesto es la expresión del sentimiento que anima al actor” (De l’Aulnaye: 14), axioma que Jean-Georges Noverre, en su célebre *Carta sobre la danza* (1760), no habría desmentido, pues sin esa poesía la danza sería una serie de movimientos sin vida.

La antigua *saltatio* era esencialmente mimética, mezcla de danza (*orchêsis*) y de mímica (*chironomia*), y el *mimus* un bailarín que sabía representar con el gesto.<sup>6</sup> Las danzas trágicas, cómicas o satíricas de la época helénica eran imitaciones realistas de animales, tipos y escenas, héroes y

---

<sup>3</sup> El tema de la *commedia dell'arte* se discute en el próximo capítulo.

<sup>4</sup> Anthony Rich. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*. París, Payot, 1995.

<sup>5</sup> Cit. en Charles de l’Aulnaye. *De la saltation théâtrale ou recherche sur l’origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*. París, Barrois l’Ainé, 1790, pág. 20.

<sup>6</sup> En la antigua Grecia el término *mimus* tuvo tres significados: designaba al actor –hombre o mujer– que producía una imitación; la imitación propiamente dicha, y luego un género cercano a la comedia.



dioses. Según los primeros testimonios, sus raíces más profundas se remontan a las celebraciones religiosas en honor a Dionisos, dios del vino y de la fertilidad, patrón del teatro en Grecia, y que a partir del siglo XIII a.C. tuvieron lugar cada año a finales de marzo durante las Dionisiacas en la ciudad de Dionisias, cerca de Atenas. Las celebraciones más importantes fueron las grandes Dionisiacas, auténticas carnavaladas con danzas y cantos de cortejo sobre la vida de los dioses y los héroes, las cuales dieron origen al teatro, la tragedia y la comedia. El *mimus* nació con la tragedia y el ditirambo, un himno cantado y bailado en honor de Dionisos, pero se le vincula más bien con la comedia de Aristófanes y las danzas de sátiros del siglo V a.C.

La misma vena cómica e irreverente apareció tanto en la comedia satírica –o de sátiros– que en el *mimus*, y con igual gusto por la *saltatio*.<sup>7</sup> El *chorus* de la comedia era constituido por centauros y sátiros, machos cabríos vestidos de pieles, cuernos, colas y pezuñas, compañeros de Dionisos conducidos por Silenos, su jefe y padre. La comedia de sátiros era un interludio burlesco que se celebraba durante o después de la tragedia. Al igual que el actor de tragedias, los sátiros llevaban máscaras y falos, símbolos de fertilidad. Parodiaban a los dioses y a los héroes con lenguaje coloquial, gestos obscenos y saltos vigorosos.<sup>8</sup> A diferencia de las danzas de la tragedia (*emmeleia*), y su énfasis en la armonía, la elegancia y la solemnidad del gesto, las danzas de sátiros (*sikinnis* y *kordax*)<sup>9</sup> no pudieron ser muy “dignas”, sino más bien desenfrenadas y alegres, más aptas para expresar las fuerzas pasionales que conducen a la procreación. La intención de los mimos era ridiculizar a todos con pantomimas grotescas y movimientos tumultuosos; giros, puntapiés y golpes; palmadas en el pecho y en los muslos.

---

<sup>7</sup> Esquilo introdujo antes la *saltatio* en los coros de la tragedia para retratar las actitudes, el carácter y los sentimientos de los personajes.

<sup>8</sup> Oscar Gross Brockett. *The Essential Theatre*, 4a. ed. Austin, University of Texas, 1982, pág. 22.

<sup>9</sup> Ejecutadas en los templos y al aire libre, las *emmeleias* eran danzas de carácter grave y reposado, como convenía a los mortales que invocaban a la divinidad. Entraron luego a formar parte de las danzas trágicas teatrales. La *sikinnis* era la danza de los sátiros. Acompañaba las canciones y los poemas licenciosos. La *kordax* era una danza vivaz y alegre, danzada por uno o varios personajes, y con frecuencia por parejas.



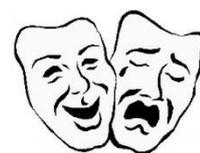
La comedia de Aristófanes, y luego de Menandro con la comedia nueva,<sup>10</sup> es otro hito de la comedia ateniense. Celebradas frente a los dioses y en sus templos, ciertas obras, como *Lisístrata* (411 a.C.) o *Las ranas* (405 a.C.), muestran que la sátira burlesca y la parodia eran admitidas y apreciadas en la Antigüedad. No todo era solemne ni trágico en la antigua Grecia. El teatro tenía por objeto no rechazar nada; imitar toda la vida, sin restricciones morales.<sup>11</sup> Con sus bufonerías grotescas, su énfasis en la bebida, la comida, el sexo y el dinero, y su desenlace feliz, la comedia proporcionaba un alivio necesario en el conflicto cósmico que oponía los hombres a los dioses. En eso se distinguió de manera radical de la tragedia: su representación de la vida no buscaba ser moralizadora ni didáctica. Como forma dramática, el mimo expresaba los aspectos fundamentales de la conciencia, sensación, toma de conciencia y aspiración, lo que Susan Langer llamó “el sentido puro de la vida”, o sea, la expresión que subyace al “ritmo cómico” (Weiss, *ibíd.*: 38). Para expresarlo, el actor se valía de todo: máscaras, disfraces, travestis, bailes, canciones, saltos y maromas. Sus temas favoritos eran la sátira política y social, la puesta de cuernos, el tratamiento burlesco e irreverente, lo obsceno. Entre más realista el tema, mayor el éxito. El *komos*, desfile ritual en el cual se adoraba a Dionisos y se parodiaba a los dioses con diversiones improvisadas, gestos grotescos, danzas y canciones fálicas, es un primer ejemplo de la irreverencia de los antiguos y de la popularidad del mimo cómico (Rich, 1995: 237), antes y después.

La tradición del antiguo *komos* siguió prosperando en Roma, donde el culto a Dionisos fue remplazado por el de Baco. Más licenciosas que las dionisiacas, las bacanales fueron censuradas en el año 186 a.C., para ser nuevamente permitidas un siglo y medio después. A pesar de los cónsules y sus edictos, la comedia y los mimos siguieron gozando de una gran

---

<sup>10</sup> Fue el comediógrafo más conocido después de Aristófanes. Los personajes de Menandro, inspirados en los “caracteres” de Teofrasto, se volvieron “tipos”, por ejemplo el esclavo malicioso y abusivo, el soldado fanfarrón, el adulador, el tacaño, el pedante. La comedia nueva se exportó fácilmente a Roma en el siglo II a.C. con el nombre de comedia *palliata*, con Plauto y Terencio.

<sup>11</sup> William Weiss. “Mime et danse: diachronie et ontogénèse”. En *Études françaises*, vol. 15, núms. 1-2, 1979, págs. 35-56.



popularidad entre los habitantes de Roma. En la lista de los primeros espectáculos se citan con frecuencia las *atellanae fabulae*.<sup>12</sup> Estas pequeñas farsas preteatrales originarias de Atella fueron introducidas en Roma en la primera mitad del siglo III a.C. Inspiradas en los *phlyakes*<sup>13</sup> y en los *mimus* literarios del sur de Italia, las atelanas se representaban después de la tragedia. Constaban de danzas y versos acompañados por una flauta, y tenían como propósito distraer al espectador todavía conmovido por el desenlace de la tragedia. Los actores eran los hijos de familias patricias y tenían la obligación de llevar máscaras para diferenciarse de los histriones (actores profesionales). Las máscaras se inspiraban en los “tipos” de la antigua comedia, como el tonto, el torpe, el glotón, el matador, y que luego reaparecieron en la *commedia dell'arte* en Italia durante el siglo XVI. Cuando cayeron en desuso, las atelanas fueron remplazadas por los mimos, representaciones más dramáticas de escenas cotidianas o fabulosas. Ahora los actores actuaban descalzos y sin máscaras, pero igualmente desplegaban habilidades tanto físicas como dancísticas y un buen sentido de lo cómico.

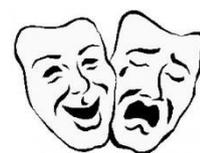
El fervor por la diversión en la antigua Roma<sup>14</sup> incluía los espectáculos llamados “alternativos”, con su habitual población heterogénea de artistas itinerantes, acróbatas, saltimbanquis, curanderos y prestidigitadores (*circulatores*). Estos mimos –de origen etrusco en su mayoría– desplegaban las habilidades físicas desarrolladas en la plaza pública y en la calle en tiempos de

---

<sup>12</sup> Las atelanas se originan en la comedia nueva. Sus precursores fueron Eurípides y Sofrón de Siracusa. Sofrón llamaba a sus diálogos *mymois*, de *mimoémai*, que significa imitar. En sus escenas dialogadas –admiradas por Teócrito y Platón– reprodujo la frescura espiritual y la energía pintoresca del habla popular. Véase Alexis Pierron. *Histoire de la littérature grecque*. París, Hachette, 1875.

<sup>13</sup> Los *phlyakes* (“chismes” en griego clásico) eran farsas adoptadas de la comedia griega. Son similares a los *mimus*, aparecidos en Megara, cerca de Atenas (c. 581 a.C.), de donde quedaron breves estudios satíricos de la vida cotidiana y versiones burlescas de la mitología.

<sup>14</sup> También los romanos fueron devotos de los espectáculos escénicos. La mayoría se inspiraba en los *ludi scaenici* de los etruscos, introducidos a Roma en el año 173. Eran manifestaciones religiosas de carácter sagrado, con música, teatro y danza. De la misma manera, los etruscos trajeron a Roma los juegos circenses, que se originan en antiguas prácticas griegas, como las luchas de gladiadores, los combates de animales, los juegos atléticos, las carreras de cuadrigas y de caballos, con múltiples danzas y acrobacias.



festividades y de carnaval. Precursores de los juglares de la Edad Media, saltaban, caminaban en la cuerda y rebuznaban como los asnos por una paga mínima. Además de la vieja habilidad para la imitación y la farsa grotesca, eran excelentes *saltatoris*. Sus múltiples giros y saltos sobre la cuerda –en la que corrían, se volteaban, se colgaban y se deslizaban velozmente– causaron gran admiración. Aparecen en la comedia de Terencio y de Plauto en medio de la algarabía callejera, al lado de los luchadores, las pitonisas (*divini*), los zancudos (*grallatores*) y los maromeros. Son los *funambuli* o “danzarines de cuerda”, y siempre figuraron entre los más celebrados y populares.

Antes de los romanos, los griegos tuvieron su población de funámbulos, buenos acróbatas que supieron expresar en sus saltos y sus *mimoémai* todas las pasiones y todas las acciones con una gran agilidad. En 1345 a.C. Aristófanes señaló en Atenas la presencia de funámbulos durante las celebraciones en honor a Dionisos. Mencionó a dos jugadores de cubiletes, Teódoro y Euríclides,<sup>15</sup> dos equilibristas que mantenían la vertical sobre odres aceitados y llenos de aire. El ejercicio se volvió luego la marca distintiva de los funámbulos griegos (*schoenobates*) y romanos; de su habilidad para caminar sobre la cuerda floja o tensa.

Los volatineros y los mimos fueron muy populares en Roma: “...son flexibles, saltan bien, siguen el ritmo, tienen la mano ágil; sus pies son alertas [...]”. (De l’Aulnaye: 35). Los poderosos los apreciaban también. César recibía a mimos en su propia casa. Se divertía con *funambuli* y *aretalogi*, bufones que contaban historias extraordinarias y parodiaban a los tipos populares, como el gladiador, el atleta, el enamorado, el avaro, el guerrero, el poeta, etc. Buenos acróbatas y buenos bailarines, mostraron un talento superior en la *saltatio* y la mímica. Pronto fueron admitidos en el teatro para divertir al público durante los intermedios de las tragedias y de las comedias, antes de convertirse en los futuros histriones del teatro romano.<sup>16</sup>

Con el auge de la pantomima en el tardío imperio romano, los mimos se independizaron y se separaron de la comedia para crear su propio teatro. Los

---

<sup>15</sup> François Noël. Dictionnaire de la fable ou mythologie grecque et latine. Tomo I: Le normant. París, 1823, pág. 118.

<sup>16</sup> Palabra que deriva del etrusco *ister*.



*pantomimus* –o pantomimos– eran actores capaces de imitarlo todo (*pan*), y al parecer con mucha elegancia. La palabra se refiere también al género escénico que consistía en un ballet mitológico de esencia trágica, actuado por una persona acompañada de címbalos, gaitas y flautas, y un *chorus* que recitaba el libreto.<sup>17</sup>

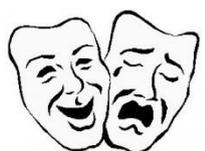
Por no querer competir con la tragedia, género considerado superior, la pantomima grecorromana (*fabula saltica*) suprimió la palabra de sus actos. Sin embargo, en el imperio las virtudes republicanas fueron gradualmente abandonadas, la tragedia decayó y los espectáculos marginales ganaron en popularidad y excelencia. La pantomima alcanzó un nivel técnico muy avanzado con Batilo de Alejandría y Pílates de Cilicia, dos antiguos esclavos liberados por Augusto. Batilo y Pílates le dieron a la pantomima su individualidad propia –cuando ésta había caído en un género corrupto y más grotesco–, para convertirla en un arte superior lleno de habilidad. Batilo era un excelente cómico, mientras que Pílates destacaba en la pantomima trágica. Macrobio, Juvenal y Séneca el Rétor hablan de su rivalidad, y de un arte que les valió la admiración y la protección del emperador Augusto.

La pantomima se dividía en dos géneros: cómico y trágico. Renovada por Batilo, la pantomima cómica era viva y alegre. La danza constituía un componente imprescindible de su actuación, similar en espíritu a la *saltatio* griega, con ninfas y sátiros. La pantomima trágica, con Pílates, era la favorita de los romanos. Sus temas eran tomados de la mitología y de ciertas leyendas de un patetismo atroz, muy a tono con el gusto de hastío y sensualidad de los Césares.

La interpretación de la pantomima exigía el concurso de tres artes distintas: el canto, la música y la mímica. Según Luciano, el mimo ideal era aquel que se apegaba “al canon de Policleto”, esto es, quien mostraba ciertas dotes físicas, una talla bien proporcionada, flexibilidad, vigor y elegancia. La

---

<sup>17</sup> El origen de la pantomima se remonta al año 240 a.C. Anteriormente se componía de pequeñas escenas: las *canticas*, actuadas en tres partes; el *diverbiium* o diálogo, recitado; el *choricum*, bailado y cantado por el coro, y el *canticum*, ejecutado por un solo artista que bailaba y cantaba al mismo tiempo acompañado por un flautista. Pronto el canto y el diálogo desaparecieron, y la pantomima –mezcla de mímica y de danza– triunfó.



mímica era la parte más importante de su arte y la más apreciada por los romanos, que sintieron por ella una pasión exclusiva.

La pantomima era un arte complejo, arduo. El mimo tenía cubierto el rostro por una máscara y podía desempeñar varios papeles al mismo tiempo. Luciano cuenta que para actuar en la tragedia de *Tiestes*, de Séneca, el mismo actor tuvo que representar a Atreo, Tiestes, Egisto y Aérope, además de sugerir a varios personajes ausentes en el escenario. Pero el éxito y principal mérito del pantomimo dependía sobre todo de sus pasos (*phorai*), sus actitudes (*shêmata*) y sus indicaciones (*deixeis*). Ninguna parte de su cuerpo debía permanecer inactiva. El pantomimo dominaba el arte de la *chironomia*, es decir, la interpretación plástica del texto con las manos y los dedos. Acerca de ese lenguaje tan expresivo, que buscaba mostrar los hechos narrados, Quintiliano expresó: “El número de movimientos de los que son capaces las manos es incalculable [...]. Casi hablan. Piden y prometen, llaman y despiden, amenazan y suplican. Expresan el horror, el temor, la alegría, la tristeza [...]”.<sup>18</sup>

Era tal el furor por los mimos y los pantomimos, que se dice que en tiempos de Augusto sus escuelas fueron más famosas que las de los propios filósofos. Los mimos y los poetas competían entre ellos. Cicerón desafió al actor tragicómico Quinto Roscio Galo a traducir con el movimiento sus oraciones retóricas, y aparentemente lo hizo muy bien. Tácito cuenta que durante el tardío Imperio Romano la pasión por los actores (histriones) se volvió idolatría enfermiza. Para Séneca, los histriones eran una verdadera enfermedad (*morbus*). Las matronas y las emperatrices se enamoraban de ellos.<sup>19</sup> Cada familia mantenía a su propia compañía de actores, la cual actuaba en sus casas privadas para el mayor gusto de sus dueños e invitados.

Con el tiempo y el relajamiento, la pantomima subió de tono. Los histriones no dudaron en poner en escena al esposo junto con la esposa y el amante. Tampoco faltaron los golpes, la desnudez ni las críticas indirectas a los abusos del poder cesáreo. El público hallaba en la pantomima las discusiones y

---

<sup>18</sup> Cit. en Ch. Daremberg y E. Saglio. *Le théâtre dans l'Antiquité*, 1877. Artículo “Pantomimus”. [www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre.../comoedia.htm](http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre.../comoedia.htm)

<sup>19</sup> Un ejemplo conocido es el de la emperatriz Domitila, quien a principios del siglo I d. C. se enamoró del pantomimo Paris.



los escándalos del día, y la manera de expresar sus críticas y frustraciones. Todos se burlaban de los amantes de Faustina o de la inocencia de Maximino. En medio de las crisis más graves, los histriones –que habían adquirido poder y dinero– se atrevían a hablar. Para tomar el pulso de Roma era necesario observarlos y escucharlos. Los césares temían sus sátiras y se vengaban de ellos con el látigo y el destierro, alguna vez con la muerte. Pero a petición del público los mimos regresaban. Hasta cierto punto la decadencia de Roma corresponde a la de sus espectáculos. Los actores se alejaron de la medida; abandonaron la elegancia de la época augusta para preferir el realismo de temas más escabrosos. Con Calígula y Heliogábalo, Hércules era quemado vivo en el escenario y el acto sexual se consumaba a la vista de todos.

Los primeros padres de la Iglesia vieron en los espectáculos de los histriones una invención de Satán y los condenaron.<sup>20</sup> A principios del siglo VI, Cesáreo, obispo de Arlés (Francia), acuñó la célebre frase que se convertiría en el estandarte de las futuras luchas de la Iglesia contra el teatro y la diversión: *Omnia spectacula pompa diaboli sunt*. Perseguidos por toda Italia, el último florecimiento de los histriones tuvo lugar en Bizancio (Constantinopla/Estambul) en el Imperio Romano de Oriente, donde muchas de sus tradiciones pasaron luego a la juglaría medieval.

A pesar de la censura y de su marginalización, la popularidad de los bufones no decayó. Si Roma se hundió con sus histriones, rebajados al rango de “hombres infames”, éstos pronto reaparecieron en las plazas públicas, las ferias y las cortes de Europa. Diversos y múltiples, habrían de restaurar el antiguo ritmo cómico a través de sus espectáculos, sus mimos y sus pantomimas.

---

<sup>20</sup> El cristianismo se volvió religión oficial a finales del siglo IV, con el emperador Teodosio.



## 1.2. Los artistas de la feria y de la calle: *commediantes*, volatineros y saltimbanquis

¡Acudan!, ¡Actores de Italia!  
 ¡Bailen! ¡Prepárense!  
 Celebren este día que os une  
 Para siempre al pueblo de la Feria.

**Alain-René Lesage**

*La llamada a escena de la Feria a la vida*

La vieja cultura cómica no desapareció de la Europa medieval. Creció en importancia y variedad en los espectáculos de la calle, donde se prolongaron y renovaron las tradiciones de los antiguos histriones. Los mimos *saltatori* volvieron a ocupar los espacios públicos, las plazas y sus mercados. Los bufones siempre gozaron del favor de los príncipes y hasta cierto punto de la propia Iglesia, que los utilizó en sus fiestas religiosas. El antiguo *komos* resurgió también en el carnaval, la fiesta más popular del año, “el momento para poder decir, al menos una vez y con relativa impunidad, lo que a menudo se pensaba”, señaló Peter Burke.<sup>21</sup> Con sus parodias y sus máscaras grotescas, el carnaval era otra herencia del gusto popular por las farsas bufonescas y las celebraciones festivas, cuyo origen se remonta a las saturnales, celebradas en Roma en honor del dios Saturno. Las saturnales eran un tiempo de total licencia, cuando una vez al año los esclavos podían gozar de una efímera libertad. En este otro “mundo al revés”, la fiesta era un juego y un fin en sí mismo; un tiempo de éxtasis, de tolerancia y de licencia, en el que la gente se disfrazaba y llevaba máscaras para liberarse de su yo cotidiano. Al igual que en la antigua comedia, predominaban la risa liberadora, el hiperrealismo con sus temas grotescos y “bajos”: sexo, comida, violencia,

---

<sup>21</sup> Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 262.



como lo mostró Mijail Bajtin en su conocido estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.<sup>22</sup>

Las ferias anuales fueron otro espacio importante para la diversión y la relajación pública.<sup>23</sup> Allí se juntaban y codeaban cantantes callejeros, titiriteros y acróbatas, charlatanes y farsantes, prostitutas y “gente de bien”, en total y placentera promiscuidad. La historiadora en danza y teatro Maya Ramos escribe que en ellas “proliferaba toda clase de artistas, desde juglares y juglaresas, danzarines, mimos, acróbatas subidos en zancos, saltimbanquis, prestidigitadores, hasta exhibidores de osos, marmotas, monos y perros “sabios”, titiriteros, contorsionistas, malabaristas, fenómenos, ventrílocuos, faquires, exhibidores de autómatas”.<sup>24</sup> Cita también a “los adivinadores y los practicantes de la cartomancia y la quiromancia, así como a los charlatanes o merolicos, que acompañados de sus saltimbanquis pregonaban sus artículos desde lo alto de un banco. Asimismo, los barberos-médicos, los sacamuelas, los sangradores y los vendedores de ungüentos y pociones ‘curalotodo’ ” (*ibíd.*). Por tradición, el artista medieval era un animador total. Además de hacer el bufón con sus imitaciones grotescas, cantaba, improvisaba versos, bailaba y saltaba sobre la cuerda.

El arte del mimo –“síntesis admirable” entre la pantomima, la danza, el canto y la acrobacia– se desarrolló y se refinó entre los actores profesionales de la *commedia dell’arte*, verdaderos herederos de los antiguos mimos griegos. Organizada por *dilettanti*, la *commedia* era un teatro improvisado, gestual y cómico, apreciado también por el alto nivel retórico de varios de sus intérpretes. Algunos, como los Andreini, se formaron en la escuela del *Satiricón* de Petronio (siglo I d.C.) y de los *Diálogos* del sofista Luciano de Samósata (125-181).<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Véase Mijail Bajtin. *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge, et sous la Renaissance*. París, Gallimard, 1970.

<sup>23</sup> Entre los siglos XII y XVIII las ferias medievales fueron importantes mercados regionales. Bartholomew Fair, en Londres; Nijni Novgorod, en Rusia; la de Saint-Germain (la más antigua), y la de Saint-Laurent, en Francia, se contaron entre las más importantes de Europa.

<sup>24</sup> Maya Ramos Smith. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México, INBA/Conaculta, 2010, págs. 45-56.

<sup>25</sup> Dos autores conocidos por su genio satírico. Los parlamentos y monólogos brillantes de Arlequín se inspiran en ellos. Vale recordar a la actriz Isabella Andreini en el papel de la



La *commedia* surgió en Italia a mediados del siglo XVI, y gozó siempre de un gran prestigio entre los públicos europeos, que acogieron a sus actores en sus plazas, sus mercados y sus cortes. El actor y dramaturgo veneciano Ruzzante (Angelo Beolco, 1502-1542), a quien se considera el padre de la *commedia*, inventó para ella un lenguaje original lleno de efectos cómicos basado en la mezcla de dialectos. Una breve intriga sobre la cual el actor tenía que improvisar (el *canevás*), el uso de “tipos” o “papeles” inmutables con máscaras (galanes y damas, jóvenes enamorados, confidentes, padres y madres, reyes y tiranos, viejos serios o ridículos, y criados: los *zanni*), la intervención de saltos, palizas, cambios y albures (*lazzi*) hicieron de la *commedia* un espectáculo siempre fresco y divertido, de enorme popularidad. La actuación de los italianos era más suelta, menos rígida, con una gran gama de movimientos y trucos físicos que permitían expresar numerosas emociones. Su popularidad y prestigio eran tan grandes, que ya en el siglo XVI “habían codificado sus técnicas de interpretación y las empezaban a difundir por toda Europa”, donde hicieron a numerosos émulos, desde Shakespeare en la Inglaterra elizabetana hasta Lope de Vega en España y Molière en Francia (Ramos, 2010: 47).

Fue en Francia donde la *commedia* tuvo mayor influencia, quizá por la presencia temprana de Italia en los asuntos públicos de este país desde el siglo XVI, pero más por la alta calidad y originalidad de sus intérpretes. El entusiasmo por la *commedia* y los *zanni* empezó muy temprano, cuando el actor Alberto Naselli (1540-1584), *Zan Ganassa*, fue invitado en 1571 por el rey Carlos IX a participar con su compañía itinerante en las festividades con ocasión de la boda de su hermana Marguerite de Valois con el futuro Enrique IV.<sup>26</sup> Se menciona también la presencia temprana en Francia de los Comici Gelosi, una de las principales compañías profesionales de actores italianos –tal vez la primera–, a finales del siglo XVI.

---

*Inamorata*, con la compañía Gelosi. Escritora admirada por el poeta Torquato Tasso, Isabel era hija de Francesco Andreini, reconocido músico e inventor de la máscara de Spaventa (el Capitán).

<sup>26</sup> Las tensiones políticas entre católicos y hugonotes, así como la oposición de la famosa Confraternité de la Passion, obligaron a la compañía de Ganassa a dejar Francia y desplazarse a España. Allí también ejerció una influencia notable, sobre todo en el teatro de Lope de Vega.



La esposa del rey Enrique II, Catherine de Médicis, era muy aficionada al teatro italiano. También lo era su hijo, Enrique III, quien los protegió y les dio un teatro en 1583: el Hôtel de Bourgogne, en París. Si Luis XIII fue más bien hostil a la comedia italiana, la regente Ana de Austria y el cardenal Mazarino hicieron posible su regreso a Francia. Pero su época de mayor auge fue con el rey Luis XIV, cuando bajo la protección de éste los *commediantes* compartieron con Molière la sala del Petit-Bourbon, en 1660.<sup>27</sup> A pesar de varias vicisitudes y expulsiones, la presencia de los *commediantes* en Francia inició una época muy fértil de intercambios entre franceses e italianos que duró más de dos siglos. Con sus tipos y sus actores, la *commedia* ejerció una gran influencia en el teatro de Molière, de Marivaux y de muchos más.<sup>28</sup>

Molière, en particular, amaba la farsa truculenta a la italiana, mezcla de pantomima, saltos acrobáticos y albures. Maravillado por la facilidad de improvisación y la flexibilidad del napolitano Tiberio Fiorilli (Scaramouche), el actor cómico más famoso de Francia en el siglo XVII,<sup>29</sup> Molière se inspiró en su actuación para crear un teatro más tónico de risa liberadora. Más que por su elocución, probablemente desfalleciente,<sup>30</sup> los *commediantes* eran apreciados por sus capacidades mímicas y acrobáticas. A su vez los actores Domenico Locatelli (Trivelín) y Biancolelli (Arlequín) sobresalieron por la alta calidad de su actuación, su genio para la improvisación y su destreza física. El uso de máscaras intensificaba en estos mimos avezados el poder expresivo del cuerpo. Con el fin de darse a entender mejor por un público que no conocía los

---

<sup>27</sup> También compartieron el Palais-Royal y nuevamente el Hôtel de Bourgogne, donde actuaron hasta 1697.

<sup>28</sup> Dufresny, Regnard, Houdar de la Motte, Nolant de Fatouville, Évariste Gherardi, Palaprat, Louis Biancolelli, etc., todos escribieron para la *commedia*. Marivaux (1688-1763) fue el más activo de los autores de la comedia italiana. Empezó con alegorías políticas y luego le agregó filosofía a la farsa. Dio al teatro de la feria algunas de sus obras maestras: *Arlequín afinado por el amor*, *La sorpresa del amor* y *El Juego del amor y del azar*. Los criados de Molière, Scapin y Sganarelle se inspiran en los *zanni* de la *commedia*, entre otros Arlecchino, Brighella y Mezzetin.

<sup>29</sup> Muy dotado en el arte de la pantomima, Fiorilli fue el protegido del cardenal Mazarino y luego de Luis XIV. Se dice que Molière estudió con él.

<sup>30</sup> Al principio los italianos hablaron sus propios dialectos. Sólo después empezaron a utilizar el francés.



dialectos de Bérghamo o de Venecia, los italianos perfeccionaron sus técnicas corporales. Gracias a un lenguaje altamente expresivo y codificado, un extranjero podía entenderlo y participar en sus juegos y enredos.

Poco a poco los italianos se afrancesaron y los franceses se italianizaron. Con el movimiento de la Ilustración, el establecimiento de la poética neoclásica, los esfuerzos por elevar el nivel social y artístico de la profesión cómica, y la enseñanza de los actores en conservatorios, los *commediantes* fueron confinados a los papeles de bufones y a la pantomima muda. El teatro francés, clásico y moralista, veía en la comedia italiana un género marginal de la diversión y lo bufonesco. También, para darse a entender, los italianos empezaron a hablar francés y remplazaron sus canevas con obras escritas. Fue en este momento cuando el autor italiano Carlo Goldoni, invitado en 1762 a dirigir la Comédie-Italienne en París, inició una reforma moral con una ambición legítima: escribir comedias de carácter al estilo de Molière para los actores italianos. Obligó a los *commediantes* a referirse más al texto escrito, abandonar sus payasadas “fáciles” para dar a los personajes mayor peso individual. Al mismo tiempo, el escritor y dramaturgo italiano Carlo Gozzi intentó preservar el carácter original de la *commedia*, sus máscaras y sus improvisaciones. Ya era tarde. Con el establecimiento, en 1762, del Théâtre des Italiens u Opéra Comique (hoy Salle Favart), la *commedia* había entrado en la literatura y la institucionalización, para luego verse suplantada por el vodevil y el melodrama.<sup>31</sup>

La vitalidad del teatro italiano, sus personajes y sus técnicas corporales, no se perdieron para todos. Sobrevivieron y se renovaron en los espectáculos de la feria pública gracias a la inventiva de varios hombres que se apropiaron de su repertorio y de sus tipos. A finales del siglo XVII los titiriteros ya se disfrazaban de arlequines y de polichinelas. Intercalaban entre sus números de acrobacias numerosas comedias y pantomimas del repertorio italiano. Cuando

---

<sup>31</sup> Luego de una nueva expulsión, en 1697, los italianos regresaron en 1716 con Luigi Riccoboni (Lelio), hijo de Antonio Riccoboni (Pantalone). En 1762 se fusionaron con l'Opéra-Comique bajo el nombre de Comédie-Italienne u Opéra Comique Italien. Luego de un decreto de 1779 que prohibía las comedias en italiano, fueron remplazadas por l'Opéra-Comique. Cuando los actores franceses fueron mayoritarios, los últimos comediantes regresaron a Italia.



se profesionalizaron, los titiriteros utilizaron a sus propios actores, incluso italianos que habían sido expulsados o confinados a las barracas de feria por las autoridades.

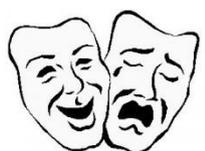
La *commedia* y la feria compartían la misma pasión por el espectáculo y la acrobacia, la parodia y la sátira. La feria era otro teatro de paso, marginal, improvisado y efímero, siempre en busca de formas nuevas, y siempre peleado con la autoridad y los teatros oficiales. Celosas de una popularidad que no compartían, la comedia y la ópera francesas prohibieron a los italianos y a los titiriteros usar textos. La prohibición se extendió luego a todos los espectáculos de la feria, con excepción de los titiriteros y los maromeros. Por esa razón la pantomima se volvió prerrogativa de la feria.

Las autoridades no contaron con la agilidad mental y física de los actores de la feria. A raíz de su constante lucha con los teatros oficiales, *commediantes* y volatineros crearon las famosas pantomimas “mudas”, o “con carteles”, donde actores y espectadores repetían y cantaban al unísono lo que aparecía escrito sobre los carteles. El dinamismo de la feria aparece en estos engaños, inventos de una generación de empresarios y dramaturgos ingeniosos como Fuzelier, Regnard y Lesage, que produjeron obras populares en el espíritu rebelde y burlesco de la antigua *commedia*. La censura, y hasta cierto punto la marginalidad, permitieron crear lo que Gustave Attinger llamó el “teatro del cuerpo y del ojo”, un extraordinario repertorio de gestos, trucos, albures y movimientos capaz de expresar numerosas emociones y sentimientos. De este teatro salieron la ópera bufa, el ballet-pantomima, y más tarde el circo y el *music-hall*.<sup>32</sup>

El otro punto de encuentro natural entre *commediantes* y volatineros fue la acrobacia. Al no poder usar la palabra, los artistas de la feria tuvieron que depender cada vez más de su actuación y mejorarla. Sacaban su fuerza original de sus proezas físicas, pues inicialmente la feria era un teatro de volatineros. Además de ser excelentes mimos, descendientes de los antiguos

---

<sup>32</sup> Acerca de los italianos en la feria, Maya Ramos escribe: “Su lucha contra los teatros oficiales fue épica, pero sus múltiples estrategias para sobrevivir condujeron finalmente al establecimiento del Théâtre des Italiens u Opéra Comique, cuyo edificio –la Salle Favart–, en la Rue Marivaux, se ha conservado hasta nuestros días”. Ramos, 2010, *ibíd.*, pág. 51.

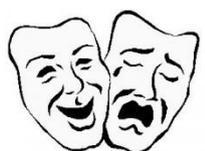


*Maccus* (el glotón), *Bucco* (el idiota parlanchín) y *Pappus* (el jorobado malicioso), los italianos eran acróbatas consumados. Gracias a sus técnicas célebres de saltos y agarrones pudieron abrir varias barracas en las distintas ferias de Europa.

La feria quedó así como el refugio natural de la *commedia* y de la pantomima.<sup>33</sup> Al finalizar el siglo XVIII, sus personajes ya formaban parte de un decorado familiar para el público. Arlequín, el más conocido de los *zanni*, dio su nombre a una nueva forma de pantomima, más gestual y acrobática: la arlequinada saltadora o “a la italiana”, en boga a principios del siglo XIX. Pedrolino, otro gracioso querido del teatro francés, se convirtió en el protagonista favorito de la pantomima mágica, “a la inglesa”, con trucos y efectos mágicos. Su representante más famoso en Francia fue el célebre mimo Jean-Gaspard Debureau. Educado entre titiriteros y volatineros, Debureau no faltó a la tradición de los mimos *saltatori*: cantaba, saltaba y bailaba. Pero su Pierrot era una creación original, distinta del antiguo *zanni* de la *commedia* y de sus compañeros de la feria. Ni Pedrolino, ni *Pagliaccio*, ni Gilles, sino mil personajes y uno solo: Debureau. En el siglo romántico se llegó a considerar su casaca blanca como “una especie de bandera nacional”.

---

<sup>33</sup> Véanse Gustave Attinger. *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*. París, Librairie Théâtrale, 1950, y Napoléon-Maurice Bernardin. “La comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791)”. *Revue Bleue* [París], 1902.



## Capítulo 2. Nacimiento de Pierrot. El inicio de un mito

---

### 2.1. De Pedrolino a Pierrot-Gilles

La historia de Pierrot muestra que no hubo uno solo de ellos, sino varios y distintos. La tendencia a multiplicarse apareció cuando Pierrot pasó de ser un *zanni* activo en la comedia italiana a un palurdo sin grandes pretensiones en el teatro de la feria, para luego transfigurarse en el Pierrot lunar de los románticos.

Pierrot siempre fue un oportunista. Cambió de nombre y de traje según la época y el estilo. Sin embargo, ciertos rasgos, casi inmutables, hacen de él un personaje reconocible entre todos. De esta manera –afirma Maurice Sand–, se puede establecer una clara filiación entre el Pedrolino italiano y el Pierrot francés.<sup>34</sup>

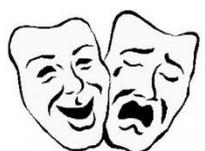
Sus orígenes son inciertos y diversos. A menudo lo confunden con el Pulcinella napolitano de la *commedia*, descendiente del antiguo Maccus –cuyo vestido era también blanco–, el antepasado del Polichinela francés, *Punch* en su versión inglesa.

Pierrot compartió el amplio traje blanco, la glotonería y la travesura del antiguo Pulcinella, más no la ruindad. Es evidente su parentesco con los tipos chuscos de la atelana romana y la numerosa familia de los *zanni* de la comedia italiana. En su estudio sobre la *commedia dell'arte*, Allardyce Nicoll indica que la palabra *zanni* se refería a un personaje específico, o bien al grupo en general de los criados dentro de la comedia.<sup>35</sup> También se les decía *zanio* y *zanne* a los campesinos de Bérgamo que se colocaban como criados. El *zanni* es un bufón, un payaso, a veces listo, otras veces tonto (suelen actuar en pareja). Sin

---

<sup>34</sup> Maurice Sand. *Masques et bouffons, comédie italienne*. Texto y diseños de Maurice Sand, grabados de A. Manceau, prefacio de Georges Sand. París, Michel Lévy Frères, 1860.

<sup>35</sup> Allardyce Nicoll. *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.



embargo, cuando se trata de la *commedia dell'arte*, un arte múltiple y de enormes recursos teatrales, Nicoll recomienda no caer en esquemas simplistas. Arlecchino, el principal de los *zanni*, era un personaje mental y físicamente ágil, nunca un *zanni* por esa misma razón. Sin pertenecer al grupo principal de los criados, Pedrolino parece haber mostrado desde el principio una personalidad más desenvuelta y con buenas perspectivas de crecer. A diferencia del resto de sus compañeros más toscos, nunca fue un payaso de las tablas. Fue en Francia, pero con actores italianos, donde su papel adquirió más amplitud para convertirse luego en el personaje misterioso y blanco que hoy todos conocemos. Sin embargo, antes de llegar a personificar al Pierrot lunar de los románticos, Pierrot tuvo que pasar por varias etapas.

Pedrolino –señala Robert F. Storey– se dio a conocer en Francia, bajo este nombre, en la comedia *Li due finti zingari*, durante el último cuarto del siglo XVI, y luego apareció como Piero en la comedia *Piero valet*, de Cristoforo Castelletti, en 1547.<sup>36</sup> También lo encontramos en obras de Giovanni Cecchi y Luigi Groto, como la *Alteria* (1587). Todos eran actores-autores de la *commedia dell'arte* y de sus más ilustres compañías.<sup>37</sup> Pero parece que fue la compañía teatral del actor Flaminio Scala (Flavio) la que más lo utilizó: de las cincuenta comedias creadas por Scala para *il teatro delle favole rappresentative* (1661), cuarenta y nueve llevan el sello de Pedrolino. Interpretado brillantemente en Francia desde 1576 por el actor Giovanni Pellesini (1526-1616) para varias compañías italianas –una de ellas con el nombre de “Pedrolino”, con la que actuó Pellesini en Italia–, el más joven de los *zanni* era un criado poltrón y glotón, hablador y travieso, rasgos que encontramos en numerosos personajes de la *commedia* y que harán fortuna en el Pierrot francés.

Personificado por Pellesini hasta los ochenta y siete años de edad, Pedrolino era un *zanni* bastante astuto, pobre pero instruido, y un elemento dinámico y cómico dentro de la *commedia*. Listo y crédulo, pícaro y charlatán, pero fundamentalmente honesto y bueno, se burla del amo ingenuo, a quien sin embargo sirve fielmente. Si a veces su carácter volátil lo mueve a la violencia,

---

<sup>36</sup> Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978, págs. 3-34.

<sup>37</sup> Son éstas las compañías de los Confidenti, Uniti, Fideli, Gelosi y Accessi.



respeta las convenciones de la comedia y pronto se consuela con algún *roti* (asado). Sin ser el bailarín diestro que era Arlequín, Pedrolino reveló ser un excelente saltador. Como cualquier *zanni* digno de ese título, podía esquivar los golpes y escapar de los castigos que lo esperaban, muestra de su viveza.

El Pedrolino que llegó a Francia con Flaminio Scala y Giovanni Pellesini se incorporó rápidamente a la cultura francesa. De Piero a Pedrolín y Pedrolino, y luego de Pierroto a Pierrot, la evolución del nombre muestra un fenómeno de paulatino afrancesamiento, pero también cierta irresolución en la personalidad que fluctuó entre el tipo astuto y ágil de la comedia italiana y el palurdo torpe e ignorante que llegó a representar con Molière. No es sino hasta principios del siglo XIX, con Debureau, cuando la personalidad del antiguo *zanni* se consolida, luego de recuperar –y modernizar– un patrimonio que se creía olvidado o perdido.

Su asociación temprana con Francia no lo favoreció. Al perder la “o” final de su nombre, Pedrolino perdió agilidad y habilidad, para convertirse en un patán a quien se le gastaban todas las bromas. Sabemos que los *zanni* de la *commedia* eran de origen campesino. Se dice que Pedrolino tuvo como antepasados a un tal Bertoldo, especie de Sancho Panza bufonesco, con un buen sentido común; a su hijo, Bertoldino, y también a su nieto, Cacasenno, cuyas aventuras burlescas descritas por Giulio Cesare Croce eran conocidas por toda Italia.<sup>38</sup> Bertoldino el personaje truculento y astuto de Croce. Bien pudo ser uno de los antepasados del Pedrolino italiano y del Pierrot francés, en quienes volvemos a encontrar la misma manera de vestir (la camisa y el pantalón blancos del *zanni*) y la misma rusticidad, con su mezcla habitual de ingenuidad y de agudeza.

Este personaje contrastaba con el más espiritual Arlequín personificado por el actor italiano Giuseppe Domenico Biancolelli (1710-1783), conocido como Dominique en Francia, cómico favorito de Luis XIV a quien también admiraba Molière. El Arlequín más famoso de la primera compañía de italianos instalada en París decidió subrayar la tosquedad de Pierrot; hacer de él un bobo, la contrafigura necesaria del galán listo y elocuente. Para complacer a la

---

<sup>38</sup> *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* (1606), a la cual le agregó *Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino* (1608).



nación que por encima de todo favorecía el espíritu y la gracia, el actor italiano puso en su personaje las agudezas y la flexibilidad que antes eran más bien de Pierrot. Dominique aseguraba que Pierrot no era como Pedrolino, sino como el Pulcinella de la *commedia*, un personaje sin personalidad, incapaz de darle la cara a Arlequín. El repertorio italiano necesitaba a su bufón; Dominique decidió que ése sería Pierrot.<sup>39</sup> A partir de ese momento, un Arlequín más activo y deslumbrante (Dominique le agregó lentejuelas a su dominó) conquistó los escenarios franceses, y triunfó sobre Pierrot. Su fama aparece en los títulos de las múltiples comedias, óperas bufas, pantomimas, comedias de magia y ballets representados entre los siglos XVIII y XIX, en los cuales Pierrot casi siempre es engañado por su rival más brillante, que acaba por arrebatarse a Colombina.

A pesar de su nueva torpeza –o quizá por ella– Pierrot se convirtió con Polichinela en otro favorito del público francés. Ambos fueron los únicos en “desitalianizarse”. Como lo planteó Emmanuel des Essarts, Pierrot “nació francés en el escenario italiano” (Maurice Sand, 1860: 263). Fue Molière quien le dio al último de sus criados su carácter idiosincrásico en la comedia *Don Juan o El festín de piedra* (1665). El autor adoptó el tipo creado por Dominique: el de un valet más bien torpe, de fisonomía rural y de habla local, muy similar a los bufones de la farsa gálica, con los cuales compartió el escenario al lado de los italianos.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> “Pierrot”. *Diccionario dramático de Chamfort y Laporte*, 1776. Cit. en Audrey Calvez. *Dictionnaire des Pierrots*. Sitio de internet: [cethefi.org/documentstele.php](http://cethefi.org/documentstele.php)

Georges Sand, en su deseo de reivindicar a Pierrot, señala que el antiguo *Arlechinno*, según las investigaciones de Ménage y de Luis Riccoboni, fue hasta el siglo XVII un *zanni* de poco relieve dentro de la comedia italiana, “un campesino inhábil, glotón y poltrón”, “el criado pobre de un amo pobre, obligado, para vestirse, a pedir los harapos de sus vecinos”. Véase Georges Sand. Capítulo XVIII : “La comédie italienne”. *Questions d’Art et de Littérature*. París, C. Lévy, 1878, pág. 252.

<sup>40</sup> Molière compartió durante un tiempo la sala del Théâtre du Palais Royal con los Italianos del Rey, y asimiló sus técnicas y su repertorio. Es muy probable que hiciera lo mismo con los bufones de la farsa gálica. Al lado de los italianos aparecen Gros-Guillaume, Gautier-Garguille y Turlupin, antiguos molineros famosos por su actuación en la farsa bufonesca a principios del siglo XVII. Muy apreciados por el rey Enrique IV, actuaron en las comedias y las farsas del Louvre y del Hôtel de Bourgogne. Gros-Guillaume, jefe de los Comédiens du Roi, era



La idea de un Pierrot más rústico hizo mella cuando el actor italiano Giuseppe Giaratone (Geratone o Geraton, 1639-17¿?) retomó ocho años después al personaje de Molière en una parodia burlesca, *Aggiunta al Convitato di Pietra* con los Comédiens du Roi. Para vestir a Pierrot Geratone se inspiró en el traje de Pulcinella: una camisa amplia de tela blanca adornada con una gorguera, y la panza apretada por un grueso cinturón de piel, de la cual colgaban una espada de madera y una bolsa. Pierrot llevaba una especie de gorra blanca; a veces un sombrero alto y puntiagudo, con o sin alas. Geratone decidió seguir el ejemplo de los bufones franceses, antiguos molineros, o tal vez del sencillo Bertoldino, su antepasado más directo, y pintó a Pierrot de blanco. En algunas ocasiones su rostro enharinado le valió el apodo de Jean-Farine, Gian-Farina (Jack Flour en inglés), otro tipo de payaso rústico que también apareció con este nombre en la Italia del siglo XVII.

Numerosos actores itinerantes, saltimbanquis y maromeros de la plaza pública –hasta los payasos de la edad moderna– siguieron exhibiendo la misma cara blanca. Era una práctica usual y aparentemente muy antigua entre los artistas de la legua. A finales del siglo XVI, Montaigne los describía así: “...estos hombres de vil condición que buscan llamar la atención con saltos peligrosos y movimientos extraños y de titiritero [...] necesitaban enharinarse el rostro, dislocarse y hacer muecas salvajes para provocar nuestra risa” (Sand, 1860: 249).

Interpretada por Geratone, la comedia de Molière se convirtió en un revoltijo absurdo y bufonesco. En ella Geratone retrató a un Pierrot algo distinto, flojo y más estático, el gracioso desgraciado en amor, un palurdo

---

borrachín, glotón y panzudo, con dos cinturones que le apretaban la enorme barriga. Dicen que para divertir al bearnés el bufón inflaba sus mejillas llenas de harina, y ridiculizaba a los grandes al parodiar sus defectos y hábitos de lenguaje. En el teatro de Molière hubo una real cercanía entre los cómicos franceses e italianos. Por ejemplo, Gautier-Garguille se inspiraba en el personaje de Pantalone, un vejete frágil y miserable, pero de una increíble agilidad. También es probable que el Pierrot blanco en su versión de payaso haya sido otro primo hermano de Gros-Guillaume. Esa sociedad de cómicos aparece en un grabado de 1671 en el cual Turlupin, Gros-Guillaume, Gautier-Garguille, Guillot-Gouju, Jodelet y Gros-René comparten el escenario con Arlequín, Pantalón y Pulcinella, los tres grandes de la *commedia*, al lado de Molière.



ingenuo pero sensible que practicaba el *patois* inconfundible de “Piarrot”, el que también hablaban los bufones de la farsa gálica.

A partir de entonces Pierrot se volvió un personaje ineludible de la comedia italiana en Francia. El mismo patán vestido de blanco, con faz blanca y fuerte acento local apareció en las comedias y las parodias del Théâtre Italien (1662-1700) del actor Evaristo Gherardi. Gherardi actuó en numerosas comedias en el papel de Arlequín al lado de Pierrot-Geratore. Robert Storey señala que el actor puso una nueva “sensibilidad” en el personaje, “una delicadeza” extraña que no estaba allí antes (Storey, 1978: 25-27). Pierrot era ahora un valet que hablaba francés; el criado del Doctor, de Brocantín o de Cintio; una figura apartada de sus otros compañeros, que comentaba, sugería y regañaba, pero que raras veces tomaba parte en la acción. En contraste, el Pedrolino de la antigua *commedia* “no era un personaje que podía quedarse quieto” (*ibíd.*).

Cuando se integró al mundo de la feria, el personaje de Pierrot empezó a definirse mejor. La feria y su cultura pugnante constituyeron una nueva oportunidad para Pierrot, que recuperó algo de su antiguo lustre. El personaje continuó y perfeccionó su aprendizaje entre actores italianos, titiriteros y maromeros, que escribieron para él algunas de las mejores comedias del teatro de la feria. En las obras de Regnard, de Dorneval o de Fuzelier, y de los más conocidos Lesage y Alexis Piron, el antiguo *zanni* asumió plenamente sus orígenes plebeyos para exhibir un individualismo más coherente con el mundo bullicioso de la feria. Gracias a una nueva generación de escritores y de intérpretes más audaces, y en continua “guerra” contra los teatros oficiales, el antiguo bufón adquirió mayor peso individual. Con Jean-Baptiste Hamoche en 1712 –después de Belloni (1715-1721), otro Pierrot inimitable de la feria–,<sup>41</sup> Pierrot abandonó su antigua timidez para convertirse en actor de su propio destino y volver a ser el *zanni* que antes dirigía la acción. A partir de estos años Pierrot empezó a mostrar una sensibilidad más afín al espíritu de la feria, observada en el gusto por la parodia mitológica y la sátira política. La falta de

---

<sup>41</sup> Sin olvidar a Prévot, Dujardin, Bréon, Maganox y Pietro Sodi. El último nació en Roma. Se dice que era un gran bailarín y un actor mimo de mucho talento, así como el autor de numerosas pantomimas. Maurice Sand, 1860, pág. 749. *Op. cit.*



respeto, que ya minaba a la sociedad francesa, lo prefirió ingenuo y cornudo en el papel de Rómulo, rey burlesco y decaído en la comedia satírica *Pierrot-Romulo* que hicieron Lesage y d'Orneval el 3 de febrero de 1722 para el teatro titiritero en la Feria de Saint-Germain. Con Regnard la psicología del valet cambió. Pierrot se volvió más arrogante, consciente de su valor y hasta de su superioridad sobre sus amos. Los tiempos heroicos habían terminado. En el *Pierrot Furioso o Pierrot Rolando* (1717) de Fuzelier, Hamoche cantaba una especie de popurrí compuesto de los grandes aires de la ópera, y de canciones populares con refranes bastante atrevidos.<sup>42</sup>

A pesar de la censura y de los constantes decretos que intentaban limitar su influencia, el teatro de la feria continuó su ascenso y Pierrot su educación. Las dificultades, los cambios y adaptaciones muestran un teatro en busca de identidad a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La evolución de Pierrot y sus cambios de nombre revelan la misma trayectoria fragmentada, entre avances y retrocesos. El retiro de Hamoche en 1733 le resultó fatal. Cuando empezó a reinar la comedia lacrimosa, Pierrot fue definitivamente recuperado por la farsa y el divertimento. Privado de su antigua facundia, regresó a ser un payaso y se convirtió en Gilles, un bufón poco convincente frente a un Arlequín cada vez más galán y traidor. En 1789 la Feria de Saint-Laurent desapareció y también Pierrot, ya definitivamente recuperado por Gilles "le Niais". Esta nueva metamorfosis fortaleció sus vínculos con su antigua condición de *jocrisse* (tonto).

A finales del siglo XVIII y principios del siguiente, Gilles, primo hermano de Pierrot, era ya sinónimo de rusticidad y de payasada. Su popularidad en Francia y en Bélgica, donde también era conocido, dio nacimiento a la expresión "faire le Gilles", "hacer el tonto". La unión –mejor dicho la *mésalliance*– entre Pierrot y Gilles no siempre resultó ventajosa para el antiguo *zanni*. En el teatro de la feria Gilles era un gordinflón que llevaba la tradicional camisa del palurdo y su sombrero de paja. Desempeñaba el papel poco reluciente del *paillasse*, especie de bufón de habla torpe que solía entretener al público con sus bromas plebeyas en las paradas. La palabra puede derivar del *pagliaccio* italiano (clown), o del nombre que se les daba a los viejos colchones

---

<sup>42</sup> Estilo creado por Lesage y Dorneval, y que dio nacimiento a l'Opéra Comique.



llenos de paja, y con cuya tela de cuadros solían cubrirse los cómicos más pobres. En palabras de Maurice Sand, el *paillasse* no era “más que un bufón grosero, un payaso, cuya función consistía en hacer la parada e imitar con torpeza, como el payaso inglés, los movimientos y los saltos de los otros mimos, y en recibir los puñetazos de rigor, para el mayor regocijo del público” (Sand, 1860: 250).

Robert Storey señala que sus orígenes son imprecisos. Tal vez se remonten al siglo XVII, con la expresión “*faire gille*”, que significaba escaparse, evadirse (Storey, 1978: 74). También pudo referirse al nombre de uno de los numerosos comediantes que lo interpretaron en las barracas de la feria. Para los románticos que prefirieron al más poético Pierrot, Gilles era una versión degradada del antiguo Pedrolino, un antihéroe de apetito insaciable, el único que se reía de sus bobadas insignificantes (cit. en Hugounet, 1889: 80). El poeta Catulle Mendès lo describió en términos poco elogiosos: “Criado bobo, patán tosco, nulo, que recibe puntapiés”.<sup>43</sup> La descripción no honra a varios *paillasses* inolvidables, como “le père Rousseau”, un Gilles clásico amado por el público debido a sus bromas inocentes y su jovialidad comunicativa. En los inicios del siglo XIX “père Rousseau” era toda una estrella, recuerda el humorista Nicolas Brazier:

No exhibía el rostro pálido de Debureau, ni su juego grave y sabio, ni sus posturas inmóviles, ni sus guiños expresivos. Era el suyo un rostro lleno, rojo y granujiento. ¡Era la alegría del pueblo en su aspecto más desaliñado! [...] era imposible no reír como un bufón de la corte al ver sus muecas, al oír su voz ronca y rota. Cantaba como Debureau, hacía la pantomima, pues ¡mi *paillasse* era también un gran actor!<sup>44</sup>

La comparación con Jean-Gaspard Debureau, el Pierrot más famoso del siglo XIX, no es fortuita. Reflejaba una opinión generalizada en el fin del siglo,

---

<sup>43</sup> Catulle Mendès. L'Actualité Théâtrale. “La pantomime”. *La Revue du Palais*, 1er. año, núm. 4, 1o. de junio de 1897.

<sup>44</sup> Nicolas Brazier. *Le boulevard du Temple* (1832). *Chroniques des petits théâtres de Paris*, vols. 1 y 2. París, Rouveyre et Blond, 1882. Versión electrónica: [www.bmlisieux.com/curiosinsa/brazie01.htm](http://www.bmlisieux.com/curiosinsa/brazie01.htm)



cuando el mimo, ya muerto, se había convertido en un símbolo nacional. Se trataba de suprimir la visión ofensiva asociada con el payaso. Deseosa de restablecer el linaje de Pierrot –el de Debureau– con el antiguo *zanni* de la *commedia*, la escritora Georges Sand participó en la querrela. Criticó la visión del bobo que no le hacía justicia ni honor al Pierrot francés, según ella un personaje bastante más sutil y de dimensión universal:

Pierrot es un aldeano bromista, como el campesino, haciendo fácilmente el tonto, pero lo suficientemente sutil en sus ideas, al mismo tiempo cándido en sus instintos y sus sentimientos [...] no es un payaso que hace cabriolas; es un gran discutidor que procede con preguntas y turba la mente de los demás sin turbarse él mismo. Es lógico en la esfera estrecha de sus pensamientos, y lleva esta lógica hasta lo absurdo, hasta lo imposible. Los objetos exteriores lo sorprenden y fatigan. Pero es un artista a su manera, y razona de lo conocido hacia lo desconocido con aquella libertad de espíritu que encontramos en los niños o en las almas rústicas (Sand, 1878: 252).

Con Debureau, Pierrot recuperó la antigua aura del viejo *zanni* –ahora toda una celebridad–; su espíritu dinámico y emprendedor; su facilidad para la imitación, la pantomima y la danza. Sin embargo, a diferencia del italiano, hábil en ocurrencias y chistes verbales, el Pierrot francés no hablaba. A ese silencio tan apreciado por los románticos se añadía algo más, indefinible y misterioso para sus admiradores: un extraño *sang-froid* que dejaba pasmado al público del teatro Les Funambules, donde el mimo se presentaba a diario con sus arlequinadas.

Situar a Debureau en el mundo popular del bulevar y entre los pilluelos parisinos es probablemente la mejor manera de entender a Pierrot. Un Pierrot antiguo, y sin embargo nuevo, que dio nacimiento a un personaje moderno y con una nueva legitimidad histórica en el siglo XIX.



## 2.2. Jean-Gaspard Debureau, saltador y mimo

Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) –Baptiste en el teatro– creció en el mundo animado del bulevar en la primera mitad del siglo XIX.<sup>45</sup> Al igual que la feria, el bulevar era el “panorama inestable de todos los placeres, síntesis de todas las pasiones de la gran ciudad”.<sup>46</sup> Se veía allí el mundo familiar de la plaza pública con sus volatineros y sus titiriteros convertidos entre dos saltos en arlequines y polichinelas; sus gigantes y sus enanos; sus monstruos y sus colosos; sus animales sabios y curiosos. Situado en el antiguo Boulevard du Temple, en París, el prestigio del bulevar empezó oficialmente con el Théâtre de Nicolet (1759), conocido luego como Les Grands Danseurs du Roi, título otorgado por el rey en 1772, allí mismo donde se entrenaron y formaron varias generaciones de acróbatas y de bailarines.<sup>47</sup>

En 1800 el Boulevard du Temple, también llamado Boulevard du Crime por las numerosas fechorías que se representaban en sus escenarios, seguía siendo famoso por sus cabarets, sus cafés cantantes y sus barracas, donde se representaban a diario pantomimas y comedias de magia entre numerosos saltos y cambios. Un último golpe de la censura, en 1807, prohibió todos los espectáculos parlantes, con la excepción de los acróbatas y los titiriteros.<sup>48</sup> Napoleón Bonaparte, que desdeñaba la comedia y el drama, quiso resucitar un gran teatro trágico de vocación hagiográfica. Sabía que el teatro podía ser un instrumento de subversión, como antes lo había sido para el poder real, a

---

<sup>45</sup> Durante el reinado de Luis XIV el Boulevard du Temple fue un lugar de paseo. Después de la desaparición de la Feria de Saint-Germain, a causa de un incendio ocurrido en 1762, los volatineros y los titiriteros ocuparon el lugar. Este mundo desapareció con la destrucción del viejo París y sus teatros en 1861, durante el Segundo Imperio.

<sup>46</sup> Mario Proth. *Le Boulevard du Crime*. París, Balitout-Questroy et Cie., 1872. [www.bmlisieux.com/curiosa/bducrime.htm](http://www.bmlisieux.com/curiosa/bducrime.htm)

<sup>47</sup> Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), antiguo titiritero y famoso Arlequín, conocido por sus pantomimas, sus ballets y sus elaboradas puestas en escena. En 1792 la compañía tomó el nombre de Théâtre de la Gaîté.

<sup>48</sup> El decreto de 1807 estipulaba que ningún personaje “visible al público” podía hablar. En 1813 Michel Bertrand consiguió el permiso para representar un espectáculo acrobático en Les Funambules. Dos años más tarde le agregó pantomimas arlequinadas.



través de sus parodias. Nuevamente se decretó que los teatros oficiales se dedicarían a un arte más imperial, y los otros a diversiones “curiosas” y mudas. Estas últimas incluían los títeres, la pantomima, la danza y la acrobacia.

A pesar de la censura, el público siguió acudiendo a sus espectáculos favoritos. El pueblo de París apreciaba la insolencia callada de los mimos, la fantasía y el heroísmo de los acróbatas, el genio de los directores para burlar la censura. Para los románticos, que lo frecuentaron con asiduidad, el bulevar era un espacio mágico, donde la evasión y la fantasía eran inseparables de la diversión. Con sus alegrías y sus embelesos, las arlequinadas y las pantomimas mágicas, pero también el circo y el ballet, eran espectáculos superiores, muy cercanos a su sensibilidad. Théophile Gautier amaba el circo con Auriol y el ballet con Marie Taglioni; Gérard de Nerval y Charles Nodier las comedias de magia con Pierrot-Debureau; Théodore de Banville y Charles Baudelaire a los funámbulos y los saltimbanquis. Todos disfrutaban de la pantomima saltadora, pequeña intriga al estilo inglés, compuesta de varios ejercicios acrobáticos y saltos, que mezclaba los *lazzi* de la farsa italiana con las acrobacias de los volatineros. En el siglo XIX esa cultura “prehistórica” era amenazada por el realismo. En el mundo del vodevil y del melodrama “¡todo se acaba! ¡Los dioses, los reyes y los bailarines de la cuerda!”, lamentaba Gautier.<sup>49</sup> Fastidiados por los grandes cantantes, los grandes actores dramáticos y los grandes comediantes, los poetas descansaban en la pantomima. Igual en el ballet que en el circo, “[...] el aire corre y circula [...] no se puede hablar con su vecino [...] los espectadores son atentos [...]” (*Histoire*, I: 41). Estos espectáculos contrastaban con los rollos ampulosos del melodrama y los gritos del vodevil, todos espectáculos burgueses, lo cual, para Gautier y sus amigos románticos, equivalía a lo peor.

---

<sup>49</sup> Théophile Gautier. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, II. Bruselas, Hetzel, 1858-1859, pág. 267. Prosigue el crítico: “¡Qué cosa más simpática que la vista de una muchacha en una falda de lentejuelas!, con la suela estrecha de su zapatilla restregada en cal de España, tantear con el pie si el cable es suficientemente tenso, y valiente lanzarse por encima del abismo de las butacas, y saltar hasta las bambalinas como una pelota impulsada por una raqueta; nada más aéreo, más ligero, y de un riesgo más elegante; pero el *vaudeville* lo invade todo, y, sin el talento fuera de línea de Debureau, el ilustre payaso, la pantomima habría desaparecido del Boulevard du Temple”. *Ibid.*



El entusiasmo por los volatineros participaba de la misma “nostalgia primitivista” por un mundo en vías de desaparición. A principios del siglo XIX, el salto y la cuerda seguían siendo la academia para cualquier actor.<sup>50</sup> Comúnmente éste se educaba entre los volatineros de la plaza pública. Es el caso del actor melodramático Frédérick Lemaître (1800-1876), favorito del bulevar en el papel del villano Robert Macaire. Frédérick debutó en 1816, en Les Funambules, donde entraba parado de manos, con saltos y piruetas. El actor inglés Edmund Kean (1789-1833) salió del mismo mundo funambulesco, donde aprendió el arte del salto y de la pantomima que lo hizo famoso en su interpretación de Shakespeare en Drury Lane y en Nueva York.

Comparable en popularidad al gran actor dramático Talma y rival de los Debureau en la pantomima saltadora,<sup>51</sup> Madame Saqui (1786-1866) fue otra gran acróbata muy aplaudida a principios del siglo. Se dice que el propio Napoleón se sorprendió de sus proezas físicas. La Saqui ejecutaba sobre el alambre los saltos más atrevidos: el de la carpa, el del sordo y del borracho, el salto mortal. El último era el más difícil, cuando los volatineros se lanzan de cabeza y dan vuelta en el aire para caer de pie (Janin, 1881:55). La acróbata era también una excelente bailarina conocida por sus delicadas danzas ejecutadas en la cuerda floja, pasos cruzados, minuets, reverencias y gavotas: “Corre tan rápido, salta con tanta impetuosidad que la orquesta tiene que triplicar su movimiento [...]”, escribió el cronista Paul Ginisty.<sup>52</sup> Temeraria y valiente, a varios metros de altura “la Saqui provocaba el peligro” con un salto mortal (*ibíd.*, pág. 53).

Otro volatinero venerado por el público y los románticos fue el “grotesco” Charles-François Mazurier. Mazurier era un gran acróbata de la cuerda, un cómico “dislocado” y un mimo muy expresivo en el papel de Polichinela o de “Jocko el Mono”, su personaje más conocido en el circo. El actor grotesco

---

<sup>50</sup> Jules Janin. *Debureau: Histoire du théâtre à quatre sous*. Prefacio de Arsène Houssaye. París, Librairie des Bibliophiles, 1881, pág. 35.

<sup>51</sup> François-Joseph Talma (1763-1826), actor preferido de Napoleón, famoso por sus papeles trágicos en los dramas históricos.

<sup>52</sup> Paul Ginisty. *Mémoires d'une danseuse de corde: Madame Saqui (1786-1866)*. París, Charpentier et Fasquelle, 1907, pág. 47.



“debía reunir dos cualidades excepcionales: un asombroso virtuosismo técnico y un amplio rango dramático. En suma, debía ser un actor-bailarín”.<sup>53</sup> Un Gautier ditirámico llamó a Mazurier “el César de la pirueta, el Alejandro de la cabriola, el privilegiado del *grand écart*” (*Histoire, I: 159*).

Por sus talentos acrobáticos y mímicos, los gesticuladores del bulevar fueron recuperados por el circo, donde se convirtieron en payasos-equilibristas, acróbatas ecuestres y trapecistas. Es el caso del “hombre-pájaro”, Jean-Baptiste Auriol, cuyo padre fue primer saltador en el Théâtre de Nicolet. Al decir de sus admiradores, Auriol era el prototipo del artista universal, el digno heredero de los actores ágiles de la *commedia dell’arte*. “Saltador, equilibrista, volatinero, caballista, actor grotesco”, su habilidad y su versatilidad eran ‘enciclopédicas’ ” (*ibíd.*, pág. 25). Entre dos ejercicios ecuestres, Auriol divertía al público del antiguo Cirque Olympique con sus farsas y sus *lazzi*. Aún no existían barreras entre el cómico y el acróbata. El payaso era un artista cabal, un saltador, un bailarín y un mimo.

Otro teatro muy concurrido a principios de siglo fue el de Les Funambules, una antigua barraca de titiriteros y de perros sabios, y que Bertrand, su director y rival de Madame Saqui, convirtió en teatro de volatineros en 1816. Les Funambules –escribió su biógrafo, Jules Janin– era un jacalón “ínfimo”, “andrajoso” y “apestoso” (Janin, 1881: 183), pero con toda la poesía de la antigua *commedia*.<sup>54</sup>

[Les Funambules] era como un cachorro aplastado entre dos chozas; uno se precipitaba en los pasillos, respiraba los gases mefíticos de las butacas [...]. Entonces se podía apreciar la larga serie de las aventuras de Pierrot y durante los intermedios disfrutar de otro espectáculo; la cerveza burbujeaba en la sala, el pirulí pasaba de mano en mano y a veces de boca en boca, y luego respirar sabrosamente el olor a buñuelo, que llegaba desde la cocina ambulante del bulevar. [Janin, 1881: 91.]

---

<sup>53</sup> Maya Ramos Smith. *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*. México, Alianza/Conaculta, 1991, pág. 195.

<sup>54</sup> El teatro cerró en 1845. Hay en Janin la misma nostalgia que en otros románticos por un mundo desaparecido.



Les Funambules no era un lugar para almas sensibles. Un público plebeyo y alborotador, compuesto de trabajadores en mangas de camisa, de soldados y de criadas, con el cual se mezclaban algunos dandis y uno que otro burgués, iba allí a comer, a beber, a gritar y a reír, pero sobre todo a ver al gran Debureau en sus pantomimas saltadoras. Jules Janin muestra que entre el mimo y su público hubo una verdadera connivencia: los dos eran “del pueblo”, ingenuos “como un niño”, agregó Gautier.<sup>55</sup> Para Georges Sand, Debureau era “un artista a la manera de un niño o de un alma rústica”, un auténtico *titi parisien* que gustaba de la farsa callejera.<sup>56</sup>

Los admiradores de Pierrot no faltaron, sobre todo entre los románticos en busca de nuevos héroes y de sensaciones fuertes. En una crónica teatral de 1844 para el diario *El Artista*, el poeta Gérard de Nerval describió a Debureau como un actor único, “el Napoleón de la pantomima”, dijo Banville. Los artistas admiraban la sobriedad y la intensidad dramática del actor, su aplomo imperturbable, su capacidad para interpretar la vida en todos sus matices. Al igual que los actores proteicos de la farsa italiana, el mimo era un “domador de quimeras”, “mil actores en uno” (Ginisty, 1907: 454). Hacía todos los papeles: cocinero, pastelero, albañil, traperero, gendarme. Sus metamorfosis recordaban la versatilidad del *zanni* italiano, y sus pantomimas el “mundo raro y abigarrado” de la *commedia*.

En un mundo invadido por el “uniforme y pesado vodevil”,<sup>57</sup> Debureau se convirtió en el ídolo de los poetas, “el último Pierrot” del siglo. Como cualquier artista del bulevar, el actor se formó entre acróbatas y volatineros. Jules Janin señala que nació en una familia de volatineros pobres y nómadas de origen lituano. El padre era pregonero y las hermanas intrépidas bailarinas que subieron muy pronto sobre el alambre para actuar en pantomimas saltadoras al

---

<sup>55</sup> Théophile Gautier. “Shakespeare aux Funambules”. *Revue de Paris*, 1842. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critiques*. París, Fasquelle, 1904, pág. 55.

<sup>56</sup> Georges Sand. “Debureau”. *Histoire de ma vie*. Tomo VIII. París, M. Lévy Frères, 1856, págs. 247-248. El *titi parisien* designa a un niño o joven de los *faubourgs* (suburbios) de París, vivaracho y gracioso, cuyo arquetipo es “Gavroche”, en la novela de Victor Hugo *Los miserables*.

<sup>57</sup> Gérard de Nerval. “Autrefois”, “Aujourd’hui”. *L'Artiste*, 17 de marzo, y 3 y 12 de mayo de 1844.



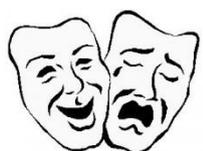
lado de su madre. De todos sus hermanos, Debureau parece haber sido el menos hábil para “hacerse camino sobre las dos manos”. A diferencia de otros saltadores, era un actor más bien plácido, poco dado a las gesticulaciones. Cuando su padre vio que no sería un buen volatinero hizo de él un payaso, “el que recibía bofetones y puntapiés” (Janin, 1881: 24). Tal vez por eso luego fue tan bueno en administrarlos. Si Janin cuenta que Debureau era el valedor de sus hermanos más ligeros, Gautier, todavía más inventivo, señala que “sabía caminar sobre la cabeza, levantar escaleras con la nariz, repiquetear la nuca con los talones, practicar la danza de los zancos, el *grand écart* y el salto mortal”. En términos del oficio, Debureau era lo que se llamaba un mimo “dislocado” (*Histoire*, IV: 320), un actor capaz de todos los saltos y de todas las danzas.

Al crecer entre volatineros recibió la educación acrobática de cualquier saltador. En Les Funambules, donde lo contrató Bertrand en 1825 para remplazar al genovés Félix Chiarini en el papel de Pierrot, Debureau se convirtió en un fiel exponente de la pantomima saltadora o “a la inglesa”. La pantomima saltadora, un tipo de arlequinada muy en boga a principios del siglo XIX, fue popularizada por el mimo acróbata Philip Laurent –quien trajo de Inglaterra numerosos trucos mágicos con toda una serie de accesorios– y dependía tanto de la prestidigitación como de la maquinaria.

La pantomima saltadora era un espectáculo lleno de peripecias, con transformaciones veloces y numerosos efectos cómicos. Uno de los grandes éxitos de Debureau en Les Funambules fue *El toro enloquecido*, de 1827, una payasada excéntrica que el escritor Charles Nodier habría visto cien veces.<sup>58</sup> Creada por Laurent, su ausencia de intriga era suplida por el efecto cómico de un enorme toro que aplastaba todo sobre su paso y daba cornadas en lo que parece haber sido una parodia muy divertida de una corrida. Todo con trampas, hadas y brujas que aparecían y desaparecían, en medio de danzas y carreras locas, puntapiés y bofetones. La pantomima tuvo mucho éxito. Laurent era

---

<sup>58</sup> Otra pantomima muy famosa, atribuida a Nodier, fue *Mamá Oca, o Arlequín y el huevo de oro*, una magia al estilo inglés con travestis y numerosos cambios. En esta pantomima, Janin recuerda que Pierrot sacaba del cuerpo muerto de Arlequín una bala roja que explotaba en el escenario. La sala estallaba en gritos y risas. *Op. cit.*, pág. 82.

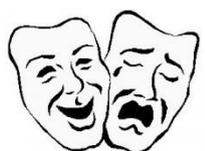


Arlequín y Debureau Pierrot. La pantomima *La ballena* fue otro de sus triunfos. Era una interpretación bastante cómica del episodio bíblico en el cual Jonás acaba tragado por una ballena. Pierrot sufría el mismo destino pero sus aventuras eran infinitamente más grotescas y divertidas. En la pantomima se veía al siempre hambriento Pierrot provocar un incendio en el interior de la ballena luego de cocinar un pescado y escapar cuando estornudaba el enorme cetáceo, el cual liberaba de sus entrañas un tesoro que le permitía a Pierrot casarse con Colombina.

En el “revoltijo funambulesco” de la pantomima saltadora, Debureau mostró una energía inagotable. Un don mímico y un sentido nato de la comicidad lo emparentaron con los mejores actores de la *commedia*. Al igual que sus maestros italianos, dominaba el arte del puntapié, una aptitud esencial en cualquier Pierrot digno de ese nombre. En su crónica teatral del 31 de agosto de 1845, Théophile Gautier escribió todo un tratado sobre esa habilidad típicamente *pierrotique*. En el arte del puntapié Debureau mostró fineza, verdad y aplomo:

El puntapié es la mitad del Pierrot, el bofetón hace el resto. [...] Los puntapiés deben ser fuertes, sueltos, con un movimiento de látigo o de estiramiento, la pierna derecha muy alta, y sin jamás perder el equilibrio. Un Pierrot debe poder meter la punta de su zapatilla en el ojo del hermoso Leandro, y hacer saltar la peluca de Casandre, con las manos detrás de la espalda. [*Histoire*, IV: 317-321.]

Pero Debureau no era únicamente un payaso que hacía cabriolas, y repartía a diestra y a siniestra bofetadas y puntapiés. Cuando asumió, en 1820, el papel principal de Pierrot en el teatro, el actor se convirtió en algo más sutil, similar y a la vez distinto del antiguo *zanni* y de sus predecesores. Esta divergencia, casi un misterio para los que se le acercaron, era realizada por una cara pálida impasible, y una actuación “que provocaba más la sorpresa y el contento que la franca alegría” (Sand, 1856: 215). En palabras de Gautier, Debureau era “un accidente feliz y raro” (*Histoire*, IV: 319; cursivas de la autora). La palabra es importante porque va a precipitar la transformación final del antiguo *zanni* en



uno de los mitos más importantes del siglo XIX: el del Pierrot lunar, un personaje menos espontáneo y bastante más complejo.

Antes de convertirse en el Pierrot lunar de los románticos, Debureau desempeñó otro papel, acaso más congruente con sus orígenes humildes de *titi* parisino: el de proletario. El despabilado Pierrot se presentaba ahora como un hombre emancipado de la antigua sociedad estamental y corporativa del antiguo régimen, y una de las expresiones favoritas del romanticismo. En una época dominada por las barricadas y la contestación, Pierrot-Debureau será su héroe colectivo.



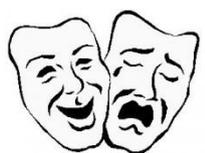
### 2.3. Pierrot proletario

Conocer a Debureau no resulta fácil. De la realidad al mito sólo hay un paso, sobre todo cuando se trata de Pierrot, personaje por excelencia mercurial. Debureau, nos dice Gautier, era un actor de “matices infinitos”, un “accidente feliz” que reunía en un mismo hombre la inteligencia del *zanni*, la malicia del *paillasse* y los instintos groseros de Gilles. Charles Nodier, primero en descubrirlo, veía en él a “un Satán sencillo y bufón”, “el más perfecto de los Pierrots”, “sencillo como un niño, temeroso, astuto, flojo, travieso por instinto, servicial, burlón, lameplatos, ladrón, bravucón, codicioso, torpe, ingenioso en las invenciones que tienden a satisfacerle...”.<sup>59</sup> Esta mezcla de ingenuidad y de insolencia muestra la radical modernidad de Pierrot-Debureau, cuando éste todavía expresaba las aspiraciones juveniles de una sociedad recién emancipada. Ésta era la interpretación dominante y también la de los críticos más progresistas del momento, como el periodista Jules Janin o la escritora Georges Sand. Para ellos, Debureau encarnaba al nuevo proletario, hábil y oportunista, “racional y lógico”, en una edad de levantamientos populares y de barricadas (Janin, 1881: 81 y Sand, 1856: 215). Así, cuando se trata de robar un paté, un viejo hábito en el Pedrolino de la *commedia*, Pierrot ya no se turba; “toma un hacha, se arremanga, escupe en las manos, y, con aquel aire reflexivo e hipócrita que le es familiar, corta limpiamente en dos a su mal genio, echa los pedazos en la trampa todavía abierta [...] y come su paté como si nada” (Gautier, *Histoire*, I: 256-257). De la misma manera, Catulle Mendès hizo el paralelo “entre el surgimiento cada vez más voluntario del proletariado moderno y el crecimiento del Pierrot rudo y doméstico”:

Pierrot, gracias a Debureau, sin dejar nada de las mezquindades inocentes del principio, fue el instinto triunfador que quiere su parte de todo; y, la primera noche en la que, a fuerza de genio, Debureau-Pierrot dominó en el entusiasmo del público, sobre los casandres achacosos y avaros y sobre los leandros

---

<sup>59</sup> Charles Nodier. *Pandore*, 19 de julio de 1827. Cit. en Louis Péricaud. *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu' à sa démolition*. París, L. Sapin, 1897, pág. 78.



aristócratas, y sobre todo lo que era el viejo régimen en la pantomima antes clásica, estalló la revolución en Les Funambules. [“La pantomime”, *ibíd.*]

La timidez y la torpeza de Gilles eran cosa del pasado. Pierrot, en la persona de Debureau, era un proletario y “un triunfador” (Gautier, *Histoire*, VIII: 167).<sup>60</sup> El cambio era el resultado de mutaciones políticas, sociales y culturales, sin equivalente en Europa. Estos cambios engendraron nuevos comportamientos, observados en el público del pequeño teatro Les Funambules, y que cada noche venía a admirar a “su maestro en agudezas”, “su ideal”: a Pierrot-Debureau.

Georges Sand cuenta que entre el artista y el público de los *faubourgs* hubo una total correspondencia. Perteneían a la misma raza miserable, pero “inteligente, activa, burlona, a la vez débil y fuerte, frívola y terrible”:

Usted conoce a esta raza singular de los barrios de nuestra gran ciudad, débil en su organismo, pálida, febril; cabezas prematuramente desprovistas de la frescura de la infancia, y prematuramente provista de barbas y cabellos largos, con cuerpos delgaduchos, flexibles y pequeños. Aquí no hay salud. La miseria, las privaciones, el trabajo o la vagancia impuestos, igualmente destructivos para la juventud, un clima malsano, viviendas mefíticas, un marchitamiento marcado de padre a hijo, las condiciones de vida deplorables, son bastante suficientes para arruinar la savia más generosa. Y sin embargo, hay aquí también una energía febril, una experiencia del sufrimiento, una despreocupación burlona, una perpetua excitación de los nervios, que hacen que estos pobres niños resistan a la enfermedad y la muerte mejor que el robusto John Bull,<sup>61</sup> saciado de carne y vino. Molesten a este pueblo y lo verán

---

<sup>60</sup> En su ensayo sobre el arte en el siglo XIX, Mario de Micheli señala que en el curso del movimiento revolucionario burgués “la presión de las fuerzas populares, que en todo ese periodo se fue haciendo cada vez más enérgica, es captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna. Por tanto, el mismo arte y la literatura son vistos como espejo de esta realidad, expresión activa del pueblo”. El mundo alborotado del bulevar era otro espejo de esta nueva realidad. “Unidad del siglo XIX”. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 3a. reimp. Madrid, Alianza Editorial, 2001, págs. 15-24.

<sup>61</sup> John Bull, personaje de caricatura que personifica a Gran Bretaña.



en las barricadas, heroico hasta la locura; idealícenlo un poco, y tendrán al pilluelo parisino, admirable creación de Bouffé. [Sand, *ibíd.*, págs. 247-248.]

En vista de estos sucesos, Pierrot ya no podía seguir siendo el “ser vulgar” de la tradición, “el eterno y sufrido enemigo de Arlequín, aquel niño mimado de las hadas y de las damas hermosas” (*ibíd.*). La nueva legitimidad histórica de Pierrot, adquirida en la lucha por la supresión de los privilegios, la conquista de la libertad y de la democracia, aparece en sus vínculos con el pueblo de París. Sand muestra que su nueva libertad le brindó a Pierrot la oportunidad no sólo de crecer, sino también de escoger. Por eso, señala, Pierrot ya no puede ser “voraz” ni “libertino”, sino “goloso” y “galante”:

En lugar de un libertino, es galante, algo versátil a decir verdad; ¡pero se necesita tanta filosofía en una vida agitada y difícil como la suya! No es falso, sino burlón y agradable; no es colérico tampoco; es equitativo, y cuando distribuye sus admirables puntapiés es con la imparcialidad de un juez ilustrado y la gracia de un marqués. Es básicamente gentilhomme hasta la punta de sus largas mangas, y no hay ni una papirotada que no suelte con cortesía y remilgos de cortesano. [*Ibíd.*, pág. 215.]

Pierrot proletario, conquistador y mensajero, en la obra de Georges Sand, o de Victor Hugo, con el personaje de Gavroche por ejemplo, no siempre hizo la unanimidad. Hubo en estos años de revuelta popular y de fuerte represión un romanticismo menos idealista y más bien crepuscular.<sup>62</sup> Éste se fundaba en una visión más angustiada y pesimista de la realidad cambiante.

Nuevas interpretaciones de Debureau y nuevos Pierrots surgieron. De manera irónica, una fue sugerida por el físico enigmático de Debureau, la sobriedad de su actuación y una personalidad igualmente misteriosa. Entre algunos románticos y Debureau reinó cierta empatía, tal vez imaginaria, pero que llevó a los primeros a ver en el actor a un artista singular y solitario, que “solo sostenía su único genio” (Janin, 1881: 78), en un mundo donde el

---

<sup>62</sup> Después de la restauración de la monarquía, en 1830, sucumbieron muchas esperanzas. Así como hubo un romanticismo “socialista”, confiado y militante, también hubo un romanticismo reaccionario proclive al lamento.



prosaísmo ya lo invadía todo (Gautier, *Histoire*, I: 15). La impresión era reforzada por una silueta alargada y estrecha, un rostro delicado y blanco, delineado por un gorro negro, en la cual destacaba la “risa fría” de labios delgados pintados de rojo.<sup>63</sup>

Esta figura más inquietante cristalizó cuando Debureau era todavía un aprendiz en el teatro y hacía el papel de fantasma. El mimo Séverin –después de oírlo de la boca de un alumno del mimo Rouffe, quien a su vez lo había escuchado del hijo de Debureau– cuenta en sus memorias:

...una noche se enharinó el rostro hasta conseguir una blancura perfecta y opaca. Algo faltaba en su máscara. ¿Qué? Acentuó sus cejas y sus ojos con negro. Ya estaba mejor. ¿Qué más? Algo de rojo en los labios para contrastar con lo blanco. Cada vez mejor, el efecto era cautivador, y, sin embargo, no era todo. ¿Qué más? ¡Ah! El gorro negro de Arlequín. Y ¡oh! ¡Milagro! Pierrot había nacido. El espíritu del *mimus albus* de Roma había pasado a Debureau.<sup>64</sup>

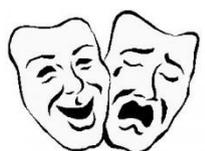
También en su vestuario Debureau hizo importantes transformaciones. Cambió el sombrero blanco de su predecesor por un gorro negro y apretado que hacía resaltar su rostro anguloso de insólito espectro; dejó la gorguera incómoda de anchos pliegues del pasado; amplió su túnica adornada con grandes botones y su pantalón de algodón blanco, más prácticos para esfumarse o darse a la fuga. Las mangas, largas y caídas como las del *pagliaccio* italiano, dieron a su estampa mayor soltura y acentuaron su silueta huidiza, de fantasma. El hechizo era total. Con “su cara enyesada manchada por dos ojillos, negros de malicia y de reflexión” (Gautier, *Histoire*, I: 256), Debureau presentaba una figura muy espiritual.

Una personalidad aparentemente sombría remataba el cuadro. Desde que apareció en el teatro, algunos admiradores creyeron ver en el mimo cierta disonancia. La historia –o tal vez la leyenda– cuenta que el actor podía ser frío

---

<sup>63</sup> Gérard de Nerval. *Oeuvres complémentaires*. V: “Ya no hay Funambules. Debureau caballero”. VIII: “Variétés et Fantaisies”. París, M.J. Minard/Lettres Modernes, 1964.

<sup>64</sup> Séverin. *L'homme blanc: souvenirs d'un Pierrot*. Introducción y notas de Gustave Fréjaville. París, Plon, 1929, págs. 56-57.



y calculador, alegre y melancólico, a veces violento.<sup>65</sup> Retomando la leyenda, Debureau –escribe Rémy– era un Baptiste “amargo, vindicativo y desgraciado” (cit. en Storey, 1978: 5). La impresión funesta era reforzada por la actuación contrastante del actor, mezcla de impasibilidad y de *sang froid* calculado que desentonaba con el frenesí alegre de la pantomima saltadora. Así, Janin pudo notar “una alegría especial, sombría, terrible en el mimo, alegría que escapaba al público, captada por algunos espíritus más finos, y que provocaba su admiración, pero que también les hacía preguntar hasta qué punto se detendría la voluntad de aquel frío y cruel bromista”. El hábil crítico agregó que en la vida real el actor también podía mostrarse violento: “Los hijos de Debureau y sus colegas de teatro tampoco sabían muy bien cuándo terminarían las cóleras y los golpes del iracundo bohemio” (1881: 90).

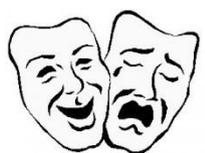
Un drama singular con fuertes tonos de tragedia faustiana precipitó la transformación final de Pierrot en un personaje más oscuro. Éste fue *El ropavejero* (*Le marchand d'habits*), de Cot d'Ordan, una pantomima en cuatro cuadros, retomada y transformada varias veces a partir de 1880.<sup>66</sup> Hasta ahora las pantomimas más exitosas de Debureau habían sido arlequinadas extravagantes, con ogros, hadas y brujas, acción frenética y escenarios exóticos, como aquel *Pierrot en África*, en la cual Pierrot diezmaba ejércitos enteros de beduinos, fumaba opio con almeas,<sup>67</sup> bailaba la cachucha, y sobrevivía. *El ropavejero* era un nuevo experimento, aparentemente desafortunado, pues el final macabro no gustó al público, habituado a desenlaces más alegres. Paul Legrand, y no Debureau, entonces enfermo,

---

<sup>65</sup> Por su parte, Gautier argumentó que un temperamento serio podía acomodarse muy bien a una profesión burlesca. *Histoire*, IV: 319. Georges Sand desmiente la versión –también, según ella, elitista– del Pierrot macabro, y sostiene que Debureau era “un ideal de distinción exquisita”. “Debureau”: 247, *op. cit.* La versión más poética de Janin y de Gautier fue escogida y contribuyó a transformar a Pierrot en el Pierrot lunar y macabro de la pantomima finisecular.

<sup>66</sup> En 1896 la obra fue nuevamente puesta en escena por Catulle Mendès, en un drama bastante más negro que el original.

<sup>67</sup> Se llama almeas en Oriente a una clase de mujeres bastante parecidas a las bayaderas de la India, y forman, como éstas, una especie de corporación de bailarinas, de cantantes y de músicas a la cual la imaginación de los poetas puede prestar atractivos tan enérgicos como poderosos.



actuaba en ella. Este nuevo Pierrot no tenía el aplomo del antiguo actor; sí la sensiblería del amante desconsolado, asimilada luego a los Pierrots sentimentales de la segunda mitad del siglo. Un nostálgico Théophile Gautier fue a verlo a regañadientes. A pesar de observar en él ciertas infracciones a la tradición, el crítico apreció el nuevo drama. Encontró allí reunidos todos los elementos que harían la fortuna de los futuros Pierrots, el *pathos* dramático de Legrand, la impavidez de Debureau y el elemento macabro necesario para todo buen drama romántico. *El ropavejero* era “una rara fantasía que el propio Shakespeare no habría desmentido”, escribió Gautier.<sup>68</sup> Había en ella espectros y fantasmas, *galops* y danzas frenéticas, y aquella “profundidad filosófica” a la cual el romántico se mostraba particularmente sensible.

*El ropavejero* era una pantomima al estilo de las viejas magias; una farsa truculenta llena de acciones, golpes y carreras, donde Pierrot aparecía una vez más en el papel del galán desgraciado, perseguido por el destino. Perdidamente enamorado –no de Colombina sino de una duquesa–, para entrar a la casa de ésta Pierrot decide cambiar su pobre túnica por el uniforme de un guardia nacional. Y lo logra matando a un ropavejero. De la manera más atroz, con total frialdad, Pierrot atraviesa de par en par el cuerpo del hombre con un sable. Sin perder la calma, el asesino cambia su ropa, echa el cadáver por el respiradero de una cava y se va al baile. Pero, como Hamlet con el espectro de su propio padre, su conciencia lo persigue y el fantasma del muerto pronto lo atormenta. Luego de varias peripecias, carreras y danzas, Pierrot muere atravesado por el mismo sable que utilizó para matar al ropavejero en una enloquecida y trágica zarabanda con su viejo enemigo de ultratumba.

La lectura personal de Gautier resultó más interesante que el propio drama e inspiró numerosas versiones, sobre todo en la *Belle Époque*, generosa en Pierrots espectrales y danzas macabras.<sup>69</sup> A partir de ese momento Pierrot ya no será el bufón sencillo de la tradición ni el proletario ingenuo de los

---

<sup>68</sup> Théophile Gautier. “Shakespeare aux Funambules”. *Revue de Paris*, 1842. Artículo retomado en *Souvenirs de théâtre, d’art et de critiques*. París, Fasquelle, 1904, pág. 59.

<sup>69</sup> Véase anexo “Pierrot bailarín”.



primeros románticos, sino un ser más complejo digno de los dramas del romanticismo. Así era para Gautier: *El ropavejero* ocultaba

...un mito muy profundo, muy completo, y altamente moral; un mito que sólo necesitaría ser transcrito en sánscrito para provocar la eclosión de una multitud de comentarios. El Pierrot que pasea en la calle con su gorro blanco, su pantalón blanco, su rostro enharinado, preocupado por remotos deseos, ¿no es el símbolo del alma humana, todavía blanca e inocente, atormentada por aspiraciones infinitas hacia esferas más altas? [Gautier, 1904: 65.]

Con esta interpretación, el escritor subrayaba un nuevo tipo de vínculo entre Pierrot y el artista, “el *desperado*”: en ambos “una melancolía secreta devora su alma” (*ibíd.*, pág. 57). Ciertamente: el Pierrot de la pantomima mostraba algo nuevo, apenas entrevisto y probablemente imaginado, pero real en el imaginario romántico: el *pathos* irónico y sombrío de un bufón triste.



## Capítulo 3. De pequeño a gran Satán. Hacia el Pierrot negro de la pantomima finisecular

### 3.1. Pierrot-Watteau

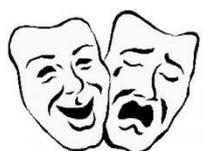
La historia de la pantomima en el siglo XIX muestra que ésta no fue uniforme. Algunos la prefirieron inocente, llena de sorpresas y casi infantil. Nada más sencillo que el Pierrot glotón y ladrón de la vieja pantomima. Para Gautier, Pierrot era “profundamente egoísta; [...] pálido, flaco, famélico, sólo tiene alma en la cocina. [...] No está realmente unido a nadie. Cuando su amo se cae, herido por la maza de Arlequín o en alguna pelea, aprovecha para administrarle de manera solapada un vigoroso puñetazo” (*Histoire*, IV: 324).<sup>70</sup> De la misma manera, Banville insistía en que “comer, beber, dormir” eran los principales destinos de Pierrot (“Antiguo Pierrot”, *Odas funambulescas*).

Sin embargo, en una época de importantes mutaciones políticas, sociales y culturales, la sola sencillez ya no parecía suficiente. Después de la revolución de 1848, epicentro político del romanticismo en Francia, el mundo cambió, y también Pierrot. Apareció una nueva generación de Pierrots caprichosos e indolentes, semejantes a sus creadores líricos y nostálgicos, románticos desilusionados que escogieron el teatro por encima de la vida. La época del entusiasmo revolucionario había pasado. El arte y la vida moderna se orientaban hacia el realismo. Otros prefirieron las dulces quimeras. El desencanto del artista se manifestó de manera confusa. En algunos la desconfianza se observó bajo los rasgos de un Pierrot melancólico, poco verosímil.

El Pierrot doliente que nos legaron los últimos románticos era un personaje sin antecedentes en la *commedia*. Uno de sus orígenes apareció en la obra del pintor Antoine Watteau (1684-1721). Idolatrado por los románticos, y en particular por los parnasianos –poetas que rechazaron la realidad y optaron por el mundo mágico de la comedia versallesca, con fiestas galantes,

---

<sup>70</sup> En 1847 Gautier escribió un *Pierrot póstumo*, y Flaubert un *Pierrot en el serrallo* en 1855, dos pantomimas en la tradición del Pierrot bufón e ingenuo.



máscaras y mascaradas—,<sup>71</sup> Watteau era un artista versallesco. Sus *Fiestas galantes*, título de uno de sus cuadros más famosos, aparecen llenas de poesía y de melancolía, con damas elegantes y *mezzetines* líricos. Representan un paraíso frágil e inalcanzable en un ambiente muy teatralizado. Otro cuadro todavía más revelador de su mundo quimérico fue *Pierrot-Gilles* (1718). El *Gilles* de Watteau, *alter ego* de Pierrot en el mundo dieciochesco, no era el payaso chocarrero de la feria; tampoco el Pierrot ágil y desenvuelto de la tradición italiana, y con el cual se lo solía confundir. En el cuadro, Gilles es una figura blanca, inmóvil y silenciosa, particularmente indefensa. Los brazos colgantes, un pantalón blanco demasiado corto y una ridícula gorguera de encaje blanco recalcan el carácter torpe y tímido del personaje, su aire perdido. Aparece junto a un asno, símbolo de inocencia y de dulzura; también de sufrimiento. Toda su figura expresa una vulnerabilidad que lo expone a las bromas más crueles. Pero detrás del aspecto soso hay como una dulce tristeza. Watteau ponía en escena la paradoja de la melancolía en medio de la fiesta, y con ella exponía la soledad del artista. El contraste no escapó a los románticos, que quisieron ver en Gilles la encarnación de su propia condición de bufones dolorosos, aislados y segregados en tiempos positivistas. Pierrot-Gilles compartía la condición del poeta mártir; la de un payaso que provoca el desdén y la risa del mundo.

Con Watteau los románticos descubrieron que se podía pintar la melancolía a través de una figura irrisoria. Ésta era la interpretación dominante, la que dio lugar a uno de los grandes mitos del siglo XIX: el del payaso triste y del Pierrot lunar, arquetipo y *alter ego* conmovedor del poeta gesticulante. Cuando el *paillasse* se convirtió en un ser más complejo, apto para expresar el lirismo de las *Fiestas galantes* y sus esperanzas frustradas, auguró una nueva posteridad para Pierrot y sus intérpretes. Corresponde esta nueva transformación a lo que Paul Benichou llamó el desencanto de la generación

---

<sup>71</sup> El parnasismo, el simbolismo y el decadentismo son tres caras de una misma revolución: “A la lógica racionalista, todos oponen lo subjetivo, lo demoníaco, el conflicto y el caos”. Los poetas del Parnaso (Gautier, Banville, Catulle Mendès, Heredia) optan por el mundo mágico de la comedia versallesca, con fiestas galantes, máscaras y mascaradas al estilo de Watteau, según ellos una mentira mil veces preferible a la realidad. Pacheco, 1999: xi-xxvii. *Op. cit.*



romántica frente al siglo materialista: el artista se aparta del mundo moderno burgués, vulgar, mecánico, innoble. “No se retira; es segregado”.<sup>72</sup> El resultado es una imagen teatral de falsa alegría; un recrearse en un mundo ficticio de palacios rococós, con Pierrots sentimentales y Colombinas bucólicas.

Los poetas se envanecieron con el Pierrot de Watteau. De Banville a Verlaine la atmósfera fue la de una fiesta campirana, pero ya sin la chispa de la vieja *commedia* o del antiguo proletario. La imagen era ahora la de un artista cariacontecido con mandolina o flauta. Uno de sus promotores fue el poeta Banville, quien escribió para Pierrot pantomimas y pastorales en versos. En 1853 abrió un pequeño teatro, el Théâtre des Folies Nouvelles. Era un teatro al estilo de Watteau, con parques y fuentes rococó, marqueses y arlequines. En este teatro dedicado al arte, Pierrot vagaba y divagaba en busca del paraíso.

Allí actuó el hijo de Debureau, Charles. Elegante, con sombrero blanco y mandolina al hombro, este nuevo Pierrot –escribió Paul Arène– era “desesperadamente pálido”.<sup>73</sup> Después del humo de las pipas, Charles Debureau “introdujo el agua de rosa”.<sup>74</sup> “Su risa tiene melancolías indecibles, es la risa del Gilles de Wateau [*sic*], una risa tierna y dulce, irónica y caprichosa”, agregó Louis Péricaud (1897: 494).

Algunos se rebelaron contra esa imagen dulzona. El escritor Catulle Mendès decía que los poetas se habían equivocado; que Pierrot-Gilles no era poeta ni músico; que “el antiguo mozo de molino se burlaba completamente de la métrica” (“La pantomime”). Como todas las mitologías, el Pierrot-Watteau de los poetas envejeció. Pronto se volvió cliché en las letras, apariencia y disfraz en el escenario: “Blanco como los lirios y los rayos de la luna, Gilles no era otra cosa que una hermana de Pierrot, en travesti”.<sup>75</sup>

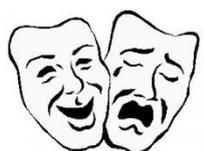
---

<sup>72</sup> José Emilio Pacheco. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México, UNAM/ERA, 1999, pág. xxv. Para un análisis del desencanto romántico, véase Paul Benichou. *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. París, Gallimard, 1992.

<sup>73</sup> Paul Arène. “Pierrot, sur la tombe de Théophile Gautier apporte son hommage funèbre”. *Le tombeau de Théophile Gautier*. París, Alphonse Lemerre, 1873, pág. 8.

<sup>74</sup> Tristan Rémy. *Jean-Gaspard Debureau*. París, L'Arche, 1965, pág. 216.

<sup>75</sup> Catulle Mendès. “L'actualité théâtrale. La pantomime”. *La Revue du Palais*, 1er. año, núm. 4, 1o. de junio de 1897.



En contraste, el siglo realista lo quiso racional y calculador, apartado del mundo de las rimas, no de la realidad. En la misma época Pierrot cambió su vestido blanco de músico pastoral por el traje negro de un burgués; empezó a hablar y a tener una conciencia. El escritor Jules Champfleury (1821-1889), jefe de la escuela realista, criticaba a los poetas del Faubourg St-Honoré y a sus Pierrots de salón. Buscaba reformar los espíritus; abandonar el mundo idealizado de Watteau por otro más “sincero” de abogados, pasantes y médicos. Con Champfleury la pantomima perdió su fisonomía misteriosa pero ganó en la observación fina: “Adiós a las fórmulas ingenuas, las barbaries bizantinas, los colores imposibles; el análisis abrió su escalpelo y empezó sus anatomías”.<sup>76</sup> Interpretado por el mimo Charles Legrand, Pierrot no era frágil ni melancólico. En *Pierrot, criado de la muerte* (1846), pantomima en siete cuadros de Champfleury, Pierrot muere y baja al aposento de la Muerte. Luego de un día sin ganancias, ella le permite regresar al mundo de los vivos a condición de que le mande en su lugar a Arlequín y a Polichinela. Después de varios intentos, Pierrot se ve asaltado por el remordimiento, renuncia a su condición mortal y figura como testigo en la boda de Colombina y Arlequín. En *Pierrot ahorcado* (1846), Pierrot es perseguido hasta la horca por la voz del hombre a quien ha robado. En *Pierrot marqués* (1847), ayuda a un médico sin escrúpulos a quitarle su fortuna a un jorobado. La comedia era realista y negra, llena de horcas, de verdugos y de crápulas, y Pierrot mostraba la objetividad de un hombre práctico.

Si la pantomima era demasiado *bourgeoise*, Pierrot ya era bastante negro pero nada lírico. La evolución del diablillo en el “gran Satán” de la pantomima finisecular marcó los espíritus, y a Pierrot. En tiempos modernos –tiempos tristes para los poetas–, Pierrot se vistió de negro. Egoísta, sensual y cínico, se hizo lúgubre, la imagen fidedigna de sus contemporáneos.

El cambio fue anunciado por la llegada del payaso inglés a los escenarios, hacia 1842. La Inglaterra de Jack el destripador aportaba algo nuevo al Pierrot cándido de la tradición francesa. El payaso inglés mezclaba la alegría con la

---

<sup>76</sup> Théophile Gautier sobre *Pierrot marqués*. Cit. en Champfleury. *Contes d'automne*, XVI. París, Victor Lecou, 1854, pág. 101.



violencia más atroz; la broma inocente con el dolor más agudo. Charles Baudelaire –siempre un iniciador en estas cosas– fue uno de los primeros en revelar la modernidad del Pierrot inglés; su comicidad ambivalente, premisa de la irrisión moderna, cuando el bufón grotesco cae sobre su trasero o, en este caso, debe ser guillotinado y provoca la risa del auditorio:

Por no sé qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado. ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés?... Lo ignoro; sin duda para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como una res que huele el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante la concha del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recién cortada para el escaparate. Pero he aquí que, súbitamente el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio, ¡se la metía en el bolsillo!<sup>77</sup>

La violencia más cruda de aquel Pierrot hiperbólico, ajeno a cualquier significación moral y en cuya risa Baudelaire volvió a encontrar “la libertad y la inocencia del artista puro”, se distinguía de la fantasía ligera de Pierrot-Watteau. El payaso inglés era más brutal y menos refinado:

...llegaba como la tempestad, caía como un fardo, y, cuando reía, su risa hacía temblar la sala; esta risa se asemejaba a un alegre trueno. Era un hombre pequeño y grueso, que había aumentado su prestancia con un traje cargado de cintas, que cumplían alrededor de su jubilosa persona la función de las plumas y del plumón alrededor de los pájaros, o de la piel en torno a los angoras. Sobre la harina de su rostro, había pegado crudamente, sin gradación, sin

---

<sup>77</sup> Charles Baudelaire. “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”. *Lo cómico y la caricatura*. Capítulo VI. Trad. Carmen Santos. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988, pág. 36-51.



transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas. [*Ibid.*, págs. 36-51.]

Con su hocico rojo “a la Grimaldi”, sus cejas arqueadas y su traje estampado, el mimo inglés era más cercano al *paillasse* que a Gilles-Pierrot y sus mimos plácidos. Debureau era un Pierrot discreto y de gestos sutiles; Charles, su hijo, un Pierrot tierno, elegante y ágil, mientras que Paul Legrand, su rival en el teatro, parece haber sido un mimo gracioso, nada cruel,<sup>78</sup> inhábil en el arte del puntapié, pero “experto para expresar los matices más finos sin jamás caer en la mueca”.<sup>79</sup> “Y si hacía gestos –señala Champfleury– era para hacer soñar”.<sup>80</sup>

De Debureau a Marcel Marceau, los franceses nunca faltaron a la tradición del Pierrot lunar, a quien se le encontraba “más espíritu que humor [...], más destreza que agilidad”.<sup>81</sup> Al contrario, el payaso inglés era un bufón y, en el peor de los casos, “un charcutero grueso y feliz”. La definición no le hace justicia a un Joe Grimaldi o a un Boswell, dos cómicos geniales, grandes acróbatas en la Inglaterra del siglo XIX; pero mucho dice acerca de las eternas discrepancias entre Francia e Inglaterra.

El Pierrot blanco de la pantomima francesa resultó demasiado sutil para el público inglés, habituado a “las peleas de puntapiés y las lluvias de bofetadas, o el diluvio de metamorfosis de la arlequinada” (Champfleury, 1854: 163). Los habitantes de Londres –dijo Champfleury, que había ido allí a presentar sus pantomimas con el mimo Paul Legrand– “sólo habían visto un espectro que no saltaba ni boxeaba” (*ibid.*, pág. 101). Para el traductor de Edgar Allan Poe, maestro en el género del terror, demasiado *esprit* le restaba comicidad y ferocidad a la pantomima; en una palabra: modernidad.

---

<sup>78</sup> Théodore de Banville. *Critiques*. Selección y prefacio de Victor Barrucand, París, Charpentier, 1917, pág. 221.

<sup>79</sup> Paul Huguonet. *Mimes et Pierrots. Notes et documents*. París, Fishbacher Edition, 1889, pág. 114.

<sup>80</sup> Jules Champfleury. *Contes d'automne*. París, Victor Lecou, 1854, pág. 101.

<sup>81</sup> Jules Claretie. “La mort d'un mime”, XVI. *La vie à Paris, 1880-1910*. París, Charpentier et Fasquelle, 1881, pág. 346.



Comparado con el payaso extravagante de los ingleses, el Pierrot nacional le parecía un platillo desabrido. Lo mismo opinaba el escritor Catulle Mendès, quien, bajo la influencia de los hermanos Lees, nuevos payasos que llegaron en la década de 1870, mezclaba guillotinas y espectros en sus mimodramas.<sup>82</sup> Baudelaire fue el activo promotor de un estilo más negro en la pantomima, probablemente el primero en crear toda una iconografía novedosa sobre un Pierrot más diabólico. El autor de *Las flores del mal* recordó la “alegría glacial” de Debureau, aquel ser “pálido como la luna, misterioso como el silencio, ligero y mudo como la serpiente, derecho y largo como un patíbulo; ese hombre artificial, movido por singulares resortes, al que nos había acostumbrado el deplorable Debureau” (Baudelaire, 1988: 38). Detrás del disfraz blanco de Debureau apareció de repente la calavera de un muerto. La cabeza del mimo era casi una máscara, un rostro sin existencia que llevaba algo de los rasgos de la muerte. La nota roja de la boca marcaba la presencia de la sangre. La blancura era la de un fantasma, el color mortífero de los muertos. Es esta silueta ominosa la que prefirió recordar Baudelaire, y quienes lo siguieron al adoptar la visión fúnebre del “hombre artificial, movido por singulares resortes”. La descripción no era inocente: muestra las preferencias del siglo por lo macabro, un gusto que fatalmente degeneró en los peleles de los últimos años.

---

<sup>82</sup> Véase *Le Docteur Blanc*, mimodrama en doce *tableaux* con música de Gabriel Pierné y actuación de la mima Peppa Invernizzi en el papel de Pierrot.



### 3.2. Los Hanlon-Lees y el humor negro del payaso inglés

Ya no es el soñador lunar de la canción antigua  
Que reía a nuestros abuelos por encima de las puertas.  
Su alegría y su ardor, ¡jay!, ya son muertos  
Y hoy su espectro delgado y claro nos visita.

**Paul Verlaine**

“Pierrot”. *Antaño y hogaño*, 1885<sup>83</sup>

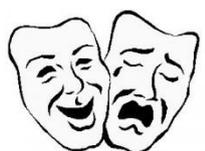
Con la llegada, en la década de 1870, de los Hanlon-Lees –seis hermanos especialistas en la farsa acrobática–, se aceleró la conversión final de Pierrot en personaje siniestro. Los Hanlon eran artistas del trapecio y de la escalera volante, pero su éxito internacional se debía a sus proezas en la pantomima macabra, de la cual fueron los principales iniciadores en Europa. Después de varios años como volatineros en el circo, inspirados en el arte de un Grimaldi y de un Jean-Baptiste Auriol, se especializaron en el humor truculento de la arlequinada inglesa. Los Hanlon eran “grotescos”. Sus pantomimas rebosaban de payasadas físicas y violentas, mezcla de crueldad y de humor negro que dejaban pasmado al público. En medio de la confusión y del caos había vidrios rotos, gritos, palabrotas, pechos abiertos, cabezas aplastadas y carcajadas. Sus primeros éxitos –*Pierrot terrible*, *Las cascadas del diablo* o *Una noche en traje de gala*– ejemplifican el estilo absurdo lleno de peligrosas acrobacias y de escenas horripilantes de la arlequinada inglesa. La pantomima *Las cascadas del diablo*, de 1878, era un ejercicio de “pura locura, oculta en una serie de increíbles transformaciones y cuadros vivos donde todo aparece boca abajo”.<sup>84</sup>

La recreación de un mundo incoherente era uno de los principales logros de los Hanlon. El *Viaje a Suiza* (1879) –su pantomima más conocida– es una excelente ilustración de su estilo caótico, con asombrosos cambios y trucajes.

---

<sup>83</sup> Paul Verlaine. *Fiestas galantes*. Trad. Manuel Machado. Sevilla, Renacimiento, 2007, pág. 216.

<sup>84</sup> Mark Cosdon. *The Hanlon-Brothers. From Acrobatics to Spectacle Pantomime. 1833-1931*. Illinois, Southern Illinois UP, 2009, pág. 51.



La trama ponía en escena a una pareja en su luna de miel en un tren que debía llevarla a Suiza, propósito que un rival celoso, ayudado por varios comparsas, trataba de impedir. El ritmo era delirante: en el transcurso infernal de la pantomima una diligencia se volteaba con varios de sus ocupantes, quienes aterrizaban a una distancia equidistante uno del otro; un tren *pullman* salía de sus vías y se estrellaba en pleno escenario; un hombre pasaba a través del techo y caía varios metros más abajo sin sufrir herida alguna; dos borrachos intentaban encender una antorcha amenazando con incendiar el teatro. El tercer y último acto terminaba con una carrera frenética de los hermanos William y Frederick. Ésta hizo que el público entero “se convulsionara de risa durante media hora, sin pronunciar ni una sola palabra” (*ibíd.*, pág. 63).

Su precisa ejecución impresionó tanto que el escritor naturalista Émile Zola hizo un paralelo entre el arte caricaturesco de los acróbatas y su propio papel de observador de la realidad:

Sus escenas son ejecutadas con precisión. Pasan como torbellinos, con golpes de fuelles que parecen los mismos tic-tacs del mecanismo de sus ejercicios. Muestran sutileza y fuerza. Eso es lo que los caracteriza. Bajo la máscara enharinada de Pierrot, detallan la idea con juegos de fisonomía de un espíritu delicioso; luego, de repente, un vendaval parece ocurrir, y aquí están, lanzados con una ferocidad sajona que nos sorprende un poco. Saltan, se golpean, están por todas partes al mismo tiempo; y no paran de volar las botellas con una habilidad que constituye la poesía del botín, de las bofetadas perdidas, de los inocentes apaleados y de los culpables que vacían los vasos de la pobre gente, una negación absoluta de toda justicia, una absolución del crimen con la destreza. Tal es su originalidad, una mezcla de crueldad y alegría, con una flor de fantasía poética.<sup>85</sup>

La visión de Zola se acercaba a la de Baudelaire, quien unos años antes vio en el payaso inglés a otro “pintor de la vida moderna”. Con sus caídas grotescas y sus mímicas nerviosas, la pantomima era un documento humano de absoluta objetividad y un momento esencial en la creación de un nuevo tipo de

---

<sup>85</sup> Émile Zola. “Los Hanlon-Lees”. En *El naturalismo*. Trad. Jaume Fuster. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Península, 1989.



comicidad urbana que consagraba lo irregular, la velocidad, la sorpresa y lo inesperado.<sup>86</sup> Para Zola, los Hanlon eran “reveladores de modernidad”; sus actos expresaban el ritmo acelerado, epidérmico, de una civilización absurda y caótica. El escritor Edmond de Goncourt, otro admirador de los hermanos, vio en la actuación del payaso inglés un “arte cómico irascible” de clara filiación hamletiana.<sup>87</sup> Sus embrollos siniestros y sus gesticulaciones idiotas expresaban el “inconsciente macabro” de una humanidad que “se debate y solloza” (Zola, 1989: s/p). Los Hanlon eran “médicos de locos de los más profundos, que se divertirían en revestir aquella profunda ciencia de formas poéticas, como un sabio que hablara por medio de apólogos y parábolas” (*ibíd.*). La pantomima moderna, agitada y violentamente maquillada, copió y exageró los movimientos erráticos del payaso inglés; su tonalidad pesimista, con “una tendencia a veces satánica, ultrarromántica y sin embargo muy moderna”.<sup>88</sup> Ya no era la ironía del Pierrot enyesado: ésta había rechazado “la comicidad de un Hoffmann [...], se había vuelto “terrorífica [...] cruel, feroz [...] sin piedad por las fealdades de la vida cotidiana [...] agrandadas, exageradas por el humor de terribles caricaturistas [...]” (Goncourt, 1949: 163).

Hacia 1880 Pierrot adoptó de manera definitiva el color negro, los gestos frenéticos del payaso inglés y su carácter “mortuoriamente funambulesco”. Joris-Karl Huysmans y Léon Hennique, dos escritores conocidos por su intenso cultivo del humor negro en el fin de siglo, se inspiraron en los Hanlon, pero con un sensible aumento de lo macabro. Huysmans era un caricaturista feroz que recreó en sus libros el mundo ficticio del dandi, su risa infernal y sus farsas lúgubres. En la pantomima *Pierrot escéptico* (1881),<sup>89</sup> Pierrot se parece al payaso truculento de los ingleses, pero más cínico y cerebral, pues aquí el objeto de su deseo es el cuerpo de un maniquí de cera que intenta seducir y al

---

<sup>86</sup> Estos elementos fueron retomados luego por el cine mudo y por ciertas formas dramáticas surrealistas, como el gran guiñol, en los últimos años del siglo XIX.

<sup>87</sup> Jules y Edmond de Goncourt. *Los hermanos Zemganno*. Versión y estudio preliminar de la condesa de Pardo Bazán. México, Espasa-Calpe, 1949, págs. 161-163.

<sup>88</sup> Paul Margueritte. *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte, pantomimes de Paul Margueritte*. París, Les Bibliophiles Fantaisistes, Dorbon Aîné, 1910, pág. 14.

<sup>89</sup> Única pantomima de Huysmans, nunca se representó en un escenario. Hennique publicó dos pantomimas más: *El sueño de una noche de invierno* y *La salvación de Pierrot*.



que acaba prendiéndole fuego. El drama era radicalmente distinto de las bromas inocentes del pasado; se inspiraba en la tradición inglesa y sus múltiples vueltas: a lo largo de trece escenas, Pierrot gesticula, distribuye puntapiés y bofetadas; encierra en el armario a su costurero (a quien mata luego de un sablazo); muele a palos a su peluquero; inunda a jeringazos a sus invitados; seduce al maniquí, que se convierte en prostituta, trata de violarla y al final la incendia, para después huir del siniestro con otra mujer ficticia, esta vez de cartón.

Con su cabaret de color rojo, sus borrachos de risa diabólica, su Madona convertida en ramera obscena y su Pierrot enlutado, es probable que el *Pierrot escéptico* de Huysmans y de Hennique hubiese resultado demasiado intenso hasta para los propios ingleses, aunque no para los artistas de la decadencia, habituados a la gestualidad dislocada del payaso y el humor corrosivo del cabaret. La pantomima mostraba algunas de las obsesiones de fin de siglo: la representación angustiada de la feminidad, un escepticismo y un pesimismo exacerbados que buscaban exponer “todos los emblemas ridículos de los dolores humanos”. La alegría de Pierrot era fúnebre, más cerca del duelo que del carnaval; de la crueldad refinada que de la ferocidad del payaso inglés. Cuando el humorista se ríe de la locura universal a través de los gestos desordenados de un bufón triste, su risa suena hueca, su comicidad artificial. Pierrot es un cínico sin esperanzas; un muñeco absurdo que se agita “en un mundo muerto, exangüe y sin sustancia”,<sup>90</sup> y este hombre lector de Schopenhauer era “tan negro por dentro como por fuera”.<sup>91</sup>

Pasada y muerta la época de las ilusiones y de las revoluciones, *Pierrot escéptico* empezó a publicar el cinismo “filosófico” de los modernos:

...los deseos sin rumbo, las ambiciones descabelladas y las aventuras absurdas seguidas por el desaliento cómico de una generación voluntariamente privada de ideal y a la que, sin embargo, las alegrías buenas y sanas de la realidad ya no le bastan [...]. Pierrot se hizo pesimista y macabro [...] en lugar

---

<sup>90</sup> Jean de Palacio. *Pierrot fin-de-siècle*. París, Séguier, 1990, s/p.

<sup>91</sup> Jean-Marie Seillan. “Silence, on fantasma. Lecture de *Pierrot sceptique* de L. Hennique et de J. -K. Huysmans”. En *Romantisme*, vol. 22, año 1992, núm. 75, pág. 80.



de saquear la cava de Casandre, prefiere ni más ni menos que un escritor de novelas naturalista, abreviar del vino amargo y filosófico que le sirve Schopenhauer; y cuando mira la luna, aquella luna bajo la sombra de una nube que pasa, toma el aspecto de una enorme calavera que rueda en el cielo vacío.  
[Hugounet, 1889: 208.]

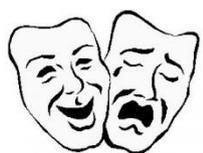
Para la generación anterior, todavía viva en la década de los ochenta, la muerte del antiguo pillo ladrón y lameplatos equivalía a la pérdida del paraíso. Banville, creador en la poesía de un Pierrot más tierno y funámbulo, repelaba de su nuevo y “detestable traje negro” (“Antiguo Pierrot”). Verlaine, quien también participó en las *Fiestas* del Parnaso, veía con pesar el fin de un mundo, y con él la desaparición del “soñador lunar de la canción antigua” (“Pierrot”). Definitivamente, para el poeta Jules Laforgue, uno de los últimos Pierrots del siglo, “los parias blancos, los Pierrots puros” (“Pierrots”) eran una raza en vía de extinción. De la antigua imagen sólo quedó un fantasma, “faz exangüe, de nariz puntiaguda y moribunda” (Verlaine, “Pierrot”). Este personaje espectral y chirriante expresaba el profundo desaliento de los “modernos”:

Y en el fulgor de un largo relámpago,  
Vedle con su pálida blusa como un sudario,  
Flotante al viento y con su boca abierta  
De modo que parece que aúlla bajo las mordeduras de los gusanos.

Con ruido de vuelo de ave nocturna que pasa,  
Sus blancas mangas hacen vagamente en el espacio  
Signos locos, a los que nadie responde.  
Sus ojos son dos grandes agujeros que borbotean fósforo  
Y la harina hace más espantosa todavía su faz exangüe, de nariz puntiaguda y  
moribunda.

**Verlaine.** “Pierrot”

La tragedia de un cielo vacío, y que nada lograba reemplazar, no sólo provocaba la risa amarga del payaso; también los gestos desordenados del demente. Pierrot se vio entre los primeros afectados por el espanto onírico.



Hacia 1880 surgió todo un imaginario sobre la muerte, la locura y la enfermedad. La locura era un tema trillado en la literatura romántica, pero el fin de siglo fue aún más lejos: quiso ver un paralelo entre la degradación física y moral del mimo y la propia agonía del siglo.<sup>92</sup> El comportamiento patológico de este otro Pierrot era el síntoma de un trastorno que no sólo alteraba al sujeto físico: también el gesto de Pierrot y su verbo se veían amenazados por el caos y la disgregación.

---

<sup>92</sup> Entre 1880 y 1900 inicia la *Belle Époque*, y, en el arte, todo un imaginario simbólico ligado a la muerte, la depravación y la decadencia. De ahí la expresión *fin-de-siècle*. El fin de siglo se vive como el largo entierro del viejo siglo que agoniza en la literatura, el teatro y la pantomima. Véase Guy Ducrey. "Introducción general". En *Romans fin-de- siècle, 1890-1900*. París, Laffont, 1999, págs. iv-liii.



### 3.3. Pierrot fumista y epiléptico

Odio las emociones, las frases nacionales;  
Vamos, que mi color es el morado luto.

**Jules Laforgue**

“Pierrots”

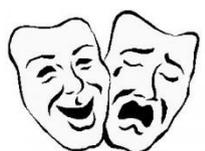
La ubicuidad de Pierrot es un fenómeno típico de la *Belle Époque*. El mimo estaba por todas partes, tanto en la literatura como en el teatro, donde la actriz Sarah Bernhardt interpretó a un Pierrot andrógino en *Pierrot el asesino*, una pantomima inédita del escritor Jean Richepin, con espectros y crápulas, que se estrenó en el Palais du Trocadéro, el 28 de abril de 1883.<sup>93</sup> La obra no fue un éxito. El Pierrot de Richepin era demasiado sombrío para el gran público, que lo prefería más ligero, con canciones y bailables. Dos visiones se oponían allí: una elitista, que consideraba la pantomima como un arte para artistas, y la de las mayorías, que veían en ella un espectáculo benigno con Polichinelas saltarines y Pierrots líricos.<sup>94</sup>

Entre 1880 y 1890 hubo otros proyectos, más “artísticos”, en las academias y los pequeños círculos fundados por varios creadores que deseaban resucitar la antigua pantomima de Debureau, un arte considerado casi extinto después de la muerte del mimo. Con la creación del Cercle Funambulesque, en 1888, se presentaron obras de Debureau, de la antigua *commedia* y del teatro de la feria, pero con una neta preferencia por la pantomima lírica y musical. Para su fundador, Raúl de Najac, la pantomima no era un arte fácil y se merecía el esmero de los mejores artistas.<sup>95</sup> En estos círculos más selectos, compuestos en lo esencial por artistas y por mimos clásicos seguidores de Debureau como Séverin y Rouffe, ya no se apreciaban la crispación nerviosa del mimo inglés ni sus proezas acrobáticas. Sus

---

<sup>94</sup> Acerca de la evolución de la danza, véase el anexo “Pierrot bailarín”.

<sup>95</sup> Raúl de Najac. *Petit traité de pantomime à l'usage des gens du monde*. París, Hennuyer, 1887.



directores favorecían el drama edificante, sin risas, gritos ni desmayos. Pierrot no era “el horrible pillo”, ni “el asesino flemático” descrito por algunos literatos desquiciados (Najac, 1887: 23). Fiel a la tradición establecida por Molière, la pantomima musical lo prefería más sencillo, algo necio, y sin escrúpulos.

Pierrot era *bon garçon* y se plegaba fácilmente a las exigencias de sus públicos. El Pierrot excéntrico de la pantomima modernista se refugió en escenarios menos mundanos pero más populares, como el Eden-Théâtre, el Alcázar, el Folies-Bergère, algunos con nombres muy exóticos como el Ba-ta-clan o el Divan Japonais. Estos teatros, *music-halls* y cabarets eran los ancestros del café-concierto de principios de siglo (el viejo *beuglant*) y probablemente lo más cercano al espíritu chocarrero del antiguo bulevar o de la vieja comedia negra de los Hanlon-Lees.

En el cabaret Pierrot recuperó su humor más ligero: la parodia y la ironía seguían siendo sus mejores armas en su eterna polémica con el burgués. Pero allí también la pantomima insistió en vestirse de luto. Un personaje lunático y delirante hizo su aparición en los cabarets de Montmartre, donde la bohemia parisina se reunía en pequeños grupos de artistas “hirsutos”, “hidrópatas” y “zutistas”, alrededor de un piano y de sus cantantes favoritos.<sup>96</sup>

Los “zutistas” (que dicen “¡al diablo con todos!”, sobre todo con la gente seria) y los “hidrópatas” (etimológicamente “aquellos a los que el agua enferma”) fueron los ancestros de Marcel Duchamps y de los dadaístas, y practicaron alegremente el humor negro y el espíritu de subversión de la bohemia. Uno de sus lugares favoritos era el Chat Noir, creado en 1881 por Rodolfo Salis en el Boulevard Rochechouart de Montmartre. El Chat Noir era un cabaret conocido por el espíritu cáustico de sus artistas, su teatro de sombras y sus humoristas. El ambiente –recuerda el crítico Jules Lemaître– era “socialista y anarquista, místico y libertino, macabro y propenso al romance”.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Entre ellos Jean Richepin, Maurice Rollinat, Alphonse Allais y Émile Goudeau, y en ocasiones Rimbaud, Maupassant, Forain, Lautrec, Bonnard, Eric Satie, etc. Véase Maurice Donnay. *Autour du Chat noir*. París, Grasset, 1926, págs. 13-49.

<sup>97</sup> Cit. en Rae Beth Gordon. “Le Caf Conc’ et l’hystérie”. *Romantisme*, núm. 64, 1989, vol. 19, págs. 53-67.



La unión de talentos entre pintores, músicos y escritores permitió el nacimiento de una nueva forma de espectáculo, más democrática y dinámica, típica de los cafés artísticos. Incluía el argot y los retruécanos, la sátira política y la caricatura, las canciones de protesta social y el sentimentalismo lacrimógeno, el erotismo y lo macabro, “todo vagamente entrelazado y con cambios de tono inesperados y yuxtaposiciones extrañas” (Gordon, 1989: 53).

En el café, Pierrot encontró a su nueva familia. Sus parientes eran “bromistas, irónicos, tiernos, naturalistas, realistas, idealistas, cínicos, líricos, fumistas, religiosos, místicos, cristianos, paganos, anarquistas, chovinistas, republicanos, reaccionarios”, “todos los géneros –señaló el humorista Maurice Donnay–, excepto el género aburrido” (Donnay, 1926: 50). Todos pertenecían a “la secta de lo lívido” (“Pierrots”). Descritos por uno de ellos, el poeta y lunar Jules Laforgue, eran los nuevos “dandis de luna llena”, poetas de la marginalidad que adoptaron a través del albur una actitud anticonvencional. Igual que ellos, Pierrot renegaba de “las estéticas leales, las emociones, las frases nacionales”, y su color era “el morado luto”.<sup>98</sup>

El dinamismo de la bohemia parisina estallaba en los nuevos espectáculos del cabaret y del *music-hall*; en las canciones de Jules Jouy, los dislocamientos de Paulus, y la voz gangosa de Yvette Guilbert, una cupletista muy *fin-de-siècle* de tez lívida, retratada por Toulouse-Lautrec con sus célebres guantes negros. Con Paulus la canción se hizo gimnasia. Su dicción histérica recordaba el estilo dislocado de los Hanlon-Lees y las danzas excéntricas de Debureau: “echa para atrás la cabeza haciendo jugar al mismo tiempo brazos y manos. Brinca, guiña el ojo de manera misteriosa, marca con la cabeza cada golpe de címbalo” (Gordon, 1989: 55).<sup>99</sup>

Había como una nueva soltura en el aire; se vivía y se percibía más rápido. “Se respiraba el aire, no de la libertad, sino de las libertades, y aquel aire siempre parece ligero”, escribió Maurice Donnay (1926: 47). Los

---

<sup>98</sup> Traducción y prólogo de Alfredo Rodríguez López-Vásquez. *Imitación de Nuestra Señora la Luna*. Madrid, Hiperión, 1996, págs. 9-21 y 51. (Edición bilingüe.)

<sup>99</sup> Paulus bien podría ser otro Pierrot. Era de una agilidad sorprendente y podía inventar cada noche danzas excéntricas, burlescas y encantadoras. Pierre Louis Duchartre. *La comédie italienne*. París, Librairie de France, 1924, págs. 290-291.



movimientos se hicieron más violentos; los cuerpos se dislocaron, como para subrayar la inconformidad de una generación en contra de la anquilosada sensibilidad burguesa y su deseo frustrado de cambios.

La creciente importancia de la industria del cartel propició el cambio. Los caricaturistas de la *Belle Époque* se inspiraron en las danzas excéntricas del *music-hall* y transformaron la silueta plácida del Pierrot blanco en una figura menudita sobresaltada por un cancán frenético. Adolphe Willette lo vistió de frac para la revista *Le Chat Noir*, lo calzó con las zapatillas ligeras y negras de una bailarina, suspendido en el aire, frente a una Colombina igualmente dislocada. Lo mismo hizo el ilustrador Jules Chéret con el ingrátido Pierrot de Huysmans y de Hennique. Aquel Pierrot en precario equilibrio que condimenta su estilo con *arabesques* y *pirouettes* practicaba también el cancán y el *chahut* en los *music-halls* de la *Belle Époque*. Era el mismo payaso melancólico de la tradición lunar, marginado por el espíritu positivista, pero sus desplantes eran más ácidos, típicos de las fumisterías del cabaret.

En el fin de siglo la alegría de los Pierrots se hizo cada vez más ambivalente, más cercana a la mueca escalofriante del dandi que a las bromas estrafalarias de la bohemia, la cual conservaba todavía alguna relación con el antiguo pillo. La bohemia de 1880 era unida por un mismo sentimiento de exclusión que se traducía a menudo en una actitud escéptica, no nihilista. Los “zutistas” y los “arenques epilépticos” del cabaret eran otra manifestación del desencanto romántico; anarquistas inconformes con el materialismo ciego de la época, factor de cinismo, pobreza y crimen en el París de la *Belle Époque*. Diez años más tarde Pierrot interpretaba sus aflicciones, las “de un ser famélico [...] ante un público saciado y de buen humor luego de una buena comida” (Hugounet, 1889: 208). En la novela, donde apareció con frecuencia, Pierrot es un personaje cínico y cruel en un mundo sin ilusiones, únicamente gobernado por intereses mezquinos. Tal es el personaje extravagante, “con panza y rentas”, imaginado por Jean Richepin en la pantomima *El alma de Pierrot*.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> La pantomima forma parte de la novela *Braves gens. Roman parisien*. París, M. Dreyfous, 1886. Es un drama tenebroso, un drama psicológico, en el cual Pierrot mata y asesina.



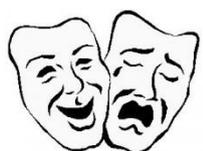
[...] hombre de letras o artista de una generación positiva, con algo de barniz artístico, pero no por eso menos burgués, con panza y rentas, vigilando las liquidaciones de la quincena, Pierrot es el hijo de aquellos rentistas, abarrotero y notario [...] debe personificar este tipo moderno [...]. Le agregaré al personaje el misterio de su rostro blanco, inquietante para el espectador. El maquillaje que lo cubre será la cortina hermética tras la cual se buscará ver al hombre. En su rostro desconcertante y sin líneas sólo harán muecas las facciones oscuras y saltadoras de las cejas sobre los hoyos de barrena de los ojos y la boca, línea sanguinolenta como el hilo del yatagán de un verdugo marroquí. [Richepin, 1886: 223.]

En el mundo egoísta de la *Belle Époque* Pierrot no parece poder ser otra cosa que un burgués utilitario, o bien un pobre chiflado que zigzaguea sin rumbo. De la misma manera, el *Teatro quimérico* (1896), chusco y glacial, de Richepin, muestra a un Pierrot cuya única ambición consiste en hacer fructificar su capital.<sup>101</sup>

La misma mezcla de irreverencia cínica y angustia habita a los Pierrots del poeta Jules Laforgue, “boca de payaso//como un geranio original. Boca que pasa del tonel sin fondo//Desternillándose de risa glacial, //Al aspecto trascendental//De una vana sonrisa de Gioconda” (“Pierrots”). Su *Pierrot fumista*, mimodrama en tres actos (1882), se inspira en la estética grotesca del payaso inglés y el humor “glacialmente alegre” del Chat Noir. Al proponer “la unidad dialéctica de lo trágico y lo banal, del nihilismo y la máscara” (Rodríguez López-Vásquez, 1996: 55), el Pierrot de Laforgue anticipaba al *Ubu* de Alfred Jarry y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

El *Pierrot fumista* era una obra desopilante típica de las bromas del café-concierto, donde la tragedia suele ser trivial y el humor muy negro. El poeta se burla abiertamente de todas las convenciones sociales y las jerarquías a través de un Pierrot dandi vestido de blanco con corbata negra y monóculo, que hace una pirueta antes de entrar a la iglesia donde va a desposar a la tierna Colombina. Su comicidad corrosiva subvierte el lirismo platónico del Pierrot lunar. Lector ahora del *Pornógrafo ilustrado*, Pierrot es un “toro que extenúa” a

<sup>101</sup> Jean Richepin. *Théâtre chimérique: 27 actes de pantomime, à-propos, sottie, proverbe, pastorale, comédie, ... farce, conférence-mime, en prose et en vers*. París, E. Fasquelle, 1896.



Colombina en su primera y última noche para luego abandonarla sin remordimientos, “tarareando como si nada”.

Los mimodramas de Paul Margueritte son otro buen ejemplo del humor estridente del fin de siglo, con su neta preferencia por las figuras desequilibradas y macabras. *Pierrot asesino de su esposa* (1888) es un “drama brutal, extraño, quemante para el cerebro. Como un cuento fantástico de Hoffmann a veces, hace sufrir como una verdadera pesadilla”, escribió el mimógrafo Fernand Beissier en su prefacio a la pantomima.<sup>102</sup> Pierrot es “un ser extraño, atormentado, flaco, como si padeciera de nerviosismo, [...] su risa tiene algo de cruel, su maldad se vuelve cruel, sus bromas atroces, su lujuria un vicio” (*ibíd.*). El argumento no podía ser más trivial, afín al humor absurdo y negro de la bohemia: Pierrot mata literalmente de risa a su mujer, con cosquillas en las plantas de los pies. Adolphe Willette ilustró la escena para la revista *Le Pierrot* (1888), donde un Pierrot sádico tortura de risa a una Colombina semidesnuda, atada a su cama y trémula de placer. Al final del drama, Pierrot se ve afectado por la misma e incontenible trepidación: su cuerpo se mueve como si fuera el de un pelele desarticulado, sus pies se agitan y bailan una giga frenética:

Pierrot, en la roja claridad, tuerce su cuerpo, del que se apodera la locura; gira sobre sí mismo tres veces: sus brazos erran, sus dedos arañan el vacío. Ahora la antigua trepidación, el horrible cosquilleo, sacuden frenéticamente su cuerpo, y, en el último sollozo fúnebre de su garganta, penetra la vieja risa, la risa de la larga agonía de Colombina... Luego bruscamente, a los pies de la víctima maquillada y que sigue riendo, de un solo golpe cae por atrás, los brazos en cruz, el cadáver de Pierrot. [Margueritte, 1882: 23.]

La gestualidad epiléptica de Pierrot apunta hacia la estética tremendista de los decadentistas, donde Pierrot es a menudo retratado bajo los rasgos de una

---

<sup>102</sup> Paul Margueritte. *Pierrot assassin de sa femme*. Prefacio de Fernand Beissier. París, Paul Schmidt, 1882, pág. 8. La pantomima tuvo cierto éxito entre la élite parisina. Fue retomada en el Théâtre-Libre, con Antoine, en marzo de 1888.



marioneta desquiciada: “un Pierrot macabro, alucinado, neurópata”.<sup>103</sup> Para muchos de sus artistas condenados a morir con el siglo, este fin era la conclusión de una larga enfermedad asociada con la corrupción y la muerte. De la misma manera, los gritos y las catalepsias de un Pierrot demente eran los síntomas de la decadencia del siglo. Así lo representaron las ilustraciones de Lanos, con la lengua de fuera y colgante, los ojos en blanco, con muecas y gestos macabros, evocación lubrica y grotesca que parodiaba a los pacientes del famoso doctor Charcot, profesor neurólogo del hospital de la Sâlpêtrière.

Hacia 1882 la enfermedad de moda era justamente la epilepsia. Estudiada por Charcot y por Freud –alumno suyo entre 1885 y 1886–, la naciente neuropsicología aún no se liberaba de las ataduras de la anatomía ni de cierto *prêt-à-penser* sobre la decadencia. En su libro sobre la pantomima, Ariane Martínez muestra que las experiencias del neurólogo dejaron huellas profundas en los Pierrots neuróticos del fin de siglo. Mimógrafos y caricaturistas reprodujeron los síntomas del epiléptico, su lenguaje fragmentado y su gestualidad desahuciada.<sup>104</sup>

En *Pierrot asesino*, Pierrot adopta las mímicas horripilantes del epiléptico, víctima de sus propios vicios y crímenes; ve su pie agitarse en una horrible danza, “una trepidación de alcoholizado [...] se apodera de él para convertirse en la de un demente”. Además de mostrar todas las marcas de la horrible enfermedad, Pierrot muere con los brazos en cruz, símbolo desalentador de las últimas convulsiones de un siglo moribundo en vía de secularización.

Jean Richepin fue quien le dio mayor relieve a su agonía final. En la pantomima *El alma de Pierrot*, incluida en la novela *Braves gens, roman parisien* (1886), aparece un Pierrot tenebroso de figura angulosa que mima un *delirium tremens* universal. Este pelele –escribió Barbey d’Aurevilly– era un “diablo de acero cortante y frío” (Gordon, 1989: 56). Mima la pantomima de una humanidad cruel, desarticulada y fragmentada. Sus movimientos mecánicos

---

<sup>103</sup> Véase Martínez. “Détraquement des nerfs et geste pathologique”. En *La pantomime...*, págs. 67-98. *Op. cit.*

<sup>104</sup> Ariane Martínez. *La pantomime, théâtre en mineur. 1880-1945*. París, Presses Sorbonne, 2008, pág. 113.



son “cuchilladas” y “navajadas”. La fragmentación es un tópico frecuente en la novela decadente. Alude a la pérdida de la identidad y de la palabra, otra patología que también parece afectar a Pierrot y que lo llevará a la muerte.<sup>105</sup> Richepin ilustró esa última parábola con el trazo agudo y sin adornos del acuafortista Félicien Rops: los “ángulos repentinos” y las “rupturas violentas” de Pierrot son las muestras de un “cuerpo en crisis”, incapaz de dominar sus pulsiones (Hugounet, 1889: 208). Sus “*Happy zigzags* no son más que zigzags tristes [...], gesticulaciones idiotas”; reflejan el vacío interior del hombre moderno, su duda ontológica:

[...] los saltos y los brincos ya no buscan divertir, pero se las ingenian para crear sorpresas inquietantes y miedos emocionantes y sorpresas casi dolorosas, a partir de este movimiento extraño y enfermizo del cuerpo y de los músculos [...] Aquellos fantasmas nocturnos modernos [...] con la proyección de sus sombras insulsas y dislocadas sobre aquella pared blanca [...] empiezan sus hazañas maniáticas, sus gesticulaciones idiotas, la mímica agitada de un patio de locos”. [Goncourt, cit. en Gordon, 1989: 60.]

Al igual que los epilépticos de Charcot, Pierrot exhibe una identidad inestable que repercute en su silueta desarticulada y sus movimientos dislocados, pero también en su lenguaje inarticulado. Tombre, el Pierrot sombra de *Braves gens*, resume las causas y los fenómenos inquietantes de esa regresión en una pobre fórmula: “¡zig, zag, paf!”, sucesión de onomatopeyas incoherentes que dan cuenta de una lengua que también se fragmenta y se vuelve inconsistente:

¿Te acuerdas? [...] Era la fórmula de mi pantomima, la que molestaba tanto a la pobre nena, durante los ensayos de *El alma de Pierrot*. ¡Bueno! Aquella fórmula todo lo contiene. Me di cuenta de ello un día [...]. Estaba actuando conmigo mismo una escena inicial: el delirium tremens mimado. Luego pedía limosna. Así vivíamos. Y de repente la iluminación. Eso: la síntesis, aquellas imágenes en acción mediante posturas bruscamente inmovilizadas, aquel corte

---

<sup>105</sup> “La anatomía dislocada, la desarticulación y la fragmentación anatómica, cuando describen fantasmas, son un fenómeno de histeria”, señala Jacques Lacan. *Le Séminaire, III*: “Les psychoses”. París, Seuil, 1981, pág. 201.



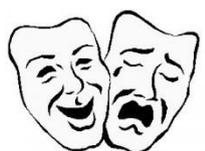
de la pantomima, eso era el arte absoluto, la conclusión suprema de mis teorías. ¡Zig, zag, paf! Todo un drama fulgurante, que pasa como un tren exprés, surgiendo como un paisaje a la luz de un rayo. [*Braves gens*, 1896: 477.]

En la pantomima modernista la crisis no sólo afecta los cuerpos; también mina la palabra, el logos. A este respecto, Jean de Palacio sitúa al Pierrot de los decadentes en su verdadera esfera, “la de la concisión exagerada, suma de abreviaciones reductoras con las cuales adelgazan al mismo tiempo la gramática y el sentido, práctica diminutiva y atomización que a la larga implican lo no dicho y probablemente el no ser, y esta esfera no podría ser sino la de la pantomima”.<sup>106</sup> El mimógrafo Richepin se presenta a sí mismo como un pobre ensartador de sustantivos: “¡Cállate!”, le grita Pierrot al final de la pantomima. A la palabra devaluada y agotada, le sucede no tanto el silencio como el mutismo, la afasia. Frente a tantos excesos, la pantomima finisecular lucha y fracasa, sin poder recuperar la sabiduría inicial del mimo blanco, su silencio. Para muchos artistas y mimos del fin de siglo el arte sobrio de Debureau permaneció como una referencia ineludible pero frustrante, pues nadie como él parecía poder expresar la fuerza del gesto. “Desgraciadamente Debureau ya había muerto, y uno no tenía siempre a la mano a un Séverin”, lamentó Félix Régamey.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Jean de Palacio. *Pantomime fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*. París, Séguier, 1990, pág. 237.

<sup>107</sup> Félix Régamey. “Histoire d'une pantomime”. *La Plume*, núm. 187, primero de febrero de 1897, pág. 65.



### 3.4. Pierrot en las Américas. El Pierrot esplínítico de Bernardo Couto Castillo

Ya te purificaste de tu sonso  
 aspecto. Se cuajó en rictus la  
 risa;  
 tu sonaja del beso en un  
 responso  
 y en un sudario tu alegre  
 camisa.

**Rafael López**

“La muerte de Pierrot”

El Pierrot negro de los decadentes padeció mil patologías. Otra enfermedad familiar fue el *spleen*, el hastío. Los síntomas de ese profundo malestar, puesto de moda por Charles Baudelaire en sus *Flores del mal* (1857), aparecen en el rostro de Pierrot (1885) del pintor simbolista Odilon Redon: arrugado, enflaquecido y triste, “el rostro de Pierrot –escribió Huysmans– parecía reflejar todo el dolor del mundo”.<sup>108</sup>

Marcado por el *spleen* y la muerte, el Pierrot negro perdió el espíritu ligero del antiguo cabaret, su energía, y quizá su capacidad de asombro. Hay algo viejo y usado en los pierrots de la decadencia, como un olor a tumba. En el *Pierrot lunar* (1884), del poeta belga Albert Giraud, Pierrot es un lunático con pulsiones de muerte que se ríe con una “última risa ensangrentada” y al final se cuelga (“Suicidio”).<sup>109</sup> Un desenlace puesto de moda por los pierrots macabros de los Hanlon-Lees, pero ya sin el humor hiperbólico del payaso inglés.

---

<sup>108</sup> Joris-Karl Huysmans. “Pesadilla”. En *Croquis parisiens*, vol. VIII. París, Les Éditions G. Cres et Cie., 1928, págs. 428-433. Acerca del Pierrot de Redon, Huysmans escribe: “Había en su expresión, a la vez, la aflicción del Pierrot caduco, de un viejo payaso doblado que llora, de la angustia de un antiguo *lord* atormentado por el *spleen*...”.

<sup>109</sup> Albert Giraud. *Pierrot lunaire: rondels bergamasques*. París, Alphonse Lemerre, 1884.



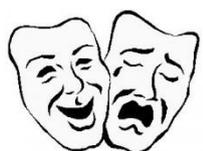
La muerte de Pierrot es una escena clásica en la pantomima. Debureau podía morir de múltiples maneras en el escenario: ahorcado, guillotinado, ahogado, pero siempre renacía en medio de la alegría. Hacia 1890, la muerte de Pierrot se convirtió en un rito bastante más refinado, cruel y perverso, practicado por varios estetas de larga figura. Dibujado en 1896 en su lecho de muerte por el inglés Aubrey Beardsley para la revista *The Savoy*, Pierrot está rodeado por sus compañeros de la *commedia* en un decorado rococó, estilo Watteau. Si el ambiente parece festivo, en realidad es un carnaval triste en el cual Pierrot exhibe el rictus amargo de un granuja cansado. En otras ilustraciones Pierrot ostenta la tez blanca y la fría elegancia del dandi y su mueca hastiada.<sup>110</sup> Descritos por el decadente José Juan Tablada, los dibujos en blanco y negro del ilustrador iban más allá de una simple oposición al clasicismo y al decoro victoriano: eran “turbadores”:

¡Capitosas blancuras las de Beardsley! ¡Cándida gloria que hace albear la camisola de la Parabere al viento de la Misa Negra y asombra el alabastro de una frente virginal con un pensamiento del Marqués de Sade...! ¡Blancura que envuelve la opulencia carnal de las amantes en encajes arácneos y deshace en espuma los surtidores de Trianón, y aviva, como el albayalde al antimonio, las ojeras de Lysistrata y alumbra con fogonazo de magnesio el emaciado rostro de Pierrot y recoge primorosamente un íntimo rizo en un relicario de marfil! ¡Albor extraviado en la tiniebla como una azucena erecta sobre el fango, como una novia en un *in pace*, hostia en la Magia Negra, Ofelia en el légamo, Blanca de Nieve en el Sabbat...!<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Beardsley ilustró también la obra del poeta inglés Arthur Dowson (1867-1900). Muerto muy joven, Dowson epitomiza el triste destino del Pierrot esplínico de los decadentes. El crítico Arthur Symmons lo describió así: “Murió joven, usado por algo que nunca fue realmente la vida para él, dejando algo de poesía que conlleva el *pathos* de las cosas demasiado jóvenes y demasiado frágiles para poder crecer”. Ernest Dowson. *The Pierrot of the Minute. A Dramatic Phantasy in One Act. The Poems and Prose of Ernest Dowson. With a Memoir by Arthur Symons*. Ebook #8497, julio de 2005.

<sup>111</sup> José Juan Tablada. “El rey del blanco y el negro y la condesa de Noailles”. En *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988, págs. 102-103.



La descripción muestra la preferencia del fin de siglo por los juegos esotéricos.<sup>112</sup> El Pierrot sensitivo y refinado de Beardsley era un emblema más de la irreverencia del artista, de su individualismo aristocrático y de su fractura con el mundo, pero también del agotamiento progresivo de un estilo. Ya en 1889 Paul Verlaine lo había retratado con los rasgos de un muchacho precoz, con sus refinamientos sofisticados y sus múltiples apetitos:

Labios rojo-de-herida  
 Donde adormece lujuria,  
 Cara pálida de finos rasgos,  
 Larga, acentuada, que se creería acostumbrada  
 A contemplar toda finura.

Cuerpo fluido y no delgado,  
 Voz de niña y nada agria,  
 Cuerpo de efebo en pequeño,  
 Voz de cabeza,  
 Cuerpo en fiesta,  
 Criatura siempre dispuesta  
 A embriagarse en todo apetito.

*Ibíd.* "Pierrot muchacho". En *Fiestas galantes*

El retrato de Verlaine se inspiraba en Arthur Rimbaud, niño prodigio y compañero de infierno con quien el poeta tuvo una infeliz relación. Con su alma "rápida, noble, alta, infame de nuestros inocentes espíritus", el muchacho de energía febril le da aquí el golpe de gracia al Pierrot puro e inocente de la tradición lírica. Muchos no tuvieron la audacia infernal de Rimbaud. En "ese mundo triste" saturado de literatura, Pierrot se convirtió en un histrión cínico, un "libertino asqueado"<sup>113</sup> o bien un andrógino estéril.

---

<sup>112</sup> Para una explicación de estos "juegos", véase Sophie Bidault de la Calle. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México, Cenidi-Danza/Amateditorial, 2010.

<sup>113</sup> Albert Giraud. "Coucher de soleil". En *Hors du siècle*. Bruselas, Lacomblez, 1897.



Asociado con el arte misterioso de los simbolistas,<sup>114</sup> el andrógino, pero también el hermafrodita, el homosexual y la lesbiana, simbolizaban “las supremas aristocracias” (Nervo, “Andrógino”). Refinados, herméticos y huraños, pertenecían a una categoría artística superior. Entre 1880 y 1890 estos nuevos “raros” fueron las representaciones de un imaginario fértil sobre la crisis y la metamorfosis.<sup>115</sup>

El Pierrot exquisito de los decadentes también hizo estremecer a los modernistas, todos hombres del *spleen* y admiradores de Baudelaire. El mexicano Juan de Dios Peza describió a su generación en un poema dedicado al actor inglés David Garrick. Siendo el “más gracioso del mundo y el más feliz”, Garrick sufría del mal, a veces mortal, que compartían aquellos en quienes, muerta la fe, perdieron la calma. El resultado de esa pérdida es el Tedio, el *spleen* amargo. Lo que parece describir aquí no es tanto a Garrick como a la última generación de modernistas, simbolistas y decadentes, “seres que el dolor devora//¡el alma llora cuando el rostro ríe!” Son los hombres “cansados de la vida,//enfermos de pesar,//muertos de tedio,//¡hacen reír como el actor suicida sin encontrar para su mal remedio!”

Existió una clara hermandad entre los poetas del *spleen* y los payasos: “Todos son vendedores de risas que constantemente tienen que llevar una máscara”.<sup>116</sup> Y todos fueron émulos de Baudelaire, “el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, ¡y el supremo Sabio!”<sup>117</sup> Baudelaire, pero también Verlaine y Laforgue, fueron el puente necesario para entender al escritor hastiado en tiempos modernos: “Soñador y corazón taciturno”, “que mata el quimérico sueño de vivir locamente y de observar la vida”, “arrastra por el

---

<sup>114</sup> Simbolistas, modernistas (en Hispanoamérica) y decadentes son sinónimos.

<sup>115</sup> Para una definición de la decadencia y sus diversas implicaciones literarias, véase Guy Ducrey. “Introduction générale”. En *Romans fin-de-siècle. 1890-1900*. París, Robert Laffont, 1999, págs. ii-líiii, y Pacheco, 1999, *op. cit.*

<sup>116</sup> Bernardo Couto Castillo. “Pierrot y sus gatos”. En *Cuentos completos*. México, La Serpiente Emplumada, 2001, pág. 17.

<sup>117</sup> Arthur Rimbaud. “Carta del vidente”, 15 de mayo de 1871. Versión de Ramón Buenaventura. [www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm](http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm)



mundo el deseo de estar en otra parte”... “Es la raza de quienes ven sus sueños hastiados morir de tristeza al no ser realizados”.<sup>118</sup>

En Francia o en México era la misma oposición a la industria, el mismo “ideal aristocrático” y la misma respuesta solitaria a la hostilidad de un medio “que ya no necesitaba de sus poetas ni de la poesía” (Pacheco, 1999: XLII):

Entonces el mundo poético hispanoamericano se llena con imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas, sátiros, efebos, cisnes, náyades, centauros, libélulas, princesas, abates, colombinas –toda la utilería de la cultura humanista... [*Ibid.*, pág. Xliii.]

Pierrot era parte integrante de esa cultura humanista, el más apto para manifestar las dudas y los fracasos de una generación deseosa de elevarse por encima de la realidad.

Los modernistas se identificaron plenamente con la tradición del Pierrot lunar. Reconocieron en él su propio malestar; sus dificultades existenciales; sus pulsiones de muerte, en ocasiones de sadismo; grotesco polichinela; dandi inestable eternamente identificado con la luna; marido cornudo, sangrante y muerto. Es el caso del poeta Rubén Darío (1867-1916), cuyo Pierrot se inspiró en la figura saturnina del “Pobre Lélian” (Verlaine). Su Pierrot, “cándido como un cisne” y blanco “como un ensueño virginal”, es una personalidad derrotada, engañado por la pérfida Colombina, tal como lo requerían la tradición y las afinidades literarias del modernismo.<sup>119</sup>

No todos los modernistas padecieron el avasallamiento de la luna o del *spleen*. Todo es recreo y juego en el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), parodia y caricatura de una luna ya física, cuando evoca el astro cansado y “con ojeras” (“Himno a la luna”) de la amante quimérica de Pierrot o desprestigia al lunático de los simbolistas. Inspirado en el humorismo desbocado de Jules Laforgue y su agilidad verbal, el *Lunario sentimental*

---

<sup>118</sup> Albert Giraud. *Pierrots et héros. Pierrot Narcisse*. Bruselas, Librairie Fischbacher, 1898, págs. 179-255.

<sup>119</sup> Véanse Rubén Darío (1867-1916). “Luz de luna”. En *Cuentos completos*. México, FCE, 1991, pág. 256, y su texto teatral *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* (1898). En *Escritos dispersos de Rubén Darío*. La Plata, Universidad de La Plata, 1968.



(1909) enaltece eruditamente lo prosaico. Es “el lenguaje desatado, en absoluto jolgorio y regocijo de todas sus rimas y analogías. La sublevación carnavalesca del diccionario. La feria de la parodia y de la caricatura”.<sup>120</sup> Por esa razón la pantomima de Lugones *Pierrot negro* (1909) suena más original y fresca. Al igual que el Pierrot de Darío, *Pierrot negro* simboliza la fractura del yo y el mundo, pero su negrura inicial es mitigada por la acción y el tono burlón que salvan al poeta de un nihilismo árido y sin salida.

Si Lugones logra salir del extremismo patético y verbal, no fue así con el mexicano Bernardo Couto Castillo, otro caso interesante de Pierrot abúlico en el fin de siglo. Muerto a los veintiún años, Couto Castillo vivió lo que uno de sus compañeros y otra de sus víctimas, José Juan Tablada, llamó “el Mal de las Galias”, la atracción fatal de los paraísos artificiales en “alcoholes, drogas y estupefacientes”.<sup>121</sup> “Artista exquisito, aristócrata y refinado fue Couto, un sediento de Ideal”, recuerda Tablada; un alma demasiado “delicada” para los burgueses “estólidos” de la época positivista.<sup>122</sup> Perteneció al grupo de la *Revista Moderna*, cuyo primer número sacó junto con Tablada en 1898, a los diecinueve años de edad.<sup>123</sup> Publicada con el fin de escapar de la modorra porfiriana en la que vegetaban sus artistas, colaboraron en ella las figuras

---

<sup>120</sup> José Joaquín Blanco. “Lugones: ‘Y muera como un tigre el sol eterno’ ”. En *La soledad de los optimistas. Ensayos de literatura*. México, Cal y Arena, 2004, pág. 101.

<sup>121</sup> José Juan Tablada. *La feria de la vida (Memorias)*. México, Ediciones Botas, 1937, pág. 287.

<sup>122</sup> José Juan Tablada. “Bernardo Couto Castillo”. *Revista Moderna*, vol. IV, mayo de 1901, pág. 172.

Bernardo Couto Castillo perteneció a una familia acomodada. Estudió en el Colegio Francés, el que dejó a los catorce años. Precoz y perseverante en su afán de divulgar sus escritos, no faltó quien lo tachara de niño rico y consentido al verlo rondar por las redacciones de periódicos y revistas en compañía de un sirviente. En 1893 consiguió publicar su primer cuento en *El Partido Liberal*. Posteriormente, su trabajo como cuentista, traductor y articulista sería bien recibido en *El Nacional*, *El Mundo* y *La Revista Azul*. Pese a su corta edad, fue aceptado fraternalmente por el círculo de escritores modernistas.

<sup>123</sup> “*La Revista Moderna* comienza a publicarse en julio de 1898. A partir de septiembre de 1903 se le da el nombre de *Revista Moderna de México*. Llena trece años de nuestra vida literaria y termina en junio de 1911. De hecho le da muerte la Revolución”. Pacheco, 1999, pág. xlvii. *Op. cit.*



principales del modernismo. De Couto Castillo se dice que fue el producto más acabado de la mitología maldita autoproclamada por el fin de siglo:

Su leyenda ilumina una promesa incumplida, la de un jovencísimo escritor agresivo que dilapida su talento en los laberintos de su radicalidad adolescente. Pagó con su vida el mito del artista adolescente devorado por la pasión literaria. Bien visto, Couto fue víctima de sus cualidades: la agresividad y el exceso de la prosa.<sup>124</sup>

Cuenta Rubén M. Campos –otro compañero de ruta, quien hizo el recuento de las aventuras de la última generación modernista en los bares de la ciudad de México– que el escritor hacía parte de esa bohemia dorada que había ido a París, obligada estación del modernismo en el fin de siglo.<sup>125</sup> Allí se impregnó de los ácidos corrosivos de los poetas malditos, necesarios a la creación artística. De ese contacto prematuro (a los catorce años) con las flores venenosas de la decadencia, regresó a México con “una planta liliácea de hermosas flores: *Asfódelos*”, “acaso el manifiesto más importante del decadentismo en México”, señala Vicente Quirarte (2011, s/p).<sup>126</sup>

*Asfódelos* es una colección de doce cuentos en el estilo macabro de los de Barbey d’Aurevilly o de Edgar Allan Poe, donde desfilan los habituales “seres horripilantes” de la novela decadente: mujeres fatales, locos y crápulas. Quizá su autor buscaba “deslumbrar al burgués”, como antes Baudelaire con sus “piezas condenadas” sobre lesbianas y dipsómanos. Pero la provocación no era únicamente pose sino la fiel expresión del artista solitario que se siente distinto en una sociedad estancada en el orden positivista, y para la cual el arte había dejado de ocupar un lugar de privilegio. La reacción habitual era la torre

---

<sup>124</sup> Vicente Quirarte. *Reflexiones marginales*. “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”. *Biblioteca de la Prosa Modernista*, 25 de octubre 2011. [www.prosamodernista.com/bernardocoutocastillo.aspx](http://www.prosamodernista.com/bernardocoutocastillo.aspx)

<sup>125</sup> Rubén M. Campos. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México, UNAM, 1996, pág. 201.

<sup>126</sup> Flores hermafroditas asociadas con la muerte, florecen en las praderas infernales consagradas a Hades y a Perséfone. Bernardo Couto Castillo. *Asfódelos*. Presentación de Ciro B. Ceballos. México, INBA/Premià Editora, 1984, pág. 8.



de marfil, el ensueño, la Neurosis, como lo expresó en 1898 Amado Nervo, otro modernista de la generación de Couto Castillo:

¡Mentira! Yo no busco las grandezas;  
 Me deslumbra la luz del apoteosis,  
 Y prefiero seguir entre malezas;  
 Con mi pálida corte de tristezas  
 Y mi novia bohemia: la Neurosis.

*Perlas negras*

Los tiempos habían cambiado; “al poeta como profeta o constructor de nacionalidades” siguió “el poeta como ingenioso, como dandi desafiado de una sociedad utilitaria o mártir del filisteísmo que le niega su protección lanzándolo a ganarse la vida en el mercado” (Pacheco, 1999: xlvi). En el porfiriato, de acaparamientos para algunos y de estrecheces para la mayoría, los poetas se vieron relegados a la buhardilla, obligados a trabajar largas horas en “el pupitre de la oficina o en la redacción de un periódico” (*ibíd.*). Ciertos “contestaron con prácticas escapistas y fantasías necrológicas”; otros se refugiaron en los “paraísos artificiales”, los bares y los prostíbulos, donde vivieron una experiencia de libertad más intensa, o por lo menos –recuerda M. Campos– de “reciprocidad y camaradería” (M. Campos, 1996: 3).

En su libro sobre este lugar sagrado que era el bar en los últimos años del porfiriato, Rubén M. Campos da cuenta de una época casi feliz y despreocupada cuando los días pasaban “en interminables charlas en el bar, y la otra mitad en los divanes de la *Revista Moderna*, descansando de las arduas tareas del bar” (*ibíd.*, pág. 40). Fueron “los últimos ágapes del siglo antes de la irrupción del volcán revolucionario” –señala Pacheco–, pero que no alcanzaron a ver algunos.

Cuentan que el escritor novel “había llegado muy niño a la orgía” (M. Campos, 1996: 202). Bohemio tan precoz como Rimbaud, “Coutito” –como le decían– empezó a frecuentar los bares y los prostíbulos a los quince años de edad, “templos para la misteriosa iniciación artística” (Tablada, 1937: 134). Sin embargo, cuando la bohemia se vuelve obligación en una personalidad



desorientada, llena de incertidumbre y de inseguridad, como puede serlo en un escritor adolescente, “conduce a la muerte”. Desde muy joven padeció el “mal del bar”, la atracción de “la diosa verde de la quimera”, “la sesada ambrosía del olvido” (Couto Castillo. “La canción del ajeno”. En *Poemas locos*).<sup>127</sup> El ajeno llegó a ser un sustituto de la vida misma y de la literatura en el imaginario finisecular. Como antes Musset, Baudelaire y Verlaine, Couto Castillo murió como el bohemio, apurando la última copa y en medio del arroyo.<sup>128</sup>

El vínculo con la bohemia francesa aparece también en la familiaridad con Pierrot, gran consumidor de ajeno y vago incorregible, cuyo estilo y retórica adoptó Couto Castillo en sus seis cuentos donde introduce a un Pierrot más crepuscular y con pulsiones de muerte.<sup>129</sup> Los Pierrots ocupan un lugar aparte en la obra fugaz del escritor. Sintió por ellos el cariño fraternal y recíproco de otro hermano desvalido. Tablada cuenta que el escritor los “animó con las virtualidades de su propia alma exquisita, comunicándoles sus ensueños, sus tedios, sus amores y sus lirismos todos” (*RM*, 1901: 172). No era el Pierrot risueño y alegre de la comedia, sino el “hipocondríaco Hamlet” (B. Ceballos, 1984: 13) de los decadentes, un dandi desdeñoso e irónico en quien la risa “se cuajó en rictus” (Rafael López. “La muerte de Pierrot”).

Su veste —escribe Tablada— fue tramada en los telares de la Melancolía con las brumas sutiles del esplín; Pierrot que ha hecho su Luxemburgo en la necrópolis y ahí por encima de cenotafios y mausoleos se yergue con los brazos abiertos como una gran cruz blanca sobre el disco aperlado de la luna que tramonta...  
[*RM*, 1901: 172.]

Poco tenía que ver con el personaje inocuo de *La historia de un Pierrot*, ni con los Pierrots gesticuladores de la revista *Le Chat Noir*. Como los gatos de Baudelaire, que también lo acompañaban, los Pierrots de Couto Castillo son apáticos, huraños y secretos.

<sup>127</sup> Otras víctimas del bar fueron Julio Ruelas, Alberto Leduc y Jesús E. Valenzuela.

<sup>128</sup> Véanse M. Campos, 1996, pág. 23, y JJT. *Las sombras largas*. *Op. cit.*

<sup>129</sup> Además de *Asfódelos* y de unas cuantas narraciones dispersas en las revistas de la época, Couto escribió una serie de seis cuentos con Pierrot como personaje principal entre 1897 y 1901.



Ilustrada por el pintor Julio Ruelas para la *Revista Moderna*, la serie de los Pierrots era la muestra de una lectura fiel (acaso demasiado fiel) de los hipertextos de la decadencia en la exaltación de la transgresión de los valores y los tabúes del siempre odiado orden burgués. Símbolo del poeta segregado por una sociedad egoísta y frívola, Pierrot recorre las obligadas estaciones de la bohemia parisina, desde la buhardilla helada, pasando por los bulevares, hasta los parques y los cafés de Montmartre, donde se pavonean Colombinas superficiales y “viles burgueses”. Todo un entrecruzamiento de calles y de figuras arquetípicas que terminaron en el cementerio del siglo, “jardín de muertos” que parecía ser –y será– la “propia casa” de Pierrot-Couto (“Caprichos de Pierrot”).

Hay en este Pierrot derrotado, desdeñoso y morboso una evidente proyección simbólica de las propias fugas del joven escritor y de su triste destino. La tradición requería que Pierrot estuviera infeliz en el amor, reacio al esfuerzo, amante del ajeno y enemigo de “hombres graves y serios”. Couto Castillo respeta la actitud afectada del dandi que desprecia el trabajo y el dinero, y prefiere el vino y el ocio; “con esa juventud, con ese ingenio, con esa seriedad y ese filosófico desdén”, que atestigua su superioridad intelectual por encima del vulgo. El (auto)retrato que hace primero en *Asfódelos* y luego en sus cuentos sobre un dandi hastiado, un asesino “raro”, y un erudito rodeado de libros y gatos, “esquivos, desdeñosos y afectos a lo suntuoso” suena familiar:

Nací inquieto, de una inquietud alarmante, con avidez por ver todo y de todo saciarme. Crecí solo, entregado a las fantasías de mi capricho que en mis primeros años me llevó a la lectura, entregándome a ella golosamente; devoraba hojas, rellenaba mi cerebro de ideas opuestas, verdaderas o falsas, razonables o absurdas, dejando que dentro de mí se fundieran a su antojo tan opuestos manjares. Me complacían, sin embargo, los libros extraños, los enfermizos, libros que me turbaban, y que helando mi corazón, marchitando mis sentimientos, halagaban mi imaginación despertando mis sentidos a goces raras veces naturales; mi espíritu, dejado en completa libertad, sin idea fija que le sirviera de norma y estímulo para la existencia, sin convicción que lo alentara, no sabía nunca a dónde ir, vagaba constantemente haciendo variar mi



pensamiento a las primeras impresiones. En realidad, en mí jamás hubo energía ni voluntad alguna; no hubo sino impresiones. Llegué a comprenderlo y procuré buscarlas, encontrarlas en todos lados y a cualquier precio, como busca el morfinomaniaco la morfina y el borracho el alcohol. Fue mi vicio y fue mi placer. [*Asfódelos*, 1984: 59.].

“Desventurado artista”, niño mimado y desamparado a la muerte de su padre, seducido por las “diabólicas”, Couto Castillo quiso vivir la vida bohemia de un Musset o de un Baudelaire al pie de la letra. Pero a pesar de su impasibilidad desdeñosa, sus Pierrots son esencialmente líricos y tiernos, y bastante asustados ante el porvenir y la perspectiva de una muerte triste y anónima. Entonces Pierrot

...se despojaba de su máscara irónica y se sentía lírico, sensible, y sobre todo enternecido. Surgían en medio de sus sueños las ideas de grandeza y de hermosura de las que su gesto se había burlado. Sentía deseos de amar y de ser amado; recordaba pasiones llevadas hasta el dolor y hasta la muerte a fuerza de ser intensas. Dejaba la parte que de Pierrot tenía para conservar engrandecida la de poeta. [Couto Castillo. “Las nupcias de Pierrot”: 23.]

En cada cuento de la serie de los Pierrots el hilo conductor parece ser este sueño imposible, cada vez más lejano, contrariado por la realidad económica y política del país. Desde luego no ayudó el “grupo que se cernía en las alturas políticas”, “despreciaba a los intelectuales porque a su juicio no servían para nada más que para perder el tiempo en componer versos o frases sin objeto, acaso sin sentido, porque les estorbaban y no laudaban la obra de expoliación a que estaban entregados en su acaparamiento de todas las fuentes de riqueza de la nación” (M. Campos, 1996: 151).<sup>130</sup> Couto Castillo no era de los que se hacían literatos por obtener sinecuras. El poeta y compañero suyo Ciro B. Ceballos lo describe como uno de los pocos “que han tenido la buena fortuna

---

<sup>130</sup> Rubén M. Campos se refiere aquí al grupo de “los científicos”, tecnócratas amparados en el positivismo que ocuparon altos cargos en el gobierno de Díaz y se beneficiaron de ellos.



de comenzar su ascenso a la montaña divina sin apoyarse en el báculo de algún apóstol senil. [...] No ha sido ni lacayo, ni discípulo ni Cireneo”.<sup>131</sup>

Sin deseo de participar en la lucha empeñada por las plazas, luego “viendo las ilusiones que se perdían”, Pierrot-Couto se hunde en fantasías morbosas; sueña con estrangular a algún burgués y sueña con su propia muerte. En el cuento “El gesto de Pierrot”, el autor narra esta muerte y describe su gesto en cada una de las etapas de su agonía, durante las que va hilvanando los momentos importantes de su quimérica vida de aquel otro Pierrot-Watteau: “Sentado en un ancho sillón de cuero; con los brazos colgantes, las miradas extraviadas, pálido, exangüe, Pierrot iba a morir” (Couto Castillo. “El gesto de Pierrot”: 27). Julio Ruelas, en otro gesto premonitorio, dibujó el gesto de Pierrot. En su libro sobre el ilustrador, Teresa del Conde describe el retrato:

...dicho gesto corresponde al rictus agónico. Pierrot se muere y pasan ante su imaginación todas las frustraciones de su vida, que le dejan en el rostro una mueca de angustia; al morir el gesto se imprime para siempre en su rostro. Ruelas hace un estupendo dibujo realista representando a Pierrot con la cabeza ladeada hacia la izquierda y los ojos vidriosos, entornados, la boca entreabierta con un gesto doloroso y escéptico.<sup>132</sup>

Peor que la muerte física para el artista es la muerte anónima. Los Pierrots de Couto Castillo experimentan similar angustia frente a la posibilidad de que se pierda el nombre. Si el escritor en “Pierrot enamorado de la gloria” se burla de los hombres prácticos que buscan las grandezas a través de un Pierrot en pos del elixir de la juventud, el cuento refleja el deseo frustrado de reconocimiento de la última generación de modernistas, su terror –natural– al olvido y a la ausencia en vista de la falta de oportunidades.

Couto Castillo pertenecía a una generación que Tablada, en retrospectiva, juzgó de “políticamente inocua”, que le concedió “excesiva importancia” (Tablada, 1937: 288) al ejercicio literario. Rubén M. Campos

<sup>131</sup> Ciro B. Ceballos. “Bernardo Couto Castillo”. En *Asfódelos*, págs. 9-20. *Op. cit.*

<sup>132</sup> Teresa del Conde. *Julio Ruelas*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, pág. 30.



apunta hacia el mismo problema cuando describe a sus amigos modernistas, “estilistas” que “trabajan obstinadamente una frase hasta que tenga el contorno, la sonoridad, la elegancia y el encumbramiento que ellos desean para expresar un pensamiento que después de concebir han acariciado, como un escultor acaricia la cadera anforina de una mujer a la que ha dado vida y su deseo es que la frase salga perfecta y bella” (M. Campos, 1996: 40). “La aspiración a la duración” para quienes se sabían fugaces, se revela “en la humildad de buscar una forma poética perfecta”. Desde luego el cuidar la forma era “un acto moral”, agregó Pacheco (1999: xlv).

Los Pierrots de Couto Castillo expresan la triste realidad de la última generación modernista; pero su inseguridad esencial apunta hacia un principio de autocrítica con respecto a la poética engañifa de la luna, “banco de metáforas arruinado”.<sup>133</sup> Desde la visión de un Pierrot docto (también ilustrado por Ruelas), el Pierrot-Watteau, el sepulturero de burgueses, el asqueado por la vida, el ser esplinítico y sus gatos hieráticos, el Pierrot demoniaco de los “Caprichos” goyescos, etc., todos parecen evocar una veleidad poética incumplida, tristemente verificada en la muerte prematura del escritor, en una buhardilla deteriorada.<sup>134</sup> El resultado es “la impotencia poética”, el temor al fracaso literario, la “santa iracundia”.

El carácter veleidoso de Pierrot aparece en la segunda escena del cuento-pantomima “Pierrot enamorado de la gloria”, cuando surge Arlequín, “resplandeciente y envuelto en múltiples colores” (*ibíd.*, pág. 8). Resuelto y audaz, Arlequín logra seducir a Colombina, que lo escoge por encima de un Pierrot perdido en sus ensueños de gloria. A diferencia del iluso blanco,

---

<sup>133</sup> Greguería de Ramón Gómez de la Serna.

<sup>134</sup> Rubén M. Campos describe la triste muerte de Couto, acompañado por Amparo, una prostituta, en un cuarto del Hotel del Moro: “Al mediodía Couto despertábase solo, pues Amparo partía a hacer la toaleta complicada de las sacerdotisas de Venus [...]. Mientras el desventurado artista, después de la orgía a la que había llegado niño, levantábase penosamente, tembloroso y febril, con el sabor abominable de la crudez en la boca, y las encías agrietadas de enfermo de piorrea; [...]. Un mediodía corrió por el bar una noticia siniestra: Couto estaba atacado de pulmonía en la casa de Amparo”. *El bar*, págs. 202-203. *Op. cit.* Acerca de las “veleidades incumplidas”, véase Jean Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. París, Gallimard, 2004.



Arlequín se muestra activo, fuerte y luminoso. Ya en 1899 Amado Nervo auguraba la muerte del poeta vestido de Pierrot, “a la sombra de un árbol simétrico de Watteau:

...no lejos de un dios Termino de mármol blanco, cuyo pedestal lamía un hilo de agua juiciosa y diáfana, que lentamente corría sobre guijas pulidas y multicolores, que fingían piedras preciosas, como si una náyade asaz juguetona hubiese roto y desgranado los collares que ornaba la carne divina de sus senos. Caía la tarde, las últimas púrpuras del sol ardían suavemente. –No te mueras –añadió Colombina–, y te daré un segmento de luna. [...] Pierrot bostezó con un *spleen* netamente británico: –¿Y qué diablos queréis que haga en este siglo desabrido y escéptico, yo, el símbolo de la utopía festiva, de la filosofía alegre, de la bohemia riente y discutidora, de los sueños de arte vagamundos y plácidos? [...] Qué, ¿no veis que nos sustituyen a la luna con focos eléctricos? Qué, ¿no veis que nos truecan el corazón de seda por el frac? [...] ¡Uf!, dejadme ir a los cuernos de la luna; aquí me fastidio. Y tras hacer la última mueca, Pierrot se quedó inmóvil.<sup>135</sup>

La vieja oposición entre el Pierrot desabrido y escéptico de los decadentes y el Arlequín festivo de la bohemia reapareció innumerables veces en una literatura ya harta de gestos estereotípicos. Es el caso del cuento del argentino Ricardo Güiraldes “El cencerro de cristal” (1914), donde la salida del sol provoca la desaparición de Pierrot. “Todo se apaga, todo se avergüenza, y Pierrot, que ha perdido, sintiendo el cuerpo *disgregarse*, arrastra su último malestar, un refrán canallesco, roto entre los dientes” [subrayado de la autora]. Una imagen familiar en el fin de siglo, y que Jean de Palacio asocia con un discurso literario “estancado en una serie de arquetipos”. El París de las buhardillas y de las hetairas. El propio Couto Castillo parece darse cuenta de su carácter artificial: Pierrot ya no se toma en serio y se ríe de sus veleidades: “de mis ideas y mis sueños me reí al ver por el aire el castillo de naipes con tanto trabajo y con tanto amor levantado un día antes”. (“El gesto de Pierrot”, *ibíd.*, pág. 30.)

Con el gesto de Pierrot se debilita, no tanto la gramática como el significado, “práctica de disminución y atomización que implican a la larga lo no

---

<sup>135</sup> Amado Nervo. *El Mundo*, 12 de febrero de 1899.



dicho y tal vez el no ser” (Palacio, 1990:18). Si en Pierrot “la pureza desencarnada de la línea no recela ningún volumen ni abriga algún cuerpo”, su verbo poético “es un verbo en hueco, tan vacío de contenido como el objeto aparente que pretende celebrar” (*ibíd.*).

La agonía de Pierrot fue doblemente trágica. La pérdida de toda referencia hizo de él un ser infecundo y un espectro. Su boca abierta mostraba una desesperante falta de inspiración. En el fin de siglo, el arte de Pierrot era a la imagen de su cuerpo espectral: “un arte de la ausencia”.



## Capítulo 4. Crisis del drama y del gesto en la pantomima finisecular

---

### 4.1 El mimo simbolista

“El silencio, ¡único lujo después de las rimas!”

**Stéphane Mallarmé**

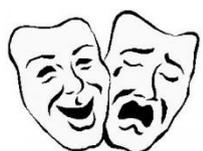
*Mímica*, 1886

Negro, mecánico y artificial, Pierrot perdió toda consistencia en las últimas pantomimas del siglo, “y si ocupaba todos los escenarios, ya no era nadie” (Martínez, 2008: 57). Paradójicamente la boga de la pantomima blanca en el fin de siglo muestra la desconfianza creciente hacia el Pierrot charlatán de los decadentes. Apenas si la tomaron en serio los primeros románticos, que vieron en ella un arte “delicioso” pero intrascendente. Sin embargo, hacia 1880 la pantomima era considerada como una de las prácticas artísticas más prometedoras. Cuando reapareció en los escenarios, sus seguidores declararon que era un “arte superior” y “absoluto”, porque se había “liberado de la palabra”:<sup>136</sup> “pensamiento materializado, forma ritmada, sonido y color [...], todo aquello se encuentra concentrado en la pantomima, y forma un conjunto autosuficiente, sin necesidad de otro modo de expresión” (Félix Régamey, 1897: 65).

La preferencia por el gesto y la desconfianza hacia la palabra se remontan a las primeras teorías sobre el cuerpo natural y mimético en el siglo XVIII, cuando los filósofos de la Ilustración empezaron a ver en el gesto el origen del lenguaje. Es el caso de Denis Diderot, quien consideraba a la

---

<sup>136</sup> Jean Richepin, cit. en Jean de Palacio. *Le silence du texte: Poétique de la Décadence*. Peeters Publishers, 2003, pág. 182.



mímica como un lenguaje superior. En sus *Conversaciones sobre El hijo natural* (1758), manifiesto teórico del “drama burgués”, el actor Dorval se quejaba de los actores charlatanes: “hablamos demasiado en nuestros dramas [...] hay que recobrar aquel arte antiguo de la gestualidad que sustituye a las palabras, aquella mímica que acompaña los discursos...”.<sup>137</sup> Diderot veía en “la pantomima del hombre sensible” el verdadero lenguaje del corazón y el secreto del gran arte dramático. El escritor abogaba por una comunicación silenciosa fundada en una gestualidad entusiasta y una mímica expresiva. Riccoboni hijo compartía la misma opinión al considerar la fisonomía como la parte más estimable del comediante: “es necesario que todas las pasiones, todas las emociones del alma, todos los matices del pensamiento se dibujen sobre el rostro del actor”.<sup>138</sup> Años después esta opinión era todavía compartida por el filósofo Henri Bergson, “cuando se trata de marcar con un sello cómico los grandes vicios de la naturaleza humana, el gesto será siempre la más eficaz de las estilizaciones. Una mueca de miedo o de concupiscencia, una palabra incisiva, estilizan más que un diálogo”.<sup>139</sup>

Fue tal

...la preocupación por la pantomima que llegó a considerarse la quironomía, el lenguaje de las manos, como parte de los conocimientos que el actor –al igual que el orador– debía poseer. Los tratados sobre esta técnica fueron muy leídos, así como los estudios de Lavater sobre fisonomía y los dibujos de Charles Le Brun, que ilustraban el efecto de las emociones sobre los músculos faciales. [Ramos, 1994: 38.]

Se esperaba que los actores superiores superaran este *corpus* de reglas y de convenciones algo rígidas. El buen actor era aquel que mostraba a través de la acción y de la mímica lo que no podía expresarse con la palabra. Sin embargo, y con algunas excepciones, la sinceridad acabó por convertirse en “monotonía,

---

<sup>137</sup> Denis Diderot. *Segunda conversación. Conversaciones sobre El hijo natural. Obras*, tomo IV. París, Desray et Deterville, 1798, pág. 139. [books.google.com/books](https://books.google.com/books)

<sup>138</sup> Cit. en Maya Ramos Smith. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y El Principal (1753-1821)*. México, Gaceta, 1994, pág. 37.

<sup>139</sup> Henri Bergson. *Le rire: essai sur la signification du comique* (1900).



pesadez y afectación”.<sup>140</sup> Con el advenimiento del realismo y del melodrama, la inmensidad de los teatros y la mala calidad de la luz, estos defectos se acentuaron. El actor empezó a abusar de la mímica, sobre todo en las escenas de agonía y de locura. Así, Mlle. Mars se hizo famosa en el *pathos*, en particular en la agonía de doña Sol, “a la manera inglesa”, con gritos y suspiros. Marie Dorval, actriz “natural” para retomar la expresión de Diderot, se volvió famosa por sus “desmayos” y “locuras”. La gestualidad vocal exagerada y frenética en el actor romántico, su énfasis gestual e inflación mímica, caracterizadas a menudo de “histéricas”, significaron en muchos casos una regresión estilística.

Los románticos fueron particularmente sensibles a la actuación interiorizada del mimo blanco y a la elocuencia de sus gestos. En 1842 Baudelaire decía ver en la pantomima la “depuración de la comedia”; sesenta años después, el simbolista Maurice Maeterlinck (1862-1949) un modelo posible del “teatro del porvenir”.<sup>141</sup> Rápida y muda, la pantomima blanca provocaba un efecto muy distinto: “nos hace sentir una emoción análoga a la que sentimos en nuestros sueños. Un cuadro no habla, las estatuas son mudas [...] nuestras pantomimas son cuadros animados, nuestros personajes estatuas vivientes”, escribió Charles Aubert, el autor de un importante manual de *Arte mímico* a principios del siglo XX y principal exponente de la pantomima blanca.<sup>142</sup> Aubert defendía la idea de que el gesto era un “lenguaje inmediato, espontáneo, idéntico”, al contrario de la palabra, “signo arbitrario” “meramente convencional” (*ibíd.*, pág. 11). Expresaba una opinión generalizada a finales del siglo XIX, cuando se pretendía que el gesto fuera unívoco e instantáneamente comprensible, calcado sobre la estructura del lenguaje. Para los mimos de escuela, herederos de Debureau, como Louis Rouffe y Séverin, el gesto era un lenguaje más natural. Deseaban convertir cada palabra en un gesto, “decirlo

---

<sup>140</sup> Fueron éstas la sensible Adrienne Lecouvreur, Charles Macklin, David Garrick, Lekain y Talma. Xavier de Courville. “Jeu italien contre jeu français”. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1963, vol. 1, núm. 1, págs. 189-199.

<sup>141</sup> Cit. en Arnaud Rykner. “La pantomime comme dispositif fin-de-siècle”. En *Discours, image, dispositif. Penser la représentation I*. París, L'Harmattan, 2008, pág. 5. (Col. Champs Visuel.)

<sup>142</sup> Charles Aubert. *L'art mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*. París, Meuriot, 1901.



todo sin palabras”, deseo ilusorio que provocó toda una polémica entre mimos “clásicos” y de “instinto” al iniciar el siglo XX. Si los primeros estaban convencidos de que el arte mímico era un lenguaje superior, los segundos decían fundar su arte en la emoción y el cuerpo, no únicamente en las manos y la mímica.<sup>143</sup>

Por otra parte, en plena crisis del drama y de la escritura, surgió también la pregunta de cómo escribir una pantomima. Para contestar, los escritores multiplicaron las didascalias, los diálogos, los discursos directos e indirectos. Pero ese estilo híbrido, calcado sobre el lenguaje pantomímico, tampoco lograba traducir el gesto al que aspiraban sus autores. Es el caso de la pantomima de Richepin, donde el autor acumuló las onomatopeyas y los retruécanos, como si las palabras se ausentaran cada vez más. Si el cuerpo de Pierrot se disgregaba con los primeros rayos del sol, también lo hacía su expresión en la búsqueda de una imposible ecuación entre la palabra y el gesto.

En 1880 el Pierrot blanco y mudo de la pantomima seguía fascinando porque representaba “el vértigo ante la hoja en blanco” (Palacio, 1990: 19). El simbolista Stéphane Mallarmé fue otro en sentir su fuerza de atracción. El escritor celebró la elocuencia del mimo; se entusiasmó por ciertas formas dramáticas silenciosas, como la danza y la pantomima, que permiten el libre juego de la imaginación. La danza en particular lo atraía por su carácter abstracto, puro y estilizado. En su texto *Apuntando en el teatro* (1886), escrito a raíz de varias experiencias en el teatro, Mallarmé describió la danza como un arte superior capaz de trascender la realidad. En este proceso de abstracción, realizado por medio del movimiento, la bailarina concreta desaparece para dejar lugar a toda una serie de visiones. “Movediza espuma suprema”, su cuerpo flotante se disuelve y se multiplica para convertirse en un emblema, en metáfora de “la incorporación visual de la idea”, el lugar de una poética de la

---

<sup>143</sup> Acerca de la querrela entre mimos de escuela y mimos de instinto, véase el capítulo siguiente.



ambigüedad.<sup>144</sup> La bailarina parecía decir una verdad esencial. Existía un lenguaje diferente, hecho de gestos silenciosos; una escritura pura de palabras. De allí, quizá, la preferencia del simbolista por la danza.

El mimo realizaba la misma función poética de abstracción y de verosimilitud. Mallarmé había visto a Debureau hijo en la década de los setenta, y luego al elegante mimo Paul Margueritte en su *Pierrot asesino de su mujer*. El efecto simplificador y directo de la pantomima, su esquematismo discreto, llamaron su atención. Sus reflexiones reflejan el desapego en los medios simbolistas –de los cuales Mallarmé era el principal representante– hacia lo que se consideraba el “fárrago polvoriento” de la escena teatral a finales del siglo XIX. El simbolista desdeñaba el verismo “de cartón” del teatro realista, su empeño en fincarse en lo concreto y lo accidental. Antes señaló que, cuando pretende copiar la realidad, el artista únicamente logra crear “fantoques”. Lo seducía la posibilidad de un teatro abstracto, alusivo y metafísico, capaz de recrear un ambiente “puro de ficción” en el cual se disiparía el rostro.

Con la danza, la pantomima blanca parecía estar más cerca de estos principios que cualquier otra forma de arte. En ciertos círculos, el mimo era el símbolo de un esfuerzo renovado hacia la abstracción y la no personificación. Las opiniones de Mallarmé sobre el teatro, la danza o el mimo revelan el mismo rechazo de la mimesis para ver en el rostro blanco de Pierrot una referencia transparente y virgen, sin referente alguno, “cual una página aún no escrita”. El mimo blanco sería así el fantasma de nadie, una presencia sin pasado ni muerte.

Esta visión iba en contra de varios siglos de arte fincado en el realismo. En el siglo realista que dio nacimiento a la fotografía y al cinematógrafo se creía que el rostro era el retrato moral del individuo, el reflejo interior del alma en el cual se podían leer sus defectos o sus cualidades. Se llegó al exceso de afirmar que el rostro era el hombre, porque éste exhibía en sus rasgos inéditos –caricaturescos– la singularidad del individuo, su identidad. Lo que enseñaba el

---

<sup>144</sup> Véanse los textos de Mallarmé “Ballet” (1886) y “Acerca de los decorados y la música en el ballet” en *Apuntando en el teatro. Mímica. Prosas*. Estudio preliminar, notas e índices de Javier del Prado. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfaguara, 1987, pág. 192.



pastor Caspar Lavater, padre de la fisonomía, era una especie de determinismo en el cual se inscribía la realidad permanente del ser. El siglo XIX hizo de la fisonomía una nueva ciencia, y ésta era omnipresente en el arte, tanto en la literatura como en la pintura, y desde luego en el teatro.

De la misma manera, los inicios de la fotografía muestran un deseo similar de descubrir y revelar a través del retrato la psicología humana, como lo muestra claramente la serie de *Cabezas de Pierrot* realizadas por el retratista Nadar (Gaspar-Félix Tournachon). Gracias a su gran expresividad mímica, capaz de traducir toda la diversidad humana, el mimo blanco era “el tipo filosófico (y fotografiable) por excelencia”.<sup>145</sup> Sin embargo, Pierrot se rehúsa a ese psicologismo somero. Su blancura y su mutismo evacúan la anécdota del discurso:

Su psicología somera abre un espacio vacante que le permite dar cuerpo a toda una humanidad, la más humilde pero también la más universal, la que, más que cualquier otra, evoluciona en un presente permanente, obligada a abordar la existencia en el momento, a enfrentar uno por uno los accidentes y tormentos, contenta de recibir las alegrías. Pierrot es metáfora y alegoría. Gracias a la sencillez y a la desnudez de la pantomima, deja lugar a la abstracción, a la expresión sintética de las situaciones, estados, sentimientos particulares. Es símbolo: de la risa, del escucha, pero también de la carrera, en *Pierrot corre*; de la fotografía misma, en *Pierrot fotógrafo*. Su mutismo, que hace de él un tema ideal para la fotografía, evacua en cuanto a él la anécdota del discurso; refuerza la indeterminación del personaje, más alejado de la diversidad humana para mejor traducirla. [*Ibid.*, pág.128.]

Si por un lado la pantomima dejaba lugar a la abstracción, por otro, el carácter pictórico y teatralizado de la actitud, la codificación excesiva del gesto, dieron una visión más bien fría e inerte del arte mímico.

Para Mallarmé, la blancura del mimo –un concepto semántico inagotable en el siglo romántico– escapaba a toda categoría; reforzaba la indeterminación del mimo, que podía encarnarlo todo y nada a la vez. Su prestigio en los medios simbolistas tenía que ver precisamente con esa plurivalencia, más

---

<sup>145</sup> Stéphanie de Saint Marc. *Nadar*. París, Gallimard, 2010, pág. 128.



cerca de la impersonalidad, simbolizada por el color blanco y el silencio, “silencio y blanco germinales”, “pruebas nupciales de la idea”, para Mallarmé.

En su texto enigmático sobre la *Mímica*, el escritor hizo varias alusiones a la abolición del rostro, y a través de ésta a la de una literatura demasiado mimética para hacer brillar otra cosa que la realidad más evidente. Para Mallarmé, el mimo blanco es una presencia sin identidad ni rostro,<sup>146</sup> un alma desencarnada sin contornos fijos, únicamente señalado por un rasgo: su blancura insustancial. Del mimo simbolista había sido borrado el índice sensible de toda individualidad. El escritor no busca comprender ni fijar una fisonomía: el rostro y la palabra estorban y opacan la “otra” realidad. Como la bailarina que flota en el espacio sideral, hay en la silueta elegante del mimo blanco un misterio insondable para el poeta llamado a descifrarlo.

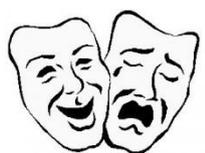
A los simbolistas siempre les preocupó ir más allá del ser empírico, dar cuenta de lo inasible. Cuando aborda la danza o la mímica, Mallarmé lo hace al estilo simbolista. De manera sibilina, descifra enigmas y busca analogías: la bailarina es un “fantasma blanco”, un “Sueño”; un ser “flotante”, “vaporoso”, “espumoso”, un “roce”, etcétera.

Sin embargo, el mimo de Mallarmé no es la expresión de un idealismo nebuloso o de un mero gusto por los espectros. El simbolista parece encontrarse más allá de las preocupaciones esotéricas de su tiempo. Sin duda se adelantó a éste cuando declaró la trascendencia divina del sujeto.<sup>147</sup> El filósofo deconstructivista Jacques Derrida tampoco reparó en el aspecto metafísico de la *Mímica*. Su interpretación se enraíza más bien en la crisis del rostro y de la palabra, que llevó a su autor a cambiar las reglas del juego; a ver

---

<sup>146</sup> Justamente, Mallarmé lo llama “mimo” y no Pierrot.

<sup>147</sup> Laurent Mattiussi ve en este proceso de no personificación una señal de la muerte de Dios, y también del individuo. Parece que en esta alusión perpetua que es el juego sutil del mimo, sin que se rompa el cristal del espejo, el espejo deja de reflejarlo a uno mismo. Éste, que reaparece a lo largo de la obra de Mallarmé, “muestra la divinidad que desciende de su cielo para instalarse en el fondo del hombre. Hace visible en la apertura misteriosa de su marco el doble movimiento con el cual el hombre debe morir como sujeto, y Dios como trascendencia, para que resplandezca la divinidad del hombre en su consagración estética. “Narcisse se dévisage: Mallarmé et le procès d’impersonnification”. *Romantisme*, núm. 99 (1998-1), pág. 108.



en el mimo una página blanca, virgen, en el proceso de escribirse a sí misma. Porque ha dejado de encarnar nada ni a nadie, el mimo hace posible ese movimiento de abstracción, y, por último, de “diseminación” textual, tan buscado por Mallarmé y luego por Derrida en la escritura, sobre la dispersión infinita del significado.<sup>148</sup> De allí su aprecio por la pantomima y por la danza: ambas artes se encontraban “más cerca de los principios que cualquier otro género estético” (Mallarmé, 1987: 203). Con su trama apenas dibujada, su escenario vacío, que tan sólo ilustra la idea y permite el libre juego de la imaginación, la pantomima permitía otro tipo de escritura: el enigmático Sueño del Poeta.

El Pierrot blanco de los simbolistas participó en la crisis del lenguaje y del drama; en el juego del cuerpo contra el lenguaje, del blanco con el negro. Pero el silencio del mimo no era para Mallarmé una vacuidad sin sentido, sino otra escritura, más profunda y densa, que se abría sobre el universo metafórico de la imaginación. En el silencio del mimo –“oda callada”, “soliloquio mudo”– el escritor percibe como “un roce de pensamiento”, un principio de escritura. Mallarmé hace aquí una analogía interesante entre la página en blanco y el rostro del mimo, “cual si fuera una página que aún no se ha escrito”. El cuerpo de Pierrot –escribe Daniel Dobbels–, que se hace “metáfora de sí mismo, se introduce en la capacidad metafórica de la lengua para encarnarla: la página en blanco”.<sup>149</sup> Como los versos en tinta negra de una poesía enmarcada por los blancos llenos de significados, el rostro del mimo *significa* de manera indirecta. Su blancura es sibilina, llena de promesas y de delicias; “como un oráculo”, designa un dios sin rostro: el dios en sí mismo (Mattiussi, 1998: 108).

El mimo blanco obliga a desviar la mirada para ver lo que se actúa fuera del texto, en los márgenes del lenguaje, más allá del discurso, detrás de las

---

<sup>148</sup> La inclusión del silencio en la palabra poética y del blanco de la página son conceptos importantes en la poética de Mallarmé, pues rompen con la visión tradicional de una literatura que significa. Al contrario, Mallarmé veía en la palabra poética un signo que no remite a otra cosa, que no significa, sino que se remite a sí mismo. Véase Jacques Derrida. “La double séance”. En *La dissémination*. París, Points, Points-Essais, 2000.

<sup>149</sup> Daniel Dobbels. “Pourquoi le mime fait-il silence?” Síntesis del seminario “Quelles relations unissent la danse á la pantomime et au mime? Abstraction et narration”.



apariencias. En él se une “la transparencia de los signos con la opacidad de lo sensible”.<sup>150</sup> Para Mallarmé la pantomima muda consagraba la impotencia de la palabra, no su muerte. El silencio era un elemento necesario, una parte intrínseca del texto literario: “todo texto contiene su propio silencio, su incompletud”, escribe el poeta Yves Bonnefoy.<sup>151</sup> El gesto da acceso a otro nivel de la realidad y de la escritura. Al igual que la bailarina, “silenciosamente” ayuda a aclarar la visión poética a la manera de un “Signo”, aun relativo. De hecho, parece existir una correlación íntima entre el mimo blanco y la poética de Mallarmé, contenida en su enigmático poema *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* (1897). ¿No será el mimo blanco semejante al espacio vacío del libro, lugar nulo, tiempo sin sustancia, transparencia infinita? Como la escritura múltiple de *Una tirada de dados*, el mimo no ofrece una interpretación definitiva, ni siquiera la última. Octavio Paz escribe:

No hay una interpretación final de *Un coup de dés* porque su palabra última no es una palabra final [...] al final del viaje el poeta no contempla la Idea, símbolo o arquetipo del universo, sino un espacio en el que despunta una constelación: su poema. No es una imagen ni una esencia; es una cuenta en formación, un puñado de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven a dibujarse. Así, este poema que niega la posibilidad de decir algo absoluto, consagración de la impotencia de la palabra, es al mismo tiempo el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra. No dice nada y es el lenguaje en su totalidad. Autor y lector de sí mismo, negación del acto de escribir y escritura que continuamente renace de su propia anulación.<sup>152</sup>

De la misma manera, Derrida vio en la *Mímica* una primera manifestación de nuestra posmodernidad: como el fin de todo idealismo literario, el mimo no imita nada. No hay imitación, espejo de un espejo: ya no hay modelo ni copia. Sus movimientos no están relacionados con el logos, y por ningún orden de

<sup>150</sup> Arnaud Rykner. “Introduction. Un art des origines”. En *Pantomime et théâtre du corps*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pág. 11.

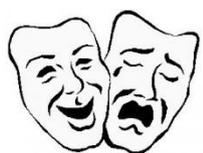
<sup>151</sup> Yves Bonnefoy. Prefacio de *Igitur, divagations. Un coup de dés*. París, Gallimard, 1976, pág. 15.

<sup>152</sup> Octavio Paz. “Los signos en rotación”. En *El arco y la lira*. 3a. ed. México, FCE, 1972, págs. 273-274.



consecuencia. Esto sería la traducción del “soliloquio mudo” de un Pierrot que se compone y redacta a sí mismo en el acto de ser. Derrida ilustra este proceso a través de un largo y complicado “laberinto textual tapizado de espejos”. Su estudio muestra que el mimo es “el hermano de todos los *Hamlets* que habitan los textos de Mallarmé”; que no está sometido a ningún libro ni obedece a ningún orden verbal en particular: el mimo de rostro blanco se escribe a sí mismo; escribe sobre la página que él mismo es: “Página y pluma, Pierrot es a la vez pasivo y activo, materia y forma, el autor, el medio y la materia de su mimodrama. El histrión se produce (crea) aquí” (Derrida, 2000: 244). “Referente sin referente”, y por lo tanto “fantasma de nadie, errante, sin pasado, sin muerte, sin presencia ni nacimiento” (*ibíd.*, pág. 255), ¿no será el mimo blanco la imagen culminante de un poeta en vías de transformación? Octavio Paz señala que Mallarmé escribió cuando la noción idealista del poeta como visionario se estaba evaporando: su imagen, no su realidad (Paz, 1972: 277). En un mundo en donde habían desaparecido el modelo y la copia (la escena tan sólo ilustra la escena), nada más quedaba la ficción; el medio puro de la ficción, la escritura del Sueño; la ficción sin lo imaginario, sin verdad ni mentira. Para Derrida, el(los) texto(s) de Mallarmé sólo trata(n) de escritura, y de lectura(s): “...describe una escena de escritura en una escena de escritura, y así sin fin, por una necesidad estructural marcada en el texto. El mimo, y la bailarina, como “escritura corporal”, miman una escritura (himen) y se dejan escribir en una escritura. Todo se refleja en el médium o *spéculum* de la lectura-escritura “sin romper el cristal”. La literatura queda anulada en su iluminación (Derrida, 2000: 275).

El significado de esta interpretación podría ser que ya no hay esencia de la literatura ni verdad de la literatura. El mimo que imita la imitación no sería sino el reflejo de un reflejo, y Pierrot una emergencia fantasmal que viene de ninguna parte, sin figura genitora anterior. Encontraremos esta misma idea en ciertos mimos contemporáneos como Etienne Decroux, cuando se intentó romper de manera aún más radical con el mimo figurativo, y así recuperar un gesto más puro, liberado de toda ficción.



## Capítulo 5. Del Pierrot literario al mimo corporal. El fin de un mito

“Del silencio nace el verbo, y el movimiento, de la inmovilidad.”

**Jacques Lecocq**

*El cuerpo poético, 1997*

En 1900 el gesto de Pierrot era un “estremecimiento viejo”. El Pierrot macabro de la pantomima finisecular no parecía poder existir sino como presencia espectral, y cuando se rozaba con la realidad su cuerpo se disgregaba. A principios del siglo XX, la vanguardia buscaba algo más concreto y más espontáneo, cercano a la propuesta del poeta Arthur Rimbaud, de hacerse primitivos con Arlequines arcaicos y payasos infantiles. Imaginado por Jean Cocteau, decorado por Pablo Picasso y puesto en música por Erik Satie para los Ballets Rusos, el ballet futurista *Parade* (1916) expresaba su deseo por el juego ligero y burlesco, y una capacidad de asombro que los hacía explorar todos los estilos. Con su barraca de feria y su bulevar parisino, sus artistas de circo ambulante y su decorado cubista, *Parade* reflejaba el espíritu alegre, rítmico y antiolemne de la vanguardia. En este clima de entusiasmo y de participación colectiva se desecharon las viejas convenciones. El Pierrot negro de la pantomima finisecular fue una de ellas.

A finales de siglo el arte mímico se estancaba: la codificación excesiva del gesto no permitía su renovación. Menos impetuoso que en tiempos de Debureau o que en los ejercicios singulares de los Hanlon-Lees, el gesto se apagó, la pantomima se volvió actitud estudiada y teatral. Esta teatralización aparece en los retratos de mimos célebres como Rouffe o Farina, capturados en instantes capitales que buscaban eternizar pero desencarnaban. El público se cansó de estos gestos estereotipados que aislaban a Pierrot en una actitud



teatral. En el viejo drama el actor parecía un intruso; “el escenario [era] una jaula de espejismos donde los comediantes respiraban un aire enrarecido”.<sup>153</sup>

El mimo Georges Wague (1874-1965) fue el primero en romper con la vieja pantomima. El actor abogaba por un gesto más legible, fundado en una gramática simplificada que incluyera todo el cuerpo, y no sólo las manos o el rostro.<sup>154</sup> Los reformadores del arte escénico coincidieron con estas propuestas, lograron lo que antes no se pudo, y que sólo pudieron soñar Mallarmé y los simbolistas: liberar el escenario de las referencias miméticas y de los gestos inútiles.

Los escenógrafos y los teóricos del teatro moderno anhelaban una mayor coherencia entre las distintas artes escénicas y se distanciaron de un teatro únicamente definido como simple objeto literario o decorativo.<sup>155</sup> En su intento de liberar la escena, definieron una nueva “poética escénica” y destacaron la importancia de la luz, el espacio, el sonido y el movimiento. Este último aspecto resultó esencial para la realización de un arte resueltamente moderno, expresivo y corporal. Los artistas abandonaron las actitudes miméticas y petrificadas, propugnaron un regreso a las bases, al cuerpo y sus movimientos, mediante el ejercicio físico, la danza y la pantomima. En 1912, el escenógrafo ruso Vsevolod Meyerhold, quien había sido Pierrot en varias ocasiones,<sup>156</sup> declaró que la pantomima era el único antídoto al uso excesivo de la palabra en el teatro.<sup>157</sup> Para el actor-mimo Jean-Louis Barrault, quien también la utilizó como una de las ramas esenciales de su actuación, la

---

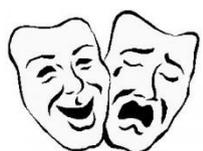
<sup>153</sup> Richard C. Beachman. *Adolphe Appia ou Le renouveau de l'esthétique théâtrale: Dessins et esquisses de décors*. Lausanne, Payot, 1992.

<sup>154</sup> Véase Georges Wague. *Conférence sur la pantomime moderne*, 19 de enero de 1913, s. l. n. d., BnF-ASP, RoFa 370 (2).6

<sup>155</sup> Konstantin Stanislavski y Vsevelod Meyerhold en Rusia, Jacques Copeau y Antonin Artaud en Francia, Adolphe Appia en Suiza y Edward Gordon Craig en Inglaterra.

<sup>156</sup> Meyerhold hizo el papel de Pierrot en el espectáculo vanguardista de Alejandro Block *La barraca de feria* (1906) y luego en el ballet de Michel Fokine *Carnaval* (1910).

<sup>157</sup> James Roose-Evans. *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*. Nueva York, Universe Books, 1984, pág. 17.



pantomima era “la representación de la vida entera por medio del cuerpo, de todo el cuerpo”.<sup>158</sup>

Ambos actores aluden a una forma ya distinta del lenguaje mímico. Proponían el desarrollo “integral” y armónico del actor, y esto suponía la valoración de todo el cuerpo humano. De la misma manera, para Jacques Copeau el regreso de la mima significaba acompañar cada movimiento “de un estado de conciencia íntimo, particular, al movimiento realizado”.<sup>159</sup>

El actor-dramaturgo fue otro en darse cuenta de las posibilidades físicas y armónicas del actor y de sus movimientos. En su escuela del Vieux-Colombier, creada en 1913 en París, la exploración y la formación del cuerpo eran primordiales. Copeau exploró todas las posibilidades. Regresó a las prácticas de la antigua *commedia* con sus técnicas acrobáticas y mímicas. Probó la gestualidad del payaso con los *fratellinis*, las máscaras neutras al estilo del teatro noh, etc. Con la cultura física y la danza, los alumnos aprendieron a dominar el aliento, los músculos y los nervios, y así encontrar una mayor expresividad corporal, una “armonía perdida”. El cuerpo liberado ya no se ocultaba ni se disfrazaba: se desnudaba, no para exhibirse sino para resaltar el movimiento.

Esta visión se sostenía en recientes corrientes pedagógicas que buscaban instaurar una nueva cultura del cuerpo. Además de abogar por una educación más natural y equilibrada del ser humano, éstas privilegiaban el movimiento. El creador de la gimnasia rítmica, Émile Jacques-Dalcroze, fue uno de sus grandes impulsores. La arritmia musical que detectó en sus alumnos, ineptos para expresar en movimientos y pasos los sonidos escuchados, lo llevó a fomentar una mayor coordinación entre las diversas partes del cuerpo guiadas por la música y a desarrollar una gimnasia capaz de armonizar el espíritu con el cuerpo. Dalcroze observó una similitud entre el ballet académico y el arte mímico: mientras el ballet privilegiaba los

---

<sup>158</sup> Jean-Louis Barrault. “De l’Art et du Geste”. *Cahiers Renaud-Barrault*, núm. 20, 1957, pág. 96. [París.]

<sup>159</sup> Jacques Copeau. “La scène et l’acteur”. Cit. en Jacqueline de Jomaron. *Le théâtre en France*. París, Armand Colin, 1992, pág. 736.



movimientos de las piernas, sin hacer caso de la música, la pantomima sólo se concentraba en las manos y la fisonomía.

En su instituto de Hellerau en Suiza (1911), Dalcroze y Adolphe Appia buscaban corregir estos defectos con la gimnasia rítmica y fomentar un nuevo concepto del cuerpo escénico.<sup>160</sup> El lugar atrajo e inspiró a numerosos artistas, escritores, dramaturgos, coreógrafos y bailarines. Cuando fue a Hellerau, el escritor Paul Claudel se entusiasmó con la sobriedad del escenario, “la sensación del espacio, la fuerza de la luz, la música por fin viva y transformada en visión, la belleza del cuerpo humano, el instrumento más completo de los que disponemos”.<sup>161</sup>

En este nuevo contexto de libertad corporal y espiritual, la danza dio un enorme salto. Frente al cuerpo desnudo, viril y atlético del bailarín sueco Jean Börlin en el ballet *La creación del mundo* (1922-23), la bailarina encorsetada del ballet académico se convirtió en una reliquia del pasado. La danza fue la primera en separarse de la vieja pantomima que limitaba su capacidad de expresión y de abstracción. Definida por Noverre en el siglo XVIII, la acción con la pantomima era la traducción de los sentimientos del bailarín a través de sus movimientos, sus gestos y su fisonomía. Al liberarse de la pantomima narrativa y mecánica –lenguaje de sordomudo lo llamó Isadora Duncan–, la danza empezó a explorar el cuerpo y sus ritmos, el movimiento, el espacio y la luz. La bailarina Isadora Duncan fue una reformadora excepcional. Con ella la danza volvió a ser una experiencia vital y corporal.<sup>162</sup> Comparadas con la estrechez del ballet-pantomima, las posibilidades de la danza moderna parecían infinitas: “mientras los pasos de la bailarina se inscriben en el espacio escénico recorriéndolo, el cuerpo del mimo se aislaba en la gesticulación o en la actitud

---

<sup>160</sup> A raíz de su encuentro con Dalcroze en 1906, Appia desarrolló una nueva dramaturgia centrada en el cuerpo rítmico, verdadera manifestación del espíritu que suplanta la palabra.

<sup>161</sup> Paul Claudel. *La Nouvelle Revue Française*, 1914.

<sup>162</sup> Fue influida por el músico francés François Delsarte (1811-1871). Delsarte inventó un entrenamiento de todo el cuerpo en el marco de una pedagogía del canto y de la palabra articulada. Las reflexiones de Delsarte, fundadas en el movimiento natural, iban en contra de la gestualidad estereotipada o codificada de la pantomima logocentrista. Sus ideas tuvieron mucho éxito en Estados Unidos, donde se difundió el delsartismo. Isadora Duncan se llamaba a sí misma “Teacher of Delsarte”. Véase Ted Shawn. *Every Little Movement*.



teatral” (Martínez, 2008: 161). Al cuerpo limitado por una serie de gestos enfáticos y sin vida Duncan le dio espacio, aire, libertad y fuerza, abriendo así la vía para la danza moderna.

Ex alumno de Copeau, profesor de Barrault y de Marcel Marceau, el mimo corporal Étienne Decroux (1898-1991) irá aún más lejos en la renuncia de una gestualidad exclusivamente denotativa para dar al cuerpo toda su dimensión polisémica y ofrecer al espectador nuevos campos de imágenes e interpretaciones. El cuerpo expresivo que propugnó Decroux en los años treinta era reflexivo y autónomo; sus gestos, portadores de “estados psicofisiológicos, intelectuales y hasta metafísicos” en la evocación de los sentimientos y de los movimientos del mundo:

Por la economía del significante y la carga afectiva del significado que los alimenta, los gestos son entonces los mensajes indecibles de una vivencia personal; las herramientas de un simbolismo inconsciente, de una poesía corporal. Si uno considera que todo sentimiento, consciente o inconsciente, lleva una huella corporal, el movimiento expresivo puede entonces revelar no sólo emociones sino también estados sicofisiológicos, intelectuales y hasta metafísicos. [Weiss, 1989: 51.]

La visión antropológica de Decroux tenía que chocar con el viejo estilo de la pantomima, reducido aquí al arte del Pierrot histérico de los decadentes: “una gesticulación desordenada, muecas; una irresistible impresión de lenguaje para mudos: el actor se atasca en el cómico sempiterno como si el mimo pudiera soportar únicamente este pesado alimento”.<sup>163</sup> Para Decroux, primero en definir y defender la autonomía del mimo corporal con respeto a las demás artes, la mima (se prefirió esta palabra a la de pantomima, demasiado estigmatizada) era un arte solitario, serio y autónomo; distinto de la danza y del teatro.<sup>164</sup> Por

---

<sup>163</sup> Étienne Decroux. *Palabras sobre el mimo*. Traducción de César Jaime Rodríguez. Introducción de Corinne Soum. México, Ediciones El Milagro/Conaculta, 2000, pág. 136.

<sup>164</sup> Otro reformador importante en Francia fue Jacques Lecoq. Lecoq compartía la idea de Decroux de que el cuerpo era la única herramienta del mimo. Partía también del concepto de neutralidad, que implica el “olvido” de lo que se sabe teatralmente. Sin embargo, para él se trataba de redescubrir el cuerpo que mima. Por eso no descartó el teatro, que estudió a través



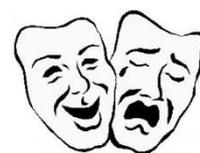
lo tanto debía alejarse de la literatura y del teatro anecdótico, en los cuales se había estancado: “el Mimo debe abstenerse de meterse en las obras de la literatura dramática y renunciar al beneficio de escudarse detrás de los grandes nombres de escritores” (Decroux, 2000: 50). Fue en la célebre escuela de l’Atelier, dirigida por Charles Dullin de 1931 a 1933, donde Decroux, con Jean-Louis Barrault a su lado, emprendió una búsqueda corporal del actor con el propósito de “rehacer al hombre”. Para los mimos significaba retomar desde cero su educación; aprender a caminar de nuevo. Los resultados dieron la técnica del “mimo corporal”, palabra que Decroux no utilizó sino hasta la década de los cuarentas. Esta técnica consistía no tanto en representar las cosas como en materializar las acciones que sólo se daban de manera abstracta y mediante el ejercicio mental. La idea era lograr con el cuerpo, y a modo de manifestación escénica, lo que la mente podía. Así, por ejemplo, para expresar la desesperanza el mimo ya no se arrancaba el pelo ni se echaba al suelo, sino que buscaba realizar la propia acción del abatimiento, lo cual requería de un largo y continuo entrenamiento de todo el cuerpo.

El abandono de la mimesis llevó a Decroux a dejar a un lado lo meramente accidental para concentrarse en la pura precisión corporal a través de la acción.<sup>165</sup> Decroux trabajaba con el cuerpo desnudo y sólo con el cuerpo, sin prestar atención al rostro –a menudo velado–, a las manos o a un personaje en especial. El tronco era para él la verdadera “cara” del cuerpo, con la cual experimentar un estado dramático, de narrar algo pero sin la ayuda de un personaje caracterizado. Para lograrlo se inspiró en numerosas técnicas escénicas y corporales, como el deporte, la danza, el circo, la estatuaría grecorromana, la arquitectura. Su visión de la mima era exigente, depurada y abstracta, sin otro soporte que el puro cuerpo; sin iluminaciones o vestuarios, gestos faciales o maquillaje. Esa depuración, casi una ascesis en el caso de

---

del movimiento y del gesto en todas sus variantes dramáticas, desde la tragedia antigua, pasando por la *commedia*, la pantomima, el melodrama, hasta el arte del payaso. Véase Jacques Lecoq. *Le Corps Poétique, un enseignement de la création théâtrale*, 1997. (Col. Cahiers Théâtre/Education. Anrat. Actes Sud.)

<sup>165</sup> Los títulos de sus creaciones reflejan el carácter abstracto del mimo corporal: “La fábrica”, “El carpintero”, “El espíritu maligno”, “Los árboles”, etcétera.



Decroux, es la particularidad del mimo corporal. Con la exploración del ser y del hacer, el uso de la verticalidad anclada en el piso, el acento puesto en la descomposición del movimiento y la continuidad de los movimientos motores, la búsqueda del rostro inexpresivo, la relación con el espacio, Decroux no buscaba narrar el drama de un personaje sino llegar al drama mismo del hombre. Por eso tenían que desaparecer las actitudes estáticas y las referencias al lenguaje.

Igual que en la danza moderna, el gran salto entre la pantomima tradicional y el mimo corporal se dio en un cuerpo sin cortapisas, sin música ni adornos, en el cual se expresaba todo el ser. Desnudo, viril y saludable, el modelo de Decroux ya no tenía nada que ver con el Pierrot epiléptico del pasado. Éste no tenía las cualidades físicas requeridas, ni probablemente la energía suficiente, para oponerse al cuerpo natural promovido por los modernos.

Del antiguo Pierrot quedó el recuerdo nostálgico y poético de la película de Marcel Carné *Los hijos del paraíso*, de 1945, última piedra en el monumento erigido a la memoria de Debureau y su arte. El poeta Jacques Prévert, gran admirador de Pierrot, de las barracas de feria y del bulevar con sus placeres infantiles, era el dialoguista. Jean-Louis Barrault encarnó a Jean-Gaspard Debureau (Baptiste); Étienne Decroux a Anselme Debureau, padre de Baptiste; Arletty a Garance/Colombina, y Pierre Brasseur a Frédérick Lemaître, quien eternizó al viejo saltador Debureau con las palabras siguientes: “Hablas con las piernas, contestas con las manos”.<sup>166</sup>

Inspirada en la biografía de Jules Janin y en el *Debureau* (1918) de Sacha Guitry,<sup>167</sup> la película es el sueño de un poeta. Aparecen todos los elementos que hicieron la gloria de Debureau y de una época: el Pierrot enamorado de Colombina, les Funambules, el Bulevar del Crimen y sus

---

<sup>166</sup> Jean-Louis Barrault retomó el papel de Baptiste en una pantomima del mismo nombre en 1946 en el Théâtre Marigny. El pequeño drama era la continuación de la pantomima *Chand d'habits*, de Catulle Mendès, y que Prévert reescribió para insertarla en la película *Los hijos del paraíso*. Martínez, 2008: 256-261.

<sup>167</sup> En la obra de Guitry el antiguo mimo aparece bajo los rasgos del Pierrot-Watteau, “un ser famélico”, “de fingida alegría”, en medio de las rosas. Véase Sacha Guitry. *Debureau, Théâtre*, vol. XIV. París, Librairie Académique Perrin, 1964, pág. 61.



barracas, el pueblo de París, etc. Baptiste resucitó con todos los atributos del Pierrot lunar: su inocencia, su melancolía, su infancia difícil, su amor desgraciado y su vocación de mimo. La película de Carné marcó un punto culminante en la historia literaria de Pierrot. Es como su canto del cisne, pues la película “petrificaba la pantomima en un pasado definitivamente ido [...] como una infancia mítica del arte dramático, para siempre terminada” (Martínez, 2008: 256).

Para ilustrarla, los mimos Barrault y Decroux integraron tres pantomimas: *El robo del reloj*, *El palacio de los espejismos* y la clásica *Chand d'habits*, de Catulle Mendès. Los actores no buscaron tanto restituir la gestualidad de Debureau –empresa imposible–, como multiplicar, en su actuación, las alusiones a diversas formas de arte mímico: escenas burlescas a la Chaplin, saltos acrobáticos a la Debureau, juegos de fisonomía a la Wague, técnicas del mimo corporal como la famosa marcha lenta y la caída en espiral de Decroux.

En 1945 la pantomima finisecular era ya un vestigio del pasado que había concluido con la muerte de sus mimos, pero gracias a Decroux quedaron las herramientas del mimo corporal. Esa gramática es la que todavía utilizan hoy en día varios mimos.<sup>168</sup>

¿Y Pierrot? ¿Podemos creer que éste simplemente desapareció porque no se hallaba en la vida nueva? Multifacético y cambiante, Pierrot era de todos los tiempos.

Hubo quien vio en Charlot, el desarrapado vagabundo de pequeño bigote con bastón y bombín del cine mudo, al heredero directo de Debureau. Charlie Chaplin (1889-1977), luego de Debureau, fue otra personificación genial del proletario que toma su revancha sobre la sociedad, y esquiva golpes y puntapiés. Como cualquier buen mimo, era “gracioso, móvil de cuerpo y de semblante; capaz de una caleidoscópica escala emotiva del llanto al júbilo y de lo más grotesco a la más delicada danza mímica”.<sup>169</sup> Sin embargo, existía una

---

<sup>168</sup> Véase Daniel Dobbels. *Le silence des mimes blancs*. París, Éditions la Maison d'À Côté, 2006.

<sup>169</sup> José Juan Tablada. “Apoteosis de Charlie Chaplin o nadie es profeta en su tierra”. *Excélsior*, año V (1599), 2 de agosto de 1921, 1a. secc., pág. 3.

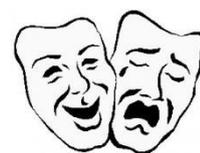


enorme distancia entre los mimos del pasado y el actor inglés. Sus técnicas corporales y sus silencios eran muy distintos. El cine mudo era liberador de ritmo y de vida. A la temporalidad lenta y controlada de la actitud melodramática, el cine prefirió el cuerpo en movimiento, visto desde varios ángulos. Para darse a entender, el antiguo mimo actuaba de frente. Con frecuencia, Charlot le daba la espalda al espectador, y era reconocible por su pequeña silueta agitada. A diferencia del arte mímico, que exige que la mirada se enfoque en un gesto único, una actitud, o una expresión del rostro, Charlot utilizaba “el enfoque corporal”. Su figura se volvió famosa por el contoneo tan especial del trasero; el encogimiento de hombros; los pies apuntados, con pasos ligeramente renqueantes. A las mímicas exageradas el actor inglés opuso un rostro claro, sin adornos, con un sutil juego de contrastes entre la mirada triste y el cuerpo que se agita. Con su vieja chistera, de la que salía una flor roja, metáfora melancólica y perfecta del vivir esperanzado en la desesperanza, Charlot conmovió hondamente al público. Humanizó al Pierrot esotérico de los simbolistas; enfatizó el mundo de las emociones, pero dentro de los *gags* efervescentes y frenéticos puestos de moda por los Hanlon-Lees y retomados luego por los Keystone Cops en Estados Unidos.<sup>170</sup> Las farsas de Pierrot eran ingenuas y sencillas, más cerca del humor franco del payaso inglés que de la comicidad triste y alambicada del Pierrot finisecular.

Otro posible heredero del Pierrot blanco fue el mimo Marcel Marceau (1923-2007), el último gran mimo del siglo XX. Con su entrañable Bip —el “*huluberlu* pálido”—, Marceau creó en 1947 la Pantomima de Estilo, un lenguaje gestual inspirado en la estatuaria móvil de Decroux. Sin embargo, Marceau se apartó de la gramática austera de su maestro para reanudar con el pillo sencillo de la tradición romántica. Rostro blanco, cejas de acento circunflejo, boca apretada y pequeñas lágrimas dibujadas en negro, Bip surgió con su eterno chaleco ajustado sobre una camiseta rayada, pantalón blanco y zapatillas de ballet, y un viejo sombrero de copa que adornaba una temblorosa florecilla roja.

---

<sup>170</sup> Actores estadounidenses que actuaron en los inicios del cine mudo en los papeles de policías excéntricos y burlescos. En sus actos retomaban los actos físicos (*slapstick*) de las comedias de entonces.



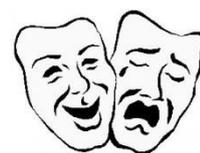
Su apariencia recordó a los Pierrots de la pantomima blanca, al Charlot desgarbado del cine mudo. Como ellos, su lenguaje era universal y sus emociones auténticas. Era el lenguaje del cuerpo y del silencio, que para Marceau no era otra cosa que el “grito del corazón”.

Bip continuó la tradición del Pierrot lunar, pero en menos negro. Con este personaje modernizado, cuyas figuras inventadas por él (las “convenciones de carácter”) sintetizaban en un movimiento un rasgo de personalidad (el orgullo, la timidez, la hipocresía, etc.), Marceau hizo un análisis sutil de la condición humana sin jamás caer en la mueca ácida, porque “hay que agradar a través de la forma, conmoviendo con el donaire y los temas abordados”, explicaba. Conviene mantener “la mirada hacia el universo síquico del ser humano en este mundo atormentado por las pasiones, la violencia, pero que también busca la luz y el amor”. Marcel Marceau, mimo filósofo, mostró que sus pantomimas eran “parábolas, fábulas que explican la vida de manera anecdótica, haciendo visible lo invisible”:

...La gramática del mimo, rica de sus múltiples influencias, permite justamente mostrar la visibilidad del pensamiento, que traduce los sentimientos humanos provocando la risa de la gente mediante las rupturas corporales; lo que me permite, en las pantomimas de Estilo, ser cómico y trágico a través del símbolo y de la fábula, pero también convertirme en un ser abstracto: un árbol, un río, el sol. En el fondo soy una especie de demiurgo que le da vida a lo invisible, al volverlo visible, pero no soy necesariamente un ser humano. En las pantomimas de Bip, logro a través de lo social ser cómico o trágico de una manera satírica hasta entrar en una especie de política social y filosófica. El arte del mimo requiere no ser únicamente un acróbata o un mimo que mima, sino también de conocer las distintas culturas, y con la introspección cultural el mimo acaba por convertirse, por decirlo así, en un pintor del movimiento, un filósofo de la existencia, una encarnación del Hombre, así, gracias a la historia de la humanidad que asimiló.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Guy Wagner. “Bip se souvient. Entretien avec Marcel Marceau”, 1995. Tageblatt, 27 de septiembre de 1995. [www.guywagner.net/marceau\\_int.htm](http://www.guywagner.net/marceau_int.htm)



Gracias a Bip, el arte de la pantomima regresó a sus orígenes, al arte del mimo blanco, agrandado en su capacidad de mimar sin palabras las aspiraciones modernas del espectador y sus emociones.

Con la muerte de Bip y el cierre de su Escuela Internacional del Mimodrama, en 2005, Pierrot permaneció como un recuerdo y una leyenda en la memoria de la gente. Sin embargo, siempre reaparece la figura de algún bufón triste o de un bailarín dislocado que lo recuerda. ¿No habrá sido por cierto el móvil Michael Jackson el Pierrot lunar de nuestro otro fin de siglo? Con sus pantalones negros, sus calcetines blancos y sus zapatos negros, rostro blanqueado y cuerpo dislocado, el creador del *Moon Walk* recordaba de manera perturbadora a los Pierrots andróginos y saltarines del siglo anterior.<sup>172</sup> A través de la técnica del paso lunar, acción en la que el bailarín camina retrocediendo –aprendida del mimo Marceau y antes de Decroux–, Michael Jackson estableció otra filiación con los Pierrots dislocados del pasado. Entre Bip y el cantante “había admiración mutua”. Michael Jackson nunca ocultó su fascinación por Marceau, de quien decía que “podía desafiar las leyes de la gravedad”. A su vez el francés veía en Michael Jackson a un “mimo nato” –como también lo dijo de Charlie Chaplin–, “por la facilidad física del movimiento, su descomposición y su conocimiento de éste”.<sup>173</sup> Con su rostro de Jano, bufón, mago y mártir a la vez, que traduce conflictos universales que suelen oponer la inocencia a la corrupción, la vida a la muerte, ¿no podría considerarse al bailarín como otro poeta vestido de funámbulo o de saltimbanqui?

El histrión es un artista, indiferente al mundo real; su soledad es una forma de paraíso artificial en el cual el arte se quiere un sustituto de la vida. Es este sustituto lo que rechazaron los artistas del siglo XX, quienes dejaron de

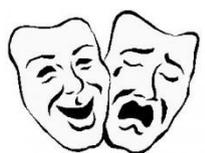
---

<sup>172</sup> Y finalmente, ¿por qué no mencionar a David Bowie en el *Pierrot en turquesa* (o *The Looking Glass Murders*), del mimo británico Lindsay Kemp, quien también estudió con Marcel Marceau? Mezcla de kabuki, de mima burlesca, de danza balinesa y de *commedia*, la pantomima de Kemp exhibe la tonalidad burlesca y macabra del cabaret finisecular, para la cual Bowie compuso algunas de sus mejores canciones.

<sup>173</sup> En la época en que Marceau era una estrella en Estados Unidos, Michael Jackson –cuando tenía entre trece y catorce años– iba a verlo actuar. En el camerino, Jackson le confesó que para su *Moon Walk* se inspiró mucho en “La marcha contra el viento” del mimo francés.



verse en el Pierrot mártir de los románticos o en el bufón misántropo y patológico de los decadentes. Pero si bien rechazaron sus disfraces, siguieron reconociéndose en la contrafigura del payaso o del bufón enharinado, seres infantiles y frágiles que se maquillan para hacer reír, o llorar, al público. Pierrot, el eterno Pierrot, siempre oculto detrás de su rostro blanco: el artista vestido de saltimbanqui.



## Anexo

### Pierrot bailarín. La presencia de la *commedia* en la danza

Absurdo y suave como una mentira  
 El azul decorado italiano  
 A los mimos del antiguo teatro  
 Se abre con un sueño impreciso

**Albert Giraud**

“Pantomima”. *Pierrot lunar*

El ballet-pantomima, la pantomima lírica, el mimodrama, la pantomima dialogada, la pantomima-magia, la pantomima ecuestre, todos estos nombres recuerdan que la pantomima fue un espectáculo esencialmente visual en el siglo XIX, y que la danza, con la música, era uno de sus principales encantos. El ballet-pantomima en particular fue un espectáculo muy popular en Francia, con más de doscientos ballets creados entre 1872 y 1918. Se trataba de los llamados “ballets de acción”, que todavía se definían como dramas bailados capaces de desarrollar una intriga, esbozar personajes, expresar pasiones y pintar acciones sin recurrir a la palabra.

Arte romántico por excelencia, el ballet se unió a la *commedia* para recrear un mundo desaparecido y por el cual siempre se conservó cierta nostalgia. Hay en el siglo XIX, y desde luego en el siguiente, con la vanguardia que lo redescubre, un mito de la *commedia*, “una nostalgia de lo arcaico” –escribe Taviani–; “una conciencia a la vez afectiva y estética”, observada en los múltiples Pierrots y los Arlequines bailarines de la escena lírica.<sup>174</sup> El mito culminó en el periodo romántico, cuando los personajes de la *commedia* fueron

---

<sup>174</sup> Ferdinando Taviani. *Le secret de la commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVI, XVII, XVIIIe siècle*. Traducción de Yves Liebert. París, Bouffonneries, 1984, pág. 74.

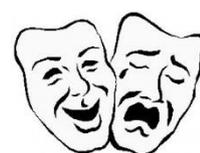


transformados en símbolos estéticos de una élite que desdeñaba el realismo de la comedia burguesa. Con la *féerie* y luego con el ballet, el mito se instaló de manera definitiva. Al igual que la bailarina inmaterial que se eleva, la gravedad se escapó de un Arlequín cada vez más quimérico.

La tradición del Pierrot lunar –así llamada por su exaltación de la luna blanca– tuvo momentos artísticos en la danza. En el fin de siglo hubo una tendencia clásica y elegante, con una nostalgia por las últimas *Fiestas* de Watteau, y otra, negra e incisiva, cercana al espíritu fumista del cabaret parisino. En los ballets-pantomimas de Théodore Hannon o de Arthur Schnitzler, Pierrot abandonó la cursilería melancólica del repertorio romántico para metamorfosearse en personaje macabro y mordaz. Pierrot negro culminó en el onírico y chirriante *Pierrot lunar* (1912), del músico Arnold Schoenberg, luego adaptado a la danza por Glen Tetley en 1962 con un *Pierrot lunar* de intensidad febril y sinuosa, parecido a la música disonante del expresionista vienés. El éxito de los Pierrots y de los payasos en el arte moderno se debe a esa mezcla de irrisión y de ternura, de tragedia y de alegría, y en los que el artista siempre vio un reflejo de sí mismo, tal vez aun de la propia condición humana.

Proponemos aquí un breve panorama de la presencia de la *commedia* en la danza, con un enfoque especial en el siglo romántico, y en particular en la *Belle Époque*, cuando proliferaron los Pierrots y los Arlequines líricos. Antes, retrocederemos hacia la infancia de la *commedia*, a esa tierra mítica soñada y añorada por los poetas, para tratar de saber cómo Pierrot y Arlequín bailaron y por qué cambiaron.

Uno de los principales talentos de Pierrot y de sus compañeros de la *commedia dell'arte* fue el salto. Pierrot saltaba y bastante bien. Luigi Riccoboni señala que la cualidad esencial del actor italiano era tener un cuerpo bien formado y una agilidad nata. Quien no mostraba las disposiciones naturales para la pantomima y la danza –es decir, un cuerpo bien formado– no podía ser



comediante: “Così del Comediante. Se adeguata/Non avrà figura, non imprenda/Un Arte si gentile e delicata”, afirmaba Riccoboni.<sup>175</sup>

Desde el contrato teatral se exigía del comediante que fuera un excelente acróbata. Los herederos de los antiguos mimos griegos y de los bufones de la Edad Media eran capaces de todos los saltos, y conservaron este estilo acrobático hasta el siglo XIX. Los testimonios acerca de su extraordinaria agilidad abundan. El Arlequín Thomassin (Tomasso Antonio Vicentini, 1682-1739) hacía sus ejercicios en los pisos superiores del teatro y le daba la vuelta a toda la sala. Con agilidad juvenil a los ochenta y cuatro años, Tiberio Fiorilli administraba un puntapié formidable en el rostro de su rival. Mazurier, famoso “grotesco” en el papel de Polichinela, hacía el *grand-écart* y saltaba sobre zancos a varios metros de altura.<sup>176</sup> Viejos y jóvenes, todos saltaban. Hasta el valetudinario Pantalone era de una agilidad sorprendente cuando cortejaba a Isabella.

La danza no era de sus menores ventajas. Los actores italianos podían imitar coreografías repetidas y complicadas. Recordemos que la *commedia dell'arte* era un espectáculo total que combinaba la palabra con el gesto, la danza, la música y la mímica. Bailar era un imperativo y un atributo de cualquier comediante. En la calle o en la corte, el actor italiano sorprendía por sus pasos y sus posturas. Hasta un *zanni* de poca envergadura como Cola era admirado por sus movimientos y sus posturas, tal cual lo revelan las palabras que aparecen en un grabado francés de 1606:

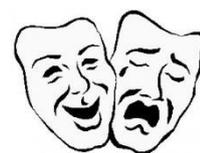
Cada uno admira mis Posturas  
En la agitación de mi cuerpo.  
[Cit. en Nicoll, 1963: 66.]

Las primeras imágenes sobre los *commediantes* casi siempre los muestran en el acto de moverse, con desplazamientos, saltos y pasos inspirados en la

---

<sup>175</sup> Luigi Riccoboni. *Dell'Arte rappresentativa*: 11. Cit. en Olivier Sécardin. “Danser n’est pas jouer? La performance intégrale de la *commedia dell'arte*”. En *Danse et Littérature: sur quel pied danser?*, dirigido por Edward Nye. Ámsterdam-Nueva York, Rodopi, 2005, págs. 51-72.

<sup>176</sup> Constant Mic. *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII, XVIII siècle*. París, Pléiade, 1927, págs. 122-123.



danza, un arte compartido por cualquier comediante *saltatori*. Eugenio Barba lo describe así:

Hasta la llegada del Renacimiento, cuando la palabra adquirió el predominio, la forma de expresión del actor en el mundo occidental era la danza. Bufones, saltimbanquis, juglares, funámbulos y actores de la *Commedia dell'Arte*, todos se expresaban por medio de modelos de movimiento cuya tensión, composición y energía pertenecían al mundo de la danza. [Cit. en Ramos, 2010: 155.]

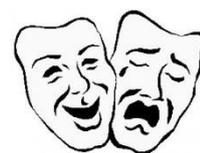
Los famosos grabados de Jacques Callot (1592-1635) conocidos como los *Balli di Sfessania* exhiben la vitalidad asombrosa llena de frescura de los primeros *commediantes*, napolitanos aficionados que dieron a la *commedia* el ímpetu de una farsa medieval, grotesca y atrevida. Los cuerpos son delgados y musculosos; los movimientos, sueltos y vigorosos, se inspiran en las danzas de los antiguos histriones, como el baile de los matachines, o de la morisca, danzas importadas por los moros de la España medieval, en las que se entrechocaban espadas o palos.<sup>177</sup> Asociadas con la fiesta y el folclor, lo grotesco y el carnaval, eran danzas muy populares y pertenecen al patrimonio más antiguo de la *commedia*.<sup>178</sup> Estas demostraciones de combates son las que aparecen en la pintura de Callot. En uno de los grabados vemos a *Scaramuccia* y *Fricasso* mimar a dos espadachines, de perfil, espada en mano, con gestos amplios y posturas cómicas. Esa fanfarronería gallarda, retomada por el actor Fiorilli en Francia para el papel de Scaramouche,<sup>179</sup> siguió siendo muy popular en los siglos siguientes. Descrita por Francisco Antonio de Bances y Candamo en su *Historia del teatro* (1690), el baile de los matachines era de

---

<sup>177</sup> El *mataccino* era una especie de bufón en la *commedia*. Estas danzas aparecieron en el siglo XVI en Italia, donde se les vinculó con las máscaras de la *commedia dell'arte*, designadas también como "matachines".

<sup>178</sup> La primera representación de moros y cristianos tuvo lugar en Lérida, España, en 1159.

<sup>179</sup> Maurice Esses. "Dance and Instrumental 'Diferencias' in Spain during the 17th and early 18th centuries". En *History and Background, Music and Dance*. Vol. I: *Dance and Music Series*, núm. 2. Stuyvesant, Pendragon Press, 1994, pág. 678.



una gestualidad bufonesca, pero –insiste el autor– sin el carácter obsceno de los primeros comediantes:

Los matachines de hoy no hacen movimientos indecentes, sino más bien los movimientos más ridículos que pueden. Ahora, dos de ellos actúan como si hubieran chocado de noche. Uno pretende espantarse y los dos dan un paso atrás. Luego, cuando se dan cuenta de su error, se miman el uno al otro, fijándose, y bailan juntos. De nuevo se enojan y pelean con sus espadas de madera, dando golpes al sonido de la música. De un modo cómico se espantan cuando una vejiga inflada aparece entre los dos. Se acercan a ella y se alejan. Finalmente, saltan encima de ella, y cuando explota con ruido fingen estar muertos. [*Ibíd.*, pág. 679.]

Los actores de Callot deben de haber sido más extravagantes. Su danza era una mezcla de acrobacia y de pantomima ridícula, con gestos amplios y altisonantes. No hay aquí convenciones que busquen normar el comportamiento del actor. Al contrario, sentimos en los actores de Callot una actuación más libre y natural, observada en actitudes a menudo ridículas y posturas muy explícitas. Por otra parte, no estamos aquí en la corte sino en la calle, y el principal objetivo era provocar la risa del público mediante la caricatura.<sup>180</sup>

Los grabados de Callot muestran que en sus inicios la *commedia* era turbulenta, con una estética profana y cómica, muy cercana a la risa liberadora de un Rabelais. Esta sinceridad a menudo les valió a sus actores ser tachados de “obscenos” y censurados por la autoridad, lo que los llevó a cambiar en los siglos siguientes.

Inevitablemente, el carácter original de la *commedia* empezó a perderse cuando el actor se profesionalizó y se sometió a las reglas y las normas que empezaron a regir su comportamiento y su actuación. Fue un proceso largo, pues ciertas dinastías, como las de los Biancolelli y los Gherardi, eran justamente apreciadas por sus espectaculares “juegos de postura” (*lazzi*) y una actuación más espontánea y gestual. Constant Mic observa la misma evolución



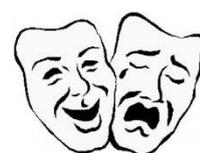
que hizo pasar la *commedia* de una gestualidad más expresiva y sincera a otra convencional y calculada: “Al principio el gesto es expresivo, directo y sincero; pero a medida que nos acercamos al siglo XVIII se hace convencional, se estiliza y se reviste con esa elegancia algo afectada que distingue los ballets de la época rococó” (*ibíd.*, pág. 24).

El cambio correspondió a la profesionalización del *commediante* y a su elevación al rango de actor, con todo lo que esto significaba de educación, de “utilidad” y de “equilibrio”, conforme a las ideas difundidas por la Ilustración. Pero es probable que éstas empezaran a marcar la *commedia* cuando los italianos comenzaron a frecuentar príncipes y maestros de danza desde el siglo XVII; tal vez antes. La “decadencia” de la *commedia* ocurrió cuando ésta pasó de una “economía de fiesta” a otra “de mercado” y el teatro se convirtió en un producto cultural que buscaba agradar al público. Contra esta idea podría argüirse que la versatilidad del *commediante* y su vocación primera de actor bufón lo predisponían a evolucionar y a cambiar.

Un caso notable de adaptación aparece en el actor Dominique, quien en el papel de Arlequín, en la corte de Luis XIV, supo reproducir con mucha comicidad los pasos de la danza académica, con *glissades*, *entrechats*, *grands jetés* y *pas de bourrée*, y que el primer maestro de los Ballets del Rey, Pierre Beauchamp, bailó para la corte (Maurice Sand, 1860, I: 77).

De todos los *zanni*, Arlequín era el príncipe, el más ágil y el mejor dotado para la danza. Ciertos movimientos lo distinguieron de los demás. Por ejemplo, cuando entraba al escenario, con un movimiento rápido, como de urgencia, con las piernas estiradas, casi sin doblarse, como si se pavoneara, Arlequín daba la impresión de una seguridad casi insolente. De la misma manera podía alterar su tamaño: sin mover los hombros o el cuerpo, agachaba la cabeza y extendía el cuello, como un gallo. Otro movimiento imponente consistía en la manipulación de su gorra y del temible *batocchio*.

Para Luigi Riccoboni y Carlos Goldoni, Arlequín no tenía parangón. Sus habilidades para la danza y la acrobacia eran infinitas. Bailaba todas las danzas, incluso las más complicadas. Es el caso de la chacona, un baile campesino de origen español, “salvaje e inmoral”, convertido en danza “noble” en las cortes de Europa a partir del siglo XVI. Los pasos de la chacona eran



más complejos que los de la *bouffée* o los de la furlana, y requerían de una gran destreza técnica por parte del bailarín. En la *Chacona de los Arlequines*, creada por Jean-Baptiste Lully y coreografiada por Beauchamp para *El burgués gentilhomme* (1670), Arlequín exhibió el refinamiento necesario para complacer al rey bailarín, además de demostrar sus talentos de actor cómico capaz de realizar todos los saltos. Los mejores músicos y coreógrafos, como Lully y Jean-Philippe Rameau, escribieron para él. Dominique no sólo era un actor profesional; también era un *litterati* formado en círculos de teatralidad distintos al de los actores más primitivos de Callot. El italiano era un habitual de las cortes; bailaba con príncipes y con maestros de danza. A su contacto, Arlequín se volvió más sofisticado.

Entre los *zanni* de Callot y los de Luigi Riccoboni mediaba un abismo. Pero los tiempos eran otros. Los primeros parodiaban la morisca con movimientos amplios y cómicos; los segundos bailaban el minueto y la gavota con pasos medidos y arabescos. El minueto en particular exigía por parte del bailarín elegancia y equilibrio. El maestro de danza de la reina de España, Pierre Rameau (1674-1748), enumeró sus excelencias en un célebre tratado de danza que marcó a varias generaciones de cortesanos y de bailarines: *Le Maître à Danser* (1725). Reeditado varias veces, el tratado da cuenta de una nueva sensibilidad escénica asociada con el momento más esplendoroso de la monarquía europea en los siglos XVII y XVIII. La música, el teatro, y sobre todo la danza, transmitían civilidad, cortesía y etiqueta, valores imprescindibles para la ilustración del cortesano:

Es la danza la que les da elegancia a los dones que recibimos de la naturaleza al ordenar todos los movimientos del cuerpo y al consolidarlo en las posiciones adecuadas: si no borra totalmente nuestros defectos, los suaviza o los esconde. Esta sola definición basta para comprender su utilidad y para suscitar en cada uno de nosotros el desafío de volverse duchos en ella.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Pierre Rameau. *Le Maître à Danser, qui enseigne la manière de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l'art, et de conduire les bras à chaque pas*. París, J. Villette, 1725, págs. viii-ix.



Pierre Rameau describe su libro como “muy útil para las personas honestas”, es decir, amables y refinadas, y les da consejos de reglas para caminar bien, saludar y hacer reverencias convenientes en todo tipo de compañía: la danza, como “hija de la armonía, [es] parte íntegra en la educación del hombre. [...] Hace parte de los ejercicios del cuerpo que sirven a la formación de la juventud; contribuye a la pompa y a la munificencia de los espectáculos...” (*ibíd.*, pág. iv).

Lully fue quien le dio a la danza su función de vitrina del Estado al hacer de ella un género solemne y decorativo, con espectáculos fastuosos en los que se unían las artes escénicas para promover el prestigio del rey. Sus orígenes aristocráticos hicieron que el ballet académico –un género autónomo a partir de Jean-Georges Noverre bajo la denominación de *Ballet d’Action*– fuera considerado como un arte aparte, modelo supremo del ballet versallesco, demasiado elegante para mezclarse con las técnicas “circenses” de la escuela italiana.<sup>182</sup>

El modelo clásico prevaleció. A partir del siglo XVIII la estilización elegante de la escuela francesa se prefirió a los italianos en Francia. La transformación paulatina de la *commedia* aparece en el Arlequín pulido del nuevo teatro italiano de Luigi Riccoboni: “Con sus pies en tercera posición y su mano reposando con elegancia sobre su *batocchio* [...] uno comprende que este Arlequín estaba destinado a ser reproducido en las manufacturas de porcelana para luego adornar los *boudoirs* del Faubourg St. Germain” (Mic, *ibíd.*, pág. 124). Este nuevo personaje exhibía una psicología más delicada, pulida por el espíritu ligero de las *Fiestas galantes* del pintor Jean-Antoine Watteau y los juegos amorosos del teatro de Marivaux. Lo mismo ocurrió con Pierrot, suavizado también por las nuevas reglas de urbanidad y los minués

---

<sup>182</sup> “La escuela francesa se basaba en la nobleza, la gracia y el aplomo, y se expresaba de preferencia en el género ‘serio’ o ‘noble’, mientras que la italiana se caracterizaba por la fuerza, la rapidez, la brillantez de ejecución y la tendencia hacia los despliegues de virtuosismo técnico” (Maya Ramos. “El ballet académico en Europa”, artículo en prensa). Desde luego no hubo tanta división entre las escuelas, sino más interacción y retroalimentación, como lo demostró el famoso bailarín Auguste Vestris (1760-1842), un prodigio en todos los estilos, tanto nobles como cómicos.



gravelosos.<sup>183</sup> Una lista de sus antiguos defectos apareció en el decálogo del actor universal. Así, por ejemplo, en el siglo XVIII

...se consideraban una falta de respeto colocarse de perfil o dar la espalda al público; también era mal visto que los actores se cubrieran la cara con las manos o con algún objeto o que extendieran los brazos hacia el auditorio. Tampoco debían accionar ni desplazarse con demasiada rapidez pues los espectadores perdían de vista su expresión facial. [Ramos, 1994: 40.]

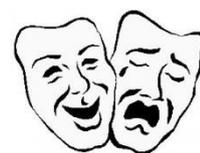
Para corregir posturas incorrectas se utilizaron las direcciones del ballet y sus posiciones. A partir del siglo XVII los Arlequines de Lully y luego de Riccoboni aparecen en la actitud de un bailarín de danza noble: de frente; el cuerpo erecto, colocado en la cuarta posición, con ambos brazos ligeramente levantados.

La temática de la *commedia* cambió también. Bajo la influencia de Watteau y de Marivaux, empezó a perfilarse cada vez más como el espacio imaginario de una tierra mítica, lejana Citerea, conocida como la isla de Venus o “jardín del amor” en el siglo XVIII. En este paraíso perdido, inspirado en la mítica ciudad de Afrodita, había juegos, escenas de fiestas al aire libre, mascaradas y carnavales, con damas elegantes vestidas de pastoras, Arlequines serpentinos y Colombinas gentiles.<sup>184</sup> Hasta en el teatro de la feria, de donde surgió una nueva generación de Arlequines irreverentes, se dio un uso cada vez más estereotipado de la *commedia*, de sus tipos bufonescos y de sus máscaras. El *Arlequín Pluto* (1719), de Thomas-Simon Gueullette, era un primer ejemplo de la presencia temprana de los Arlequines en el teatro de la feria y de su alianza entonces poco respetuosa con la tradición.<sup>185</sup> La comedia narra el encuentro burlesco entre Arlequín (personificado por el actor Dominique) y los dioses de la mitología. Invariablemente, todo ese mundo

---

<sup>184</sup> En la música, el mito inspiró todo un florilegio de melodías en la Francia del siglo XIX, con Camille Saint-Saëns, Debussy, Fauré, Ravel. Gautier, Nerval, Banville, Baudelaire, Verlaine, etc., también celebraron las escenas galantes de Citerea.

<sup>185</sup> Pierrot, hombre práctico, recomendaba a los peregrinos de St. Cloud viajar con ¡salchichas y vino!



acabó reconciliado en medio de canciones, bailes y saltos. A su vez, el divertimento de Louis Fuzelier *Orfeo o Arlequín en los infiernos* (1711) se quería una parodia bufonesca de la mitología, una especie de popurrí con fragmentos de arias de ópera y los habituales bailes de moda arreglados al gusto y necesidades del autor.

Pero el tópico de las *Fiestas galantes* en el teatro le dio otro matiz a la *commedia*. Inició en 1698 con la ópera-ballet de Henry Desmarest *Las fiestas galantes*. La moda siguió en auge con la comedia-ballet de Michel de la Barre *La veneciana* (1705), seguida por la *Peregrinación a la isla de Citerea*, ópera-ballet de Fuzelier, para la Feria de Saint-Laurent (1713), y luego con nuevos *Peregrinos de Citerea*, de Letellier (1714), y *Los amores de Citerea* (1715) de Charpentier. Todas esas obras ponen en escena la invitación a la isla del amor, a la cual se unieron sus habituales peregrinos, damas emperifolladas cortejadas por arlequines y *mezzetines* elegantes, apreciados por sus mascaradas y sus ballets ligeros.

La danza siempre ocupó un lugar central en los *divertissements* de Citerea. En el teatro de la feria éstos terminaban a veces con danzas populares, *branles* y *musettes*, o bien con cotillones, minuets y gavotas, según la época y las modas. Muchas de estas escenas inspiraron al propio Watteau para pintar sus *Fiestas* en un ambiente probablemente más bucólico del que había conocido en la feria.<sup>186</sup> Pero este paisaje artificial marcará de manera profunda la imaginación de los románticos en el siglo siguiente, y su propia visión de la *commedia* se llenará de figuras poéticas e intrascendentes.

Los géneros en boga en los últimos años del siglo XVIII favorecieron esta expansión barroquizante. La *féerie* y luego el melodrama siguieron alimentando la imaginación del público con espectáculos cada vez más fantásticos a lo largo del siglo XIX. El primer gran florecimiento de la *féerie* (llamada comedia de magia en los países de lengua hispana) tuvo lugar a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. “Sus antecedentes –señala

---

<sup>186</sup> *Les plaisirs du bal*, *La danse paysanne* y *Les charmes de la vie* son algunas de sus escenas campiranas. En 1717 Watteau presentó uno de sus cuadros más famosos: *Pélerinage à l'isle de Cithère* (*Peregrinación a Citerea*), probablemente inspirado en las numerosas comedias de la feria sobre el tema.



Maya Ramos– se encuentran en el Ballet de Cour y en las *pièces à machines* del siglo XVII” (1995: 28). Su principal característica era una puesta en escena lujosa y espectacular, “al servicio de la cual se pusieron todos los efectos de escenografía y de tramoya, animado por canciones y ballets” (*ibíd.*). Los argumentos típicos eran los amores contrariados, con intervenciones de hechiceros, hadas, brujas o diablos, un talismán que todo lo arregla y numerosas peripecias en tierras exóticas. El argumento era lo de menos; importaban la puesta en escena, las transformaciones, los efectos especiales, las apariciones y las desapariciones, los vuelos y los bailes. Un primer testimonio apareció en la *folie-féerie à grand spectacle* de Augustin Hapdé *El nacimiento de Arlequín en un huevo* (1803), estrenada en el Théâtre des Jeunes-Artistes de París, con pantomimas, canciones, bailes, marchas, combates, evoluciones militares y nueve cambios a la vista. La decoración y las máquinas eran de M. Péget y la puesta en escena del propio autor.

El siglo XIX rebosa de esas diversiones fabulosas que mezclaban adivinadores con brujos, diablos y vampiros, filtros y encantamientos, genios, buenos y malos, en escenarios inverosímiles. Corresponde esta evolución a ciertos temas predilectos del romanticismo, como las leyendas y los cuentos, las hadas y los espectros, los cuales favorecieron esta propagación del imaginario en el ballet. Es la rama “fantasmagórica”, “nocturna”, también llamada gótica, del romanticismo –señaló Serge Lifar–. Tomada de los alemanes y de los ingleses, expresa el extremo desencanto de una generación frente a la vida y su deseo de elevarse por encima de la realidad. A los románticos no les interesaba pintar la realidad, sí el “exquisito paisaje que encantan máscaras y bergamascos, //tocando el laúd y danzando casi” (Verlaine, “Claro de luna”) en “fiestas galantes” cada vez más ilusorias. Por eso dirigieron su atención hacia el ballet, donde proyectaron sus sueños interiores, con willis y sílfides.<sup>187</sup>

Igual que el “espectro impalpable” de Marie Taglioni en la *Sílfide*, bacante muerta que apenas rozaba el piso con la punta del pie, el Pierrot blanco de la pantomima participó en aquel romanticismo desencarnado. Todo debía ser misterioso y poético –a veces escalofriante– en ese teatro imaginado

---

<sup>187</sup> Serge Lifar. *Giselle. Apothéose du ballet romantique*. París, Éditions d'Aujourd'hui, 1982.



por los poetas. No extraña que Théophile Gautier, quien más se interesó en el ballet blanco, viera en Pierrot a otro espectro “silencioso como la muerte”. Por supuesto, la blancura de Debureau o de Taglioni “no tenía nada que ver con la disciplina de la vida burguesa” (Gautier, *Histoire*, IV: 324).

La otra rama del ballet romántico fue la exótica, el carnaval de Venecia, *Las mil y una noches*, Fanny Elssler en el baile de la cachucha. Con sus arlequines rutilantes, sus acróbatas y sus máscaras, la *commedia* era parte de ese sueño extraño y bello. Magistralmente interpretado por Debureau en la pantomima mágica, o “de gran aparato”, Pierrot fue mandado a recorrer tierras exóticas, a luchar contra amazonas y beduinos;<sup>188</sup> Arlequín, a rescatar a Colombina en el palacio de la Bella Durmiente, etc. Poco a poco los personajes de la *commedia* y de la feria (otra tierra añorada por los románticos) fueron transformados en los personajes de cuentos y leyendas fabulosas.

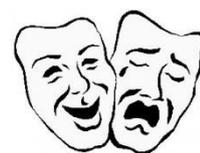
La dinastía de los Petipa fue particularmente inspirada por el tema de los encantamientos y de los talismanes, con Polichinelas y Arlequines. En 1820, Antoine Petipa, maestro de ballet en el Théâtre de Bruxelles, creó, con Víctor-Claude Bartholomín –el autor de la famosa *féerie* *La pata de cabra* (1830)– un *ballet-folie* intitulado *Los encantamientos de Polichinela, o El talismán*, y en 1834 un ballet pantomímico, *El nacimiento de Arlequín*, para el teatro Panorama-Dramatique de Bruselas. Su hijo Marius Petipa retomó la siempre exitosa tradición de las arlequinadas, y en 1900 estrenó el ballet *Los millones de Harlequín (Harlequinada)* con el Ballet Imperial de San Petersburgo, en el Teatro del Hermitage y en el Teatro Imperial Mariinski, donde recibió una verdadera ovación.

Esa línea fantasiosa y lírica de la *commedia* como prototipo de un mundo ideal e intangible se consolidó en la *Belle Époque*. Un buen ejemplo de su éxito apareció en el ballet-pantomima *La Fête chez Thérèse*, del parnasiano Catulle Mendès, con música de Reynaldo Hahn y coreografía de la señorita Stichel. Inspirado en un poema de Víctor Hugo,<sup>189</sup> el ballet se estrenó en la Ópera de París el 16 de febrero de 1910. La popularidad del ballet-pantomima

---

<sup>188</sup> Un buen ejemplo sería *Mamá la Oca. Arlequín y el huevo de oro* (1830).

<sup>189</sup> El poema de Hugo “*La Fête chez Thérèse*” se inspira en las escenas galantes de Watteau. Véase Víctor Hugo. *Les contemplations*, 1856.



incitó a varios escritores, músicos, coreógrafos y bailarines a colaborar en estos pequeños *divertissements*, muy apreciados por la *Belle Époque*. Jean Lorrain, Jean Richepin, Catulle Mendès, Théodore Hannon, Félicien Champsaur fueron algunos de los escritores que hicieron posible su renacimiento.<sup>190</sup>

El poeta Catulle Mendès mostró un interés especial en unir la pantomima con la danza.<sup>191</sup> En una nota introductoria al libreto de *La Fête chez Thérèse* señaló su esfuerzo, “no sólo para multiplicar las ocasiones de verdaderas danzas, sino también para pedir a la pantomima gestos y actitudes capaces de ser convertidas en danzas”.<sup>192</sup> El argumento ocurría en 1841 y se prestaba a muchas danzas: Mimí Pinson (Carlotta Zambelli), griseta y costurera, ama a Teodoro, quien ama a la duquesa Teresa (Aida Bon), quien finalmente lo rechaza para complacer a Mimí, bailarina improvisada que recibe clases de la propia Taglioni. Dicho eso, lo interesante de la pantomima, dedicada al siglo romántico con sus figuras emblemáticas como Musset, la griseta Mimí Pinson, Carlota Grisi y Marie Taglioni, fueron probablemente sus ballets y la música hermosa de Reynaldo Hahn que supo capturar el encanto de las viejas comedias.

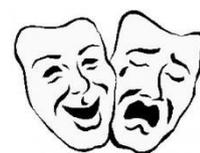
Igual que en los cuadros de Watteau, una multitud de personajes surge de la memoria del escritor y del músico en una ronda nostálgica. Hay aquí la habitual visión imaginaria del siglo romántico sobre el mundo de Watteau: Arlequín, Pulcinella, Giangurgolo, Pantalón, Meo-Pattaca, Brighella, Scapino, Gilles, Scaramouche y Coviello desfilan al lado de Teresa, quien preside en el Templo del Amor, en la inolvidable Citerea. Es probable que esta galantería pastoral se hubiera quedado allí sin el talento combinado de Reynaldo Hahn,

---

<sup>190</sup> A ellos debe agregarse la presencia de muy buenos coreógrafos –a quienes se empezaba a reconocer como verdaderos creadores–, contratados para la creación de numerosos vaudevilles, *féeries*, *divertissements* y bailables, como Mariquita o Stichel. En estos ballets-pantomimas participaron también excelentes bailarinas y mujeres mimos como Carlotta Zambelli, Virginia Zucchi y Peppa Invernizzi, entre otras.

<sup>191</sup> Catulle Mendès ya había escrito para el teatro y el ballet. Sus dramas eran apreciados y eran representados por Sarah Bernhardt o por el Théâtre Libre con Antoine.

<sup>192</sup> Catulle Mendès. *La Fête chez Thérèse: ballet-pantomime en 2 actes*. París, Heugel, 1910.



de la señorita Stichel o de Carlotta Zambelli, una de las últimas grandes bailarinas italianas de la Ópera de París.

*La Fête chez Thérèse* es un homenaje a Watteau y a la *commedia*, pero siempre en el estilo fantasioso y rococó propugnado por los románticos en el ballet. Los personajes son figuras encantadoras pero sin vida real debajo de las máscaras y de las crinolinas. Sin embargo, su sortilegio “absurdo y dulce como una ficción” (Giraud, “Pantomima”, *Pierrot lunar*) duró hasta después del siglo XIX y le dio un nuevo impulso al ballet.<sup>193</sup>

Ahora, no todas las danzas de Pierrot fueron “ingenuas” ni “dulces”: “viciosas”, “malsanas” y “decadentes” las llamó un cronista en París al hablar de ciertas “pantomimas-bailes” donde la *commedia* de Watteau no era tratada con tanto respeto ni elegancia. En los cabarets y los *music-halls* de la *Belle Époque* las bailarinas se habían vuelto “corolas deletéreas que producen monstruos horribles”.<sup>194</sup> La fundamental heterogeneidad de la época finisecular aparece en la diversidad de sus espectáculos, que mezclaron todas las formas y todos los estilos: danzas excéntricas y acrobáticas de *music-hall* con las técnicas y el virtuosismo del ballet académico, y una buena dosis de exhibición. Esa interrelación se dio también en el ballet-pantomima: *pas de deux* con ritmos sincopados de variedades.

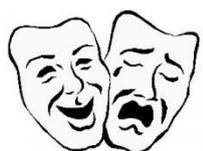
A partir de 1880 apareció una nueva estética, mezcla de actitud extrovertida, exhibicionismo y erotismo amanerado, que también afectó el ballet con resultados muy mitigados, “atracciones” meramente licenciosas en el teatro musical del fin de siglo. Surgió también en la danza un deseo de renovación con un estilo anticonvencional más propio del cabaret que del ballet, entonces en plena apatía. Estos nuevos experimentos no podían prescindir de Arlequín ni de Pierrot, pillos cínicos capaces de todas las travesuras.<sup>195</sup> En varios ballets-pantomimas de la época volvemos a encontrar unidos las fumisterías

---

<sup>193</sup> La Srita. Stichel resucitó el entonces poco recordado vals de *Giselle*. Cuatro meses después reapareció en los escenarios con los Ballets Rusos de Diaghilev.

<sup>194</sup> Enrique Gómez Carrillo. *El libro de las mujeres*. París, Garnier Hermanos Editores, 1919, pág. 53.

<sup>195</sup> En la década de los noventa se crearon más de treinta ballets-pantomimas tan sólo en el Folies-Bergère.



del cabaret y el aliciente sensual del bulevar. La falta de respeto hacia las formas canónicas se refleja en las creaciones de varios autores que encontraron en el teatro musical de la *Belle Époque* un amplio campo de desarrollo. Es el caso de los ballets en los que tomó parte Jean Lorrain, un escritor-dandi nacido de las cenizas del romanticismo que experimentó con muchos géneros teatrales, con la pantomima e incluso con el ballet. La sensibilidad decadente de Lorrain, su amor por el escándalo y el travesti, lo llevaron a tratar la danza con más frivolidad que seriedad.<sup>196</sup> En este sentido, sus ballets-pantomimas son un buen reflejo de un teatro que practicó con bastante éxito el estruendo parisiense. *Watteau*, ballet-pantomima en un acto, con música de Edmundo Diet, estrenado en el Olympia el 8 de octubre de 1900, muestra que Jean Lorrain ya no era “un *chercheur d'idéal*”. Si la obra duró hasta dos meses y medio en la cartelera fue porque la hermosa Liane de Pougy, “*demi-mondaine*” y Safo mediática, muy en el gusto de la época, hacía el papel de amante del Regente, y debido a que la bailarina de *music-hall* Jeanne Thylda, otra belleza parisina, encarnaba a un Watteau vestido de pastor. En los periódicos de la capital se habló poco de la danza (y siempre de manera esquemática).<sup>197</sup> Sí se hizo más eco, sin embargo, de la ruidosa relación entre las dos actrices, muy atendida por el “Todo Lesbos” en París. El valor principal de estos espectáculos, salpicados de algún vals de Chopin, un *pas de deux* y un minueto, parece más bien el hecho de haber sido los últimos escándalos de aquellas reinas de la escena, cuyas gracias, costumbres y vidas amorosas eran los eternos temas de conversaciones y deleite del público, críticos y gacetilleros.

---

<sup>196</sup> Otro éxito de bulevar de Jean Lorrain fue el ballet-pantomima *La princesa del Sabat*, estrenado el 20 de enero de 1900 en el Folies-Bergère con misas negras y brujerías. Para este ballet, la renombrada coreógrafa Mariquita (1830-1922), bailarina española y coreógrafa reconocida de la Opéra-Comique, apreciada por las *demi-mondaines* en el teatro, imaginó “marchas sacrílegas, sobre el tema del *Dies irae*”. Jean Lorrain. *Poussières de Paris*. París, Ollendorff, 1902.

<sup>197</sup> Con la ayuda de Mariquita, Liane se volvió una buena bailarina. Fuera de su admirable plástica, Sarah Bernhardt no le reconocía ningún talento para el teatro.



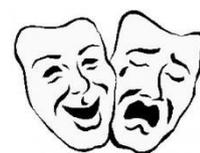
Hubo así en el mismo estilo decenas de parodias ligeras y chuscas en la *Belle Époque*. Un ejemplo de su divertida inconsistencia apareció en otro ballet-pantomima del prolífico Catulle Mendès, donde el escritor se tomó nuevas libertades con la mitología, esta vez con uno de los magnos símbolos del romanticismo: el Cisne Blanco. Estrenado el 20 de abril de 1899 en el Théâtre National de l'Opéra-Comique, *El Cisne* ponía de nuevo a Pierrot en la escena. Pastor enamorado de la reina Leda, el pillo sigue los consejos de un fauno juguetón que lo invita a seducir a la bella después de matar –con un palo– a su rival, el hermoso y blanco Cisne, a quien ama Leda. Luego de varias artimañas (su blancura fantasmal es una de ellas), Pierrot abusa a Leda, quien acaba confundiéndolo con el Cisne Blanco. Hay aquí la habitual mezcla de registros, bajos y altos, de la escritura decadente, con ese sabor tan especial de las farsas libertinas del bulevar: la seducción de Leda perpetrada por un payaso más negro que blanco, la muerte del Cisne a manos de Pierrot, el baño de Leda, etc. *El Cisne* recordaba las viejas parodias de la feria, con danzas y pantomimas, aunque tal vez no su ímpetu. La música, de Charles Lecocq, era “discreta”; las danzas, “armónicas”. Coreografiadas por Mariquita, éstas supieron crear el ambiente anacreóntico del ballet con danzas de hamadriadas y cortejos de faunos. Willy, crítico musical que amaba a las bailarinas, rindió homenaje a su bailarina, Peppa Invernizzi,<sup>198</sup> quien, en el papel de Pierrot, fue “poderosamente trágica, con energías viriles en la escena de la muerte del Cisne...”. Peppa “supo marcar con una hermosa ternura melancólica la espera a orillas del río adonde va a llegar la Amada, y su narración, mimada y llena de gracia, del desnudamiento de Leda permanece delicadamente casta, lo cual no era fácil”.<sup>199</sup>

Esas parodias pícaras explotaban la vena demasiado fácil del bulevar, su iconografía y su lenguaje arquetípicos. Un Pierrot sinvergüenza, entre ninfas

---

<sup>198</sup> Giuseppina Invernizzi, “primera mima *assoluta*”, se contaba entre las bailarinas más “robustas” de su época, “lo cual probablemente la hizo inclinarse primero hacia el travesti y más tarde hacia la mímica”. Ramos, 1995, pág. 428. Invernizzi era, con Félicia Mallet y Colette, una de las mujeres mimos más apreciadas de la época.

<sup>199</sup> Acerca de la señorita Chasles en el papel del pequeño fauno, también de la Ópera, el crítico agregó: “corre y gira con gracias de efebo”. Henri Gauthier-Villars (Willy). *Garçon, l'audition!* París, H. Simonis-Empis, 1901, págs. 89-91.



vestidas ligeramente y faunos libidinosos en un decorado grecorromano, tenía que gustar.

Hubo experimentos menos complacientes en el fin de siglo. Éstos prefirieron utilizar el lado “infernol” de Pierrot, con diablos, vampiros y esqueletos, y una visión menos clásica de la danza. Un primer antecedente en la danza fue *El Diablo enamorado*, ballet-pantomima de Joseph Mazilier, basado en la novela fantástica de Jacques Cazotte (1772) y estrenado por el ballet de la Academia Real de Música de París el 21 de septiembre de 1840. El ballet fue luego readaptado por Marius y Jean Petipa, bajo el título de *Satanella*, para el teatro imperial Bolshói Kamenny de San Petersburgo. Se estrenó el 22 de febrero de 1848, con María Petipa en el papel de Satanella y Marius Petipa como el Conde Fabio.

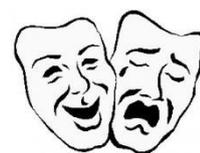
La moda, todavía benigna, de los diablos en la primera mitad del siglo motivó el brillante ballet-pantomima *Polichinela vampiro* (1828), de Frédéric-Auguste Blache, con el bailarín “grotesco” Mazurier en el rol de Polichinela. En “el paso del Polichinela vampiro”, creado por Blache, Mazurier hacía el *grand-écart*, saltaba en zancos de seis pies de alto y ponía la pierna derecha sobre el hombro “como un fusil”.<sup>200</sup> Su paso provocó la admiración de miles. Polichinela no era la inofensiva marioneta de madera del guiñol infantil: éste se pintaba y hacía horribles gestos, provocando el miedo del público.

El *Polichinela vampiro* de Blache anunció, aunque lejanamente, la temática grotesca de las danzas macabras de fin de siglo a través de la cuadrilla naturalista y el cancan. Por sus contorsiones y su fuerte significado erótico, estas danzas populares practicadas antes por Debureau, pero con un espíritu más festivo, tomaron un giro absurdo en la segunda mitad del siglo XIX.<sup>201</sup> En la obra de Baudelaire la danza macabra llegó a simbolizar el “*branle universal*” de una humanidad que baila locamente y olvida que la muerte la espera (Baudelaire, “Danza macabra”). En la danza hubo así varios casos interesantes de danzas macabras en las que participaron Pierrot y sus

---

<sup>200</sup> Blanche-Joséphine Le Bascle d'Argenteuil. *Mémoires, 1832-1851*. París, Perrin, 1989.

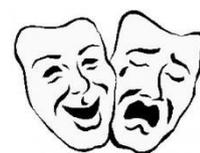
<sup>201</sup> Sabemos que Debureau no bailaba el minué sino el *chahut*, el *galop* y el cancan, bailes que por razones evidentes no respetaban los estándares del ballet clásico practicado en la Ópera.



comparsas. Lo fue el muy “*fin-de-siècle*” *Pierrot macabro* (1886), del escritor belga Théodore Hannon, otro primo hermano del excéntrico *Pierrot escéptico* de Huysmans. El ballet-pantomima en un acto y dos cuadros, coreografiado por Joseph Hansen y con música de Pietro Lanciani, fue estrenado en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas el 18 de marzo de 1886. Iniciaba con una escena escalofriante, en un cementerio, y “una luna ensangrentada”. Junto al mausoleo de Colombina, un Pierrot vestido de luto llora. La noche cae. Los muertos salen de sus tumbas e inician una zarabanda absurda con Pierrot alrededor de la tumba de Colombina. Luego siguen muchas danzas: un vals de las arañas, otra de los fuegos fatuos, un baile de esqueletos con movimientos de polca, uno que otro vals y un *pas de deux*. La danza macabra en su versión bohemia, como era el caso aquí, es una fumistería desquiciada, con abundancia de detalles chuscos y espeluznantes: al final Pierrot se une a los esqueletos y olvida su tristeza bebiendo.

Hubo autores aún más inspirados, como Félicien Champsaur, el autor de una siniestra *Lulú* (1900) con danzas macabras y escenas circenses. *Lulú* narra la seducción de Schopenhauer a manos de una bailarina. Aquí el amor y la mujer que baila son vistos en términos decadentes, destructivos y alienantes. El tema de la bailarina *femme fatale* fue luego retomado por Alban Berg en su ópera trágica *Lulú*, de 1937. En estos espectáculos la danza es más violenta, infernal, obscena y corruptora, con *pas de deux* que alternan con danzas “excéntricas” y contorsiones “grotescas”.

La temática infernal y erótica en la danza continuó atrayendo a la vanguardia de finales y principios de siglo. Los personajes de la *commedia*, y en igual importancia los payasos, los títeres y los artistas de la plaza pública, seguían entre los favoritos para expresarla. Estos seres tragicómicos, grotescos y poco solemnes encarnaban la desconfianza metafísica del artista, su disgusto por la comedia burguesa y su voluntad de experimentar con nuevas técnicas. *El velo de Pierrette* (1910), del escritor vienés Arturo Schnitzler, presenta un caso parecido y probablemente uno de los más innovadores para la época en cuanto al uso que hace de la danza y sus movimientos. En este ballet-pantomima de tres escenas, situado en la patriarcal y burguesa Viena a



inicios del siglo XIX, Pierrot es un artista pintor del estilo de James Ensor;<sup>202</sup> Pierrette es la novia, y Arlequín, su novio, es un rico empresario. El argumento narra la historia de Pierrette, quien ama a Pierrot pero cuyos padres quieren obligarla a casarse con Arlequín. En la primera escena Pierrette aparece con su traje de novia, y se lamenta con Pierrot cuando ésta le ofrece envenenarse con ella. Pierrot acepta, toma el veneno y se muere; pero Pierrette titubea y acaba huyendo. En la huida, deja atrás su velo, junto al cadáver de Pierrot. La segunda escena describe una cuadrilla naturalista con saltos y *grand-écart*. Durante el baile surge el fantasma de Pierrot. Una aterrorizada Pierrette huye mientras Arlequín la persigue. En la tercera escena Pierrette entra al cuarto donde yace Pierrot. Arlequín ve a Pierrot y la acusa de infidelidad. Para vengarse, abusa de ella. Pierrette, horrorizada, trata de huir. Arlequín se burla de ella y la encierra con el cuerpo de Pierrot. Víctima de claustrofobia, Pierrette inicia una danza frenética en un intento de escapar del cuarto. Se desploma y muere. Los invitados descubren luego a los dos cadáveres.

Aquí, muy claramente, la danza ha sido utilizada para hacer visible los conflictos y las emociones de los personajes. La elección de una cuadrilla naturalista en la segunda escena no es fortuita. Igual que el *chahut* o el *cancán*, la cuadrilla era una danza alegre, rápida y desenfadada, con un marcado carácter *anti-establishment*: pero en la pantomima actúa como una especie de proyección macabra de lo que les espera a Pierrette y su desesperado intento de escapar. La segunda y última danza, de retorcimientos y contorsiones, funciona como símbolo de lo reprimido: el encierro al que se encuentra sometida la mujer en un entorno social puritano y represor.<sup>203</sup> Esta danza es una especie de catarsis en la que, al final, Pierrette encuentra la muerte.

El ballet-pantomima de Schnitzler fue presentado el 22 de enero de 1910 en la Koniglisches Opernhaus de Dresde. Atrajo la atención de Max Reinhardt,

---

<sup>202</sup> El pintor James Ensor (1860-1949), llamado en Ostende *Pietje de Dood* (“Pierrot el Muerto”) por su físico longilíneo y su tez pálida, nunca dejó de considerarse un paria. Tachado de loco por la crítica, se refugió en un mundo fantasmagórico poblado de máscaras carnalescas y esqueletos grotescos. Los Pierrots de Théodore Hannon aparecen en su pintura.

<sup>203</sup> Véase Dolores Ponce. *Danza y literatura, ¿qué relación?* México, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta, 2010.



el director del Deutsches Theater de Berlín y del Kammerspiele des Deutsches Theater, así como la de varios artistas, interesados en experimentar con la pantomima y la danza. Fue el caso de los rusos Vsevolod Meyerhold y Alexander Tairov. Meyerhold ya había experimentado con diversos personajes de la *commedia*, por ejemplo cuando dirigió *La barraca de feria*, de Alexander Block, en 1906, y luego cuando hizo el papel de un Pierrot melancólico y soñador en el *Carnaval* (1910), de Michel Fokine. El mismo año montó para el teatro de cabaret la pantomima de Schnitzler y la transformó en una parodia extravagante y sin lógica aparente, al estilo de E.T.A. Hoffmann. Meyerhold transformó el segundo acto original en un “*bal macabre*” grotesco y surrealista, bastante más eficaz que en el ballet original. Un crítico describió así la escena de terror en el momento en que surge el espectro de Pierrot:

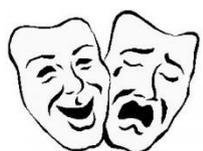
El baile empieza; mientras la orquesta toca una antigua cuadrilla, se distinguen a través de las ventanas y luego de las puertas las mangas blancas que Pierrot agita. Las danzas, ahora rápidas, ahora lentas, se convierten en una horrible pesadilla, con extraños personajes hoffmanescos que giran al mismo tiempo que un *Kappelmeister* de cabeza gigante, sentado en un banco alto y que dirige a cuatro músicos bizarros.<sup>204</sup>

En otra adaptación, Alexander Tairov contrató al maestro de ballet Boris Romanov para que dirigiera los movimientos de los actores. Michel Mordkin, bailarín principal del Bolshói, de los ballets de Diaghilev y de la compañía de Pávlova, aparece también mencionado para la coreografía. *El velo de Pierrette*, de Tairov, se estrenó el 19 de octubre de 1916. El carácter vanguardista del ballet quedó inscrito en el vestuario de los actores, creado por Vera Mukhina, al estilo cubista reminiscente de los trabajos rayonistas de Natalia Gontcharova y de Michel Larionov.

El siglo XX seguirá aprovechando el tema de la *commedia* en la danza, consecuencia del aura de nostalgia que todavía seguían ejerciendo Watteau y sus muy francesas *fêtes galantes* al iniciar el siglo. Sin embargo, a diferencia

---

<sup>204</sup> Cit. en Lawrence Sullivan. “Arthur Schnitzler’s The Veil of Pierrette”. *Europa Orientalis*, 14 (1995), pág. 2.



de los ballets-pantomimas de la *Belle Époque*, el ballet se quería otra cosa que un mero divertimento amanerado con *port de bras* y *entrechats*. El modernismo, que ya empezaban a mostrar ciertos ballets-pantomimas de la época finisecular, se desarrolló –y se liberó– plenamente gracias al arte lleno de expresividad de una Isadora Duncan, luego retomado por Michel Fokine dentro de la danza clásica en un trabajo que abarcaba todo el cuerpo. *Carnaval* es el primer ballet importante de Fokine en el que la *commedia* y sus personajes cobraron una nueva vitalidad, pero con una nota que seguía ligera y fantástica.

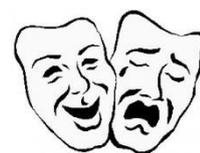
Estamos aquí en presencia de una reconstitución literaria en el gusto de los divertimientos del siglo pasado. Inspirado en los galanteos de la época romántica, el ballet pone en escena al alegre trío familiar constituido por Colombina, Arlequín y Pierrot. Sin argumento propio, el ballet ocurre durante un baile de máscaras, en el que un Pierrot melancólico persigue a Papillon (Mariposa), mientras que la frívola Colombina coquetea con un Arlequín saltador. Los dos empiezan a burlarse de Pierrot. Participan en el ballet numerosos “tipos” de la *commedia* y de la feria, como el pomposo Pantalone, el romántico Eusebio, el impetuoso Florestán, etc. La historia termina con la irrupción de filisteos, cuya intervención, sin embargo, no logra destruir la alegría del momento.

El ballet destacó y gustó por su plasticidad delicada y llena de poesía, en particular en el solo de Arlequín o el dúo de éste y Colombina, realzada a su vez por la decoración y el vestuario rococó de León Bakst, la música romántica de Robert Schumann (*Carnaval*, op. 9, 1834) y el arte de los bailarines rusos Tamara Karsavina, Leonid Leontiev y Vera Fokina.<sup>205</sup> En *Carnaval*, Fokine seguía siendo el guardián de la (mejor) tradición.

Creado por Léonide Massine (libreto y coreografía) y estrenado el 15 de mayo de 1920, *Pulcinella* era un homenaje distinto al teatro de la *commedia*. Massine bailó en el papel del bufón Pulcinella (Punch en inglés), un personaje “grotesco” y cómico con gestos cambiantes, piernas colgantes, una máscara negra y nariz ganchuda. En el ballet, Tamara Karsavina era Pimpinella, la

---

<sup>205</sup> Lo bailaron también Lydia Lopokova (Colombina) y Vaslav Nijinski (Arlequín) con los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev en el Theater des Westens de Berlín el 20 de mayo de 1910.



novia. Otros personajes de la *commedia* (en una versión más reciente) aparecen en *Pulcinella*, como Florindo, Coviello, Furbo, Prudenza y Rosetta. Decorado por Picasso y con música de Giambattista Pergolesi –adaptada por Igor Stravinski–, el ballet fue estrenado el 15 de mayo de 1920 en la Ópera de París. Se trata del primer ballet neoclásico de Stravinski, quien modernizó el estilo barroco de la música original.

El argumento es igualmente sencillo. Empieza con los amoríos entre Florindo y Coviello, Prudenza y Rosetta. El padre de Prudenza aparece y los ahuyenta. Luego Rosetta baila para Pulcinella y se besan. Pimpinella los ve e interrumpe la escena. Florindo y Coviello, celosos de Pulcinella, lo golpean. Pulcinella finge haber sido acuchillado; Furbo, disfrazado de mago, quiere resucitarlo. El ballet termina en medio de la alegría con el casamiento de las parejas. La historia no parece ser otra cosa que una pantomima ligera, con saltos y acrobacias, última despedida al siglo de Watteau, pero –señala Lynn Garafola– “con una actitud profundamente irónica y moderna” para celebrarlo, “mediante la yuxtaposición de épocas, lugares y estilos”.<sup>206</sup> En *Pulcinella*, Massine celebra lo cómico y lo grotesco, de tal manera que desafía la noción clásica de belleza y grandiosidad, tanto como la del cuerpo danzante “natural” defendido por Fokine.

La veta modernista de la *commedia* se manifestó en un repertorio más europeo, en el cual participaron varios artistas plásticos a la vanguardia del cambio. Creadores como Picasso abordaron el tema de la *commedia* y de la feria con motivos vanguardistas, geométricos, futuristas y cubistas.<sup>207</sup> En *Parade* (1917) el modernismo se quiso más ambicioso y explosivo, con un tema moderno, sacado de “la vida real”. El argumento, imaginado por el poeta Jean Cocteau, era una barraca de feria en un bulevar parisiense, con funámbulos, arlequines y payasos. A pesar del genio de Satie para el albur, el talento de Picasso –gran admirador de payasos y arlequines– para los

---

<sup>206</sup> Lynn Garafola. “Léonide Massine’s *Pulcinella*: In Quest of an Alternative Classicism”. En Maureen A. Carr, ed., *Stravinsky’s Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. Middletown, A-R Editions, 2010, pág. 40.

<sup>207</sup> Varios pintores de la escuela de París participaron en la decoración de los ballets, entre ellos Rouault, Laurencin y Braque.



decorados y el vestuario, y el de Massine en la coreografía, *Parade* no fue más que una “travesura infantil” ideada por Cocteau. Era un ballet menos clásico y solemne, alegre y robusto, con personajes caricaturescos, dignos de una parada de circo, tal como lo requería la vanguardia parisiense en esos años.

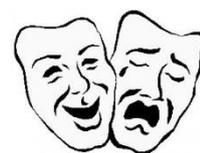
Pero no todo fue jocoso en la danza moderna. La rama lunar de Pierrot –tal vez la más interesante– siguió expresándose a través de varios ballets que buscaron romper con la estética romántica. Es el caso de *Petrushka* (1911), un estudio psicológico lleno de patetismo y colorido a la vez. El ballet se estrenó en París con los Ballets Rusos en el Théâtre du Châtelet el 13 de junio de 1911, con música de Igor Stravinski, libreto de Alexandre Benois y el mismo Stravinski, escenografía y vestuario de Benois y coreografía de Michel Fokine. El genio dramático de Nijinski destacó en el papel de Petrushka, la marioneta que lucha desesperadamente para expresar su pobre humanidad. Tamara Karsavina era la atractiva y frívola Muñeca-Ballerina; Alexander Orlov, un hermoso Moro, igualmente fútil. Enrico Cecchetti era el alevoso titiritero con visos de mago que manipulaba las marionetas.

*Petrushka*, la variante rusa del Polichinela, retomaba el tema del desgraciado payaso de las ferias, un personaje universal en el cuerpo de una marioneta de paja y aserrín, pero con corazón y sentimientos humanos.<sup>208</sup> A diferencia de las innumerables historias triviales del pasado, Diaghilev, Stravinski y Benois llevaron el tema a nuevas alturas. El primero inventó una nueva forma: el ballet como *Gesamtkunstwerk*, un espectáculo que integraba todos los elementos de una historia: música, escenografía, vestuario y danza. *Petrushka* fue su punto culminante.

El argumento inicia en San Petersburgo durante la feria de carnaval. En una barraca un charlatán presenta un espectáculo con tres muñecos que a una orden suya comienzan a bailar, de repente humanizados. El Moro y Petrushka están enamorados de la Bailarina, pero ésta claramente prefiere al Moro. Petrushka, en un ataque de celos, agrede al Moro, y el charlatán detiene la presentación. En la segunda escena, Petrushka, encerrado en su cuarto por el Mago, protesta por la crueldad con la que es tratado. Aparece la Bailarina y

---

<sup>208</sup> Personaje habitual de la gran feria rusa de Nijni-Novgorod, y que los rusos –entre ellos Benois y Nijinski– conocían muy bien.



Petrushka le expresa su amor con brusquedad. La Bailarina se marcha, asustada por la rudeza de Petrushka, dejándolo sumido en la tristeza y la desesperación. La tercera escena ocurre en la habitación del Moro. Entra la Bailarina y el Moro la halaga. Ella está complacida por el trato y se deja abrazar por él. En ese momento surge Petrushka, que amenaza al Moro. Éste se defiende con su cimitarra y hace huir a Petrushka. En la última escena la fiesta se interrumpe cuando sale Petrushka perseguido por el Moro, quien lo mata. La gente se asusta pensando que se ha cometido un asesinato. Llega la policía, que interroga al Mago, pero en el piso solamente hay un muñeco de trapo. La fiesta llega a su fin. Todos se van retirando, y el Charlatán se lleva a Petrushka. Pero en el techo aparece el fantasma amenazador de la marioneta. El Mago huye aterrorizado. Luego de un último esfuerzo, Petrushka se desploma, ya sin vida.

La gran dificultad para Nijinski –señaló Alexandre Benois– era expresar la opresión de la marioneta; sus esfuerzos patéticos para no actuar como una marioneta y adquirir la dignidad que se le negaba. El reto era inmenso para el joven bailarín, que hasta ahora sólo había actuado en el papel de galán. Sin embargo, la interpretación brillante de Nijinski en el papel del muñeco atormentado e inhábil –reforzada por el maquillaje grotesco, las manos aprisionadas por los mitones y sus movimientos artificiales de pelele– no fue igualada en su vida, dijo Fokine.<sup>209</sup>

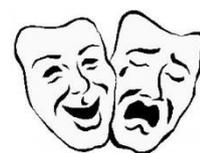
La música modernista de Stravinski traducía los gestos desordenados y furiosos de Petrushka. Música de Stravinski “de pronto enloquecida, quien, a través de sus cascadas de arpegios diabólicos, exaspera la paciencia de la orquesta, y, a su vez, le contesta con tocatas amenazantes. Sigue una terrible pelea [entre Petrushka y el Moro], que en paroxismo termina con el desplome lastimoso y quejumbroso del pobre muñeco”.<sup>210</sup> Hay en la música de *Petrushka* –señaló Paul Boulez– “esa mezcla insólita de agresividad y de poesía, de familiaridad y de candor, de buen humor y de melancolía”<sup>211</sup> que caracteriza el universo contrastante y lleno de ambigüedad del payaso, el cual suele oscilar

---

<sup>209</sup> Cit. en Richard Buckle. *Diaghilev*. Nueva York, Atheneum, 1979, págs. 201-202.

<sup>210</sup> Cit. en André Boucourechliev. *Igor Stravinsky*. París, Fayard, 1982, pág. 58.

<sup>211</sup> Sitio internet: [www.artefake.com/PETROUCHKA-de-STRAVIN](http://www.artefake.com/PETROUCHKA-de-STRAVIN)



entre la alegría y el pesimismo. Es evidente que Nijinski se asimiló totalmente al personaje. Nijinski era Petrushka, y, al igual que la marioneta torturada y que baila sola en su camerino, el bailarín padeció también el encierro y la angustia en su vida.<sup>212</sup> Como Petrushka, Nijinski fue la marioneta de fuerzas que lo rebasaron.

El Pierrot lunar de los románticos siguió siendo otro gran favorito del ballet moderno. El *Pierrot lunar* (Nueva York, 1962), del coreógrafo estadounidense Glen Tetley (1926-2007), es un buen ejemplo de su perennidad en la danza. Interpretado en 1976 en Copenhague por Rudolf Nureyev en el papel del pálido dandi, sobre la música angustiada de Arnold Schoenberg –combinación de canto con voz hablada (*Sprechstimme*)–, *Pierrot lunar* evoca al personaje irónico y vulnerable del poema de Albert Giraud (*Pierrot lunar*), en el cual se basa la música hablada de Schoenberg.<sup>213</sup> Las palabras de las veintiuna canciones son de tono sombrío y mórbido, tal vez el alucinante espejo de un mortífero siglo XX y que expresa con ironía el destino dual de Pierrot, dividido entre su amor por la luna y Colombina, el sueño y la realidad. Este dualismo se ve reflejado en el ballet por un Pierrot blanco que trata de alcanzar la luna en la torre de acero imaginada para él por Tetley y el decorador armenio Rouben Ter-Arutunian. Esta torre –expresó Tetley– significa muchas cosas para Pierrot: “es su torre, su cama, la plataforma de su pasión por la luna. Al principio Pierrot está borracho de amor por la luna, abismado en sus sueños de juventud. Coreográfica y metafóricamente sí está en las nubes, columpiándose, suspendido en la parte más alta del andamio”.<sup>214</sup> Hasta que llegue Colombina...

---

<sup>212</sup> Vaslav Nijinski pertenece a la leyenda de los grandes artistas privados de su arte por la locura. Cuando el bailarín se casó, Diaghilev lo echó de su compañía. Luego empezó la fatal caída de Nijinski en el desequilibrio mental. El artista murió en una clínica de Londres el 8 de abril de 1950.

<sup>213</sup> El *Pierrot lunar* de Giraud debe su notoriedad al músico vienés Arnold Schoenberg, que lo puso en música en 1912 utilizando para ello la atonalidad musical. Pierrot aparece aquí en un teatro de lo extremo –“de la crueldad”, decía Antonin Artaud–, donde el músico muestra “lo atroz con los oídos”.

<sup>214</sup> *Dance Month*. BBC TV, 1979.



Frágil y torpe, Pierrot, no sabe cómo expresar su amor. Pero la siempre frívola Colombina no lo ama: prefiere al más alegre y meloso Brighella. Vestido con ropa oscura, éste trae como consecuencia la humillación y la pérdida de la inocencia. Brighella despoja a Pierrot de su vestido blanco y lo ata como una marioneta con unas cuerdas. Mientras lo contemplan, desde lo alto de la torre Pierrot lucha por desasirse. Privado incluso de su vida, sube a la torre para escapar, pero, como nota final irónica, toma entre sus brazos las cabezas de Colombina y de Brighella y las abraza contra su pecho mostrando así su vulnerabilidad y el carácter contradictorio de sus sentimientos.

El *Pierrot lunar* destaca por su dramatismo narrativo, mezcla de danza expresionista con pasos de ballet y pantomima, en el cual Nureyev se mostró “conmover y vulnerable” en el papel del payaso derrotado. A diferencia de *Petrushka*, Pierrot exigía una actuación más interiorizada: “allí donde *Petrushka* es abiertamente físico, en respuesta a la puntuación de percusión de la música de Stravinski, Pierrot refleja esa cualidad introspectiva y sutil de Schoenberg”, señaló Tetley.<sup>215</sup> Con sus mímicas expresivas y su elegancia felina, el bailarín supo traducir el misterio del Pierrot lunar, su inocencia juguetona y su fragilidad:

Se agita como una tenca,  
Se pasa un nudo corredizo por el cuello,  
Empuja la escalera oscilante,  
Saca la lengua, y se contonea,  
En su traje de luna blanca.

**Giraud.** “Suicidio”

Pierrot lunar, con Nureyev y *Petrushka* –la marioneta dislocada admirablemente reflejada por el “dios loco” Nijinski– fueron dos momentos esenciales de la vida del Pierrot lunar en la danza.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Diane Solway. *Nureyev. His Life*. Nueva York, William Morrow and Company, Inc., 1998, pág. 413.



## Bibliografía

- Attinger, Gustave. *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*. París, Librairie Théâtrale, 1950.
- Aubert, Charles. *L'Art Mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*. París, Meuriot, 1901.
- Banville, Théodore de. *Critiques*. Selección y prefacio de Victor Barrucand. París, Charpentier, 1917.
- Barrault, Jean-Louis. “De l'Art et du Geste”. *Cahiers Renaud-Barrault*, núm. 20, 1957. [París.]
- Baudelaire, Charles. “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”. En *Lo cómico y la caricatura*. Capítulo VI. Traducción de Carmen Santos. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.
- Benichou, Paul. *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. París, Gallimard, 1992.
- Bernardin, Napoléon-Maurice. *La Comédie italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791)*. París, *Revue Bleue*, 1902.
- Bidault de la Calle, Sophie. *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. México, Cenidi-Danza/Amateditorial, 2010.
- Blanco, José Joaquín. *La soledad de los optimistas. Ensayos de literatura*. México, Cal y Arena, 2004.
- Boucourechliev, André. *Igor Stravinsky*. París, Fayard, 1982.
- Buckle, Richard. *Diaghilev*. Nueva York, Atheneum, 1979.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Champfleury, Jules. *Contes d'automne*. París, Victor Lecou, 1854.
- Campos, Rubén M. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. Prólogo de Serge I. Zaïtzeff. México, UNAM, 1996.
- Claretie, Jules. *La vie à Paris, 1880-1910*. París, Charpentier et Fasquelle, 1881.



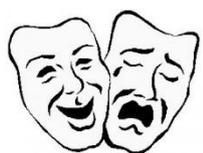
- Cosdon, Mark. *The Hanlon-Brothers. From Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833-1931*. Southern Illinois, Southern Illinois University Press, 2009.
- Couto Castillo, Bernardo. *Asfódelos*. Semblanza de Ciro B. Ceballos y comentario de Rubén M. Campos. México, INBA/SEP/Editorial Premià, 1984.
- . *Cuentos completos*. Selección, notas y prólogo de Ángel Muñoz Fernández. México, La Serpiente Emplumada, 2001.
- Darío, Rubén. *Cuentos completos*. Estudio preliminar de Raymundo Lida. México, FCE, 1991.
- Decroux, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Traducción de César Jaime Rodríguez. Introducción de Corinne Soum. México, Ediciones El Milagro/Conaculta, 2000.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*. París, Seuil, 1972.
- Dobbels, Daniel. *Le silence des mimes blancs*. París, Éditions La Maison d'à Côté, 2006.
- Donnay, Maurice. *Autour du Chat Noir*. París, Grasset, 1926.
- Dowson, Ernest. *The Pierrot of the Minute. A Dramatic Phantasy in One Act. The Poems and Prose of Ernest Dowson. With a Memoir by Arthur Symons*. Ebook #8497, julio de 2005.
- Duchartre, Pierre Louis. *La Comédie italienne*. París, Librairie de France, 1924.
- Ducrey, Guy. “Introduction générale”. En *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*. París, Laffont, 1999.
- Esses, Maurice. “Dance and Instrumental *Diferencias* in Spain during the 17th and early 18th centuries”. En *History and Background, Music and Dance*. Volumen I: *Dance and Music Series*, núm. 2. Stuyvesant, Pendragon Press, 1994, págs. 677-684.
- Fréjaville, Gustave (Séverin). *L'homme blanc: souvenirs d'un Pierrot*. París, Plon, 1929.
- Garafola, Lynn. “Léonide Massine's *Pulcinella*: In Quest of an Alternative Classicism”. En Maureen A. Carr, ed. *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. Middletown, A-R Editions, 2010.



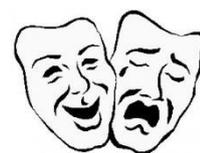
- Gautier, Théophile. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critiques*. París, Fasquelle, 1904
- . *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Seis volúmenes. Bruselas, Hetzel, 1858-1859.
- Gauthier-Villars, Henri (Willy). *Garçon, l'audition!* París, H. Simonis-Empis, 1901.
- Ginisty, Paul. *Mémoires d'une danseuse de corde: Madame Saqui (1786-1866)*. París, Charpentier et Fasquelle, 1907.
- Giraud, Albert. *Hors du siècle*. Bruselas, Lacomblez, 1897.
- . *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*. París, Alphonse Lemerre, 1884.
- Gómez Carrillo, Enrique. “La muerte de Paul Verlaine”. En *La vida parisiense*. Selección y presentación de Óscar Rodríguez Ortiz. Ciudad de Guatemala, Biblioteca Ayacucho, 1993, págs. 128-129.
- Gordon, Rae Beth. “Le Caf conc'et l'hystérie”. *Romantisme*, vol. 19, núm. 64, 1989, págs. 53-67.
- Gross Brockett, Oscar. *The Essential Theatre*. 4a. ed. Austin, University of Texas, 1982.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México, Editorial Mapfre/FCE, 1992.
- Holguín, Andrés. *Antología de la poesía francesa*. Madrid, Guadarrama, 1954.
- Hugounet, Paul. *Mimes et Pierrots. Notes et documents*. París, Fishbacher Edition, 1889.
- Huysmans, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Vol. VIII. París, Les Éditions G. Crès et Cie., 1928.
- Huysmans, Joris-Karl, y Léon Hennique. *Pierrot sceptique: pantomime*. Ilustraciones de Jules Chéret. París, Librairie Ancienne et Moderne/Édouard Rouveryre, 1881.
- Janin, Jules. *Debureau: histoire du théâtre à quatre sous*. Prefacio de Arsène Houssaye. París, Librairie des Bibliophiles, 1881.
- Jones, Louisa E. *Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth*. París, Gunter Narr y Jean-Michel Place, 1984.



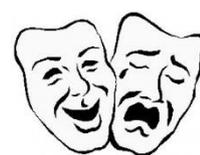
- L’Aulnaye, Charles de. *De la saltation théâtrale ou recherche sur l’origine, les progrès et les effets de la Pantomime chez les Anciens*. Paris, Barrois l’Ainé, 1790.
- Le Bascle d’Argenteuil, Blanche-Joséphine. *Mémoires, 1832-1851*. Paris, Perrin, 1989.
- Lecocq, Jacques. *Le Corps Poétique, un enseignement de la création théâtrale*. En colaboración con Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias. Paris, ANRAT (Association Nationale de Recherche et d’Action Théâtrale)/Actes Sud-Papiers, 1997. (Colección Cahiers Théâtre/Education.)
- Lifar, Serge. *Giselle. Apothéose du ballet romantique*. Paris, Éditions D’Aujourd’hui, 1982.
- Lorrain, Jean. *Poussières de Paris*. Paris, Ollendorff, 1902.
- Mallarmé, Stéphane. *Apuntando en el teatro. Mímica. Prosas*. Estudio preliminar, notas e índices de Javier del Prado. Traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán. Madrid, Alfaguara, 1987.
- . *Igitur, divagations. Un coup de dés*. Prefacio de Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard, 1976.
- Margueritte, Paul. *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte. Pantomimes de Paul Margueritte*. Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes/Dorbon Aîné, 1910.
- Martínez, Ariane. *La pantomime, théâtre en mineur. 1880-1945*. Paris, Presses Sorbonne, 2008.
- Mendès, Catulle. L’Actualité Théâtrale. “La pantomime”. *La Revue du Palais*, 1er. año, núm. 4, 1o. de junio de 1897.
- . *La Fête chez Thérèse: ballet-pantomime en 2 actes*. Paris, Heugel, 1910.
- . *Poésies Nouvelles*. Tomo III. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1892.
- Mic, Constant. *La Commedia dell’arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII, XVIII siècles*. Paris, Pléiade, 1927.
- Muñoz Fernández, Ángel. “Prólogo”. En *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*. México, La Serpiente Emplumada, 2001.
- Najac, Raúl de. *Petit traité de pantomime à l’usage des gens du monde*. Paris, Hennuyer, 1887.



- Nerval, Gérard de. “Autrefois”, “Aujourd’hui”. *L’Artiste*, 17 de marzo, y 3 y 12 de mayo de 1844.
- . *Oeuvres complémentaires, VIII, Variétés et Fantaisies*. París, M.J. Minard/Lettres Modernes, 1964.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. Dos tomos. Madrid, Editorial Aguilar, 1972.
- Nicoll, Allardyce. *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell’Arte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- Noël, François. *Dictionnaire de la fable ou mythologie grecque et Latine*. Tomo I. París, Le Normant, 1823.
- Pacheco, José Emilio. *Antología del modernismo (1884-1921)*. México, UNAM/Era, 1999.
- Palacio, Jean de. *Pierrot fin-de-siècle, ou les métamorphoses d’un masque*. París, Séguier, 1990.
- . *Le silence du texte: Poétique de la Décadence*. Lovaina, Peeters Publishers, 2003.
- Péridaud, Louis. *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu’à sa démolition*. París, L. Sapin, 1897.
- Pierrot, Jean. *L’imaginaire décadent*. París, P.U.F., 1977.
- Ponce, Dolores. *Danza y literatura, ¿qué relación?* México, Cenidi-Danza/INBA/Conaculta, 2010.
- Rameau, Pierre. *Le Maître à Danser, qui enseigne la manière de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l’art, et de conduire les bras à chaque pas*. París, J. Villette, 1725.
- Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México, INBA/Conaculta, 2010.
- . *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*. México, Gaceta, 1994.
- . *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1910)*. Gaceta/UNAM, 1995.
- . *El ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al Segundo Imperio, 1825-1867*. México, Alianza/Conaculta, 1991.
- Régamey Félix. “Histoire d’une pantomime”. *La Plume*, núm. 187, 1o. de febrero de 1897.



- Rémy, Tristan. *Jean-Gaspard Debureau*. París, L’Arche, 1962.
- . “Le mime”. En *Histoire des spectacles*. Trabajo colectivo dirigido por Guy Dumur. París, Encyclopédie de la Pléiade, núm. 19, 1965.
- Rich, Anthony. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*. París, Payot, 1995.
- Rykner, Arnaud. “La pantomime comme dispositif fin-de-siècle”. En *Discours, Image, Dispositif. Penser la représentation I*. Dirección de Ortel. París, L’Harmattan, 2008, págs. 1-14. (Colección Champs Visuel.)
- . *L’envers du théâtre. La dramaturgie du silence, de l’âge classique à Maeterlinck*. París, José Corti, 1996.
- Sand, Georges. *Histoire de ma vie*. Tomo VIII. París, Michel Lévy Frères, 1856.
- . *Questions d’Art et de Littérature*. París, C. Lévy, 1878.
- Sand, Maurice. *Masques et bouffons, comédie italienne*. Prefacio de Georges Sand. Texto y dibujos de Maurice Sand. Grabados de A. Manceau. Dos volúmenes. París, Michel Lévy Frères, 1860.
- Seillan, Jean-Marie. “Silence, on fantasma. Lecture de *Pierrot sceptique* de L. Hennique et de J.-K. Huysmans”. *Romantisme*, vol. 22, núm. 75, 1992.
- Solway, Diane. *Nureyev. His Life*. Nueva York, William Morrow and Company, Inc., 1998.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. París, Gallimard, 2004.
- Storey, Robert F. *Pierrot: A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.
- Sullivan, Lawrence. “Arthur Schnitzler’s *The Veil of Pierrette*”. *Europa Orientalis*, núm. 14, 1995.
- Tablada, José Juan. *Obras III. Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*. México, UNAM, 1988.
- . *La feria de la vida (Memorias)*. México, Ediciones Botas, 1937.
- . *Las sombras largas (Memorias)*. México, Conaculta, 1993. (Col. Lecturas Mexicanas, núm. 52).
- Taviani, Ferdinando. *Le secret de la commedia dell’arte. La mémoire des compagnies italiennes au XVI, XVII, XVIIIe siècles*. Traducción de Yves Liebert. París, Bouffonneries, 1984.



- Urbina, Luis G. *Ecos teatrales*. México, INBA, 1963.
- Verlaine, Paul. *Fiestas galantes*. Traducción de Manuel Machado. Sevilla, Renacimiento, 2007.
- Weiss, William. “Mime et danse: diachronie et ontogénèse”. *Études Françaises*. Vol. 15, núms. 1-2, 1979.
- Zola, Émile. *El naturalismo*. Traducción de Jaume Fuster. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Península, 1989.



## TRADUCCIONES

---

### George Sand (1804-1876). Pierrot caballero

George Sand (seudónimo de Amantine-Aurore-Lucie Dupin) nació el 5 de julio de 1804 en París. Fue hija de un oficial de los ejércitos imperiales y de una modista. El sentimiento de injusticia que sentirá a raíz de este mestizaje social tendrá mucho que ver en sus convicciones democráticas futuras y en la decisión de escribir.

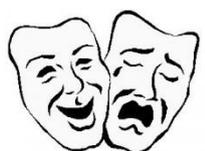
Pronto llenó cuaderno tras cuaderno (en el Convento de las Agustinas la llamaban “Señorita Bloc de Notas”). Como todas las jóvenes de la época, pensaba que su vocación natural eran el matrimonio y la familia. Así, se casó con Casimir Dudevant, con quien tuvo dos hijos, pero se separó de él para llevar luego una vida independiente.

Ardiente feminista, George Sand reivindicó para las mujeres el derecho al divorcio y la igualdad civil que el Código Napoleón les negaba. Sus primeras novelas, *Indiana* (1832) y *Lelia* (1833) tuvieron mucho éxito. La escritora se volvió célebre, pero su comportamiento provocaba la irritación de algunos de sus contemporáneos: se vestía de hombre, fumaba pipa, montaba a caballo como un cosaco y tenía amantes, el poeta Alfred de Musset y el pianista Frédéric Chopin entre otros.

Sand se entusiasmó por la revolución de 1848. En sus tierras, en la región del Berry, intentó instaurar la república en el pueblo sin mucho éxito. También fundó un periódico, *La Causa del Pueblo*, y colaboró en numerosas publicaciones. Denunció la violencia bajo todas sus formas. Opinaba que ninguna idea, aunque bella, justificaba la violencia o la sangre derramada. Al final de su vida se retiró en Nohant, donde todavía soñaba con cambios pacíficos: “Aprendamos a ser revolucionarios empeñados y pacientes –le escribió a un joven poeta–, pero nunca terroristas”.

Murió el 8 de junio de 1876.

Sus obras más conocidas son sus novelas “campestres”: *La pequeña*



*Fadette*, *Francisco el rústico*, *La poza del diablo*. También escribió cuentos, leyendas y novelas de muy marcado realismo social.

Durante las largas noches pasadas en el campo, improvisó pequeñas obras de teatro al estilo de Ruzzante y de Gozzi. Con su hijo Maurice Sand, se apasionó por la comedia italiana. Colaboró con éste en la publicación de varios trabajos y artículos sobre la *commedia*. Con Gautier, Sand opinaba que “la mayoría de nuestros vodeviles no vale las buenas obras de la comedia italiana”. Pero a diferencia de los *commediantes* de Ruzzante, los actores franceses no eran capaces del *impromptu*, problemas de actor y de público que se plantearán con Dullin y Copeau en los inicios del siglo XX.

George Sand pagó también su tributo a Gaspard Debureau, en quien reconoció al heredero de los actores italianos en Francia, y lo llamó “el primero de los Pierrots desde el punto de vista del arte y del talento”. En su artículo sobre Debureau se muestra más objetiva que sus contemporáneos cuando describe a un Pierrot-Debureau reservado y sobrio, que distribuía puntapiés “con la imparcialidad de un juez ilustrado y la gracia de un marqués”. Su testimonio es un homenaje al teatro Les Funambules y a su público, el pueblo artista y generoso de los *titis* parisienses, grandes admiradores de Debureau y de la pantomima.



### “La comedia italiana”<sup>217</sup>

La comedia italiana es, por decirlo así, el vínculo que une nuestro teatro moderno al teatro de los antiguos. Ella continúa, desde los primeros tiempos de la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII, la tradición de los improvisadores cómicos de la Antigüedad. Cuando llega a Francia, en tiempos de Luis XIV, a esta perfección, presagio seguro de la decadencia en todas las formas del arte, Molière ya está allí para recoger su herencia.

La comedia italiana no está únicamente constituida, como en nuestro teatro, por el conjunto de las obras escritas por los mejores autores. El repertorio del teatro italiano apenas existe. La selección de Gherardi, compuesta de obras escritas en el siglo XVIII y publicadas cuando los mejores autores ya no vivían, sólo puede dar una idea muy limitada del género que debía rescatarse del olvido. Lo original en la comedia italiana, lo que le pertenece sólo a ella, es la creación de estos tipos diversos, cuya gracia, autenticidad, naturalidad, han hecho las delicias de varias generaciones de hombres. Todavía hoy su nombre está en boca de todos, a pesar de ignorar su origen, su historia y hasta su carácter verdadero. ¿Quién fue el primero en inventar a estos personajes que no tienen iguales: Polichinela, Arlequín, Pantalón, Isabel, Colombina, el Doctor...? La genealogía de estos nombres ilustres es apenas esbozada. Nadie sin embargo puede decir la antigüedad de su linaje. Sin duda algunos de ellos nacieron antes del cristianismo; han atravesado la Edad Media en el coche del charlatán o sobre el tablado de los saltimbanquis. Los vemos crecer, perfeccionarse, transformarse con las mismas naciones a las que regocijan con sus burlas y sus *lazzi*.

El más antiguo de todos es el Polichinela napolitano. Desciende directamente de la línea de los Maccus (glotones) de Campania, o bien es el mismo personaje. Maccus, en lengua osca,<sup>218</sup> significa lo mismo que Pulcinella en italiano. El antiguo Maccus no aparecía en la comedia regular, sino en los

---

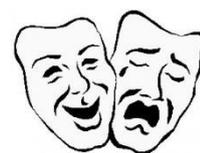
<sup>217</sup> George Sand. *Questions d'Art et de Littérature*. Capítulo XVIII. París, C. Lévy, 1878, págs. 249-256.

<sup>218</sup> El osco fue una lengua indoeuropea perteneciente al grupo de las lenguas itálicas hablada en la parte centromeridional de la península itálica durante parte de la Antigüedad.



dramas satíricos muy antiguos llamados atelanas, del nombre de la ciudad de Atella, donde nacieron. Una estatua de bronce, encontrada en Roma en 1727, no deja dudas sobre la identidad de Maccus y de Polichinela. El Polichinela de las atelanas tiene, como su descendiente, dos enormes jorobas, una nariz encorvada, como el pico de un ave rapaz, y gruesos zapatos atados sobre la garganta del pie, algo parecido a nuestros zuecos modernos. Tiene un aspecto burlón, escéptico y malintencionado; dos bolas de plata, situadas en las comisuras de sus labios, le agrandan la boca y le dan a su fisonomía un aire vulgar y falso, expresión completamente ajena a la figura del Polichinela moderno. Me parece que esta diferencia en la apariencia exterior de los dos personajes marca una diferencia más honda entre los caracteres. El actor de los Antiguos debe de haber sido algo aún más vulgar, más odioso que el Polichinela moderno: cómico sobre todo por sus deformidades, me imagino ver de lejos a una especie de Tersites popular en lucha contra la opresión de la esclavitud y la fealdad. Polichinela ya es la rebeldía; es horrible pero temible, estricto y vindicativo; no hay Dios ni diablo que lo haga temblar cuando tiene en la mano su enorme palo. Con este instrumento, que pasea con gusto sobre los hombros de su amo y sobre la nuca de los empleados administrativos, ejerce una especie de justicia rápida y personal, que venga al débil de las iniquidades de la justicia oficial. Lo que me confirma esta opinión es que en las farsas napolitanas se encuentran dos Polichinelas, uno vulgar y tonto, verdadero hijo de Maccus; el otro, audaz, ladrón, peleonero, bohemio y de creación más moderna.

La búsqueda de Ménage y de Louis Riccoboni ha mostrado que el carácter y el traje de Arlequín existían también en la comedia de segunda categoría de los romanos. Llamaban a los actores encargados de representar a este personaje *planipedias* porque aparecían descalzos en el escenario. Así, el Arlequín moderno sólo lleva zapatillas ligeras. Al igual que los *planipedias*, tiene la cabeza rapada y su traje no es más que un montón de guiñapos variopintos. Arlequín es lombardo, de la ciudad de Bérgamo. Hasta el siglo XVIII era un campesino tosco, el criado pobre de un amo pobre, obligado para vestirse a pedir los trapos de los vecinos. Dominique, quien sucedió a Trivelín en el papel, transformó completamente a este personaje. Arlequín se volvió

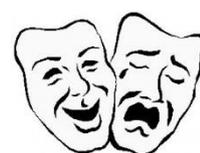


espiritual, bribón, astuto, buen orador, y no lo imaginamos de otra manera hoy. De aquella transformación del Arlequín quedó un vacío en los personajes: la figura del bobo ya no existía. Entonces un tal Suretón, asistente de la comedia, imaginó arreglar el traje del Polichinela napolitano y crear al Pierrot moderno, la resurrección de los Arlequines ignorantes. Pero este tipo nacido en Francia, creado por un francés, exhibe un carácter nacional y universal al mismo tiempo. “Pierrot es un lugareño burlón a la manera del campesino. Le gusta hacer el bobo pero es bastante sutil en sus ideas. También es ingenuo en sus instintos y sus sentimientos. Pierrot, el primo hermano de los Gilles, es el contraste alegre, con la jerga de las *Preciosas ridículas* y de las criadas maliciosas. No es un bufón que hace la cabriola; es un gran razonador que procede por preguntas y perturba el juicio sin ser perturbado en el suyo propio. Es lógico en la esfera estrecha de sus pensamientos, y deja esta lógica discurrir hasta lo absurdo, hasta lo imposible. Los objetos exteriores lo asombran o lo fatigan. Pero es un artista a su modo, y razona sobre lo que conoce o desconoce con esa libertad de espíritu que pertenece a los niños y a las almas sencillas.”

Arlequín, y el propio Polichinela, deben ceder el honor de la genealogía a Scapin, modelo original para todos los criados de Molière. Éste es la fiel imagen del esclavo de la comedia antigua. Ayuda al hijo disoluto que engaña y roba a su padre; se escabulle de los peores trances a fuerza de cinismo y mentira. Es el Davo de la comedia de Plauto y de Terencio, tomado él mismo del teatro de Grecia, del cual los romanos sólo fueron los imitadores.

El estudio de los tipos diversos de la comedia italiana, de sus numerosas transformaciones, las ideas y los sentimientos que representan, sin duda sería la parte más interesante de una buena historia de la comedia italiana. Por ahora mi propósito no es intentar una tarea tan difícil. Expliqué lo suficiente para que el lector entienda que los personajes que se habían formado de esta manera por el trabajo paulatino y seguro de una larga serie de generaciones debieron de ser perfectos, muy bien definidos, y qué efecto podían causar cuando eran representados por grandes actores

Sin embargo, los grandes actores no faltaron en la comedia italiana. Sabemos que en las obras representadas en el teatro italiano al autor únicamente le correspondía proporcionar una intriga, el orden en el cual las



escenas tenían que sucederse, y la indicación concisa de lo que debían decir los personajes. Los actores se encargaban del resto. Uno se imagina fácilmente que semejante sistema de composición precisaba la presencia de excelentes actores y contribuía de forma singular al desarrollo de sus facultades dramáticas. ¡Cuánta labia!, ¡cuánto conocimiento del teatro!, ¡cuánta ocurrencia era necesaria para no ser insípido ni exagerado; para divertir al público con buenos chistes hallados en su momento; para entregarse libremente a todos los caprichos del espíritu, sin salir de la situación, sin entorpecer el desarrollo de la intriga! Era poco prepararse con anticipación: el actor, estimulado por las risas y los aplausos del público, inventaba a diario nuevas agudezas que obligaban a su compañero a encontrar en el instante la réplica. Al echar una ojeada a los canevas impresos más antiguos de la comedia italiana es difícil creer que pudo haber habido artistas lo suficientemente hábiles para improvisar el diálogo de escenas apenas indicadas por unas cuantas palabras. Si hoy les sugiriéramos a nuestros artistas actuar el vodevil más insignificante como lo hacían los italianos, sin otra ayuda que un escenario rápidamente armado, tras bambalinas, no se atreverían a emprender semejante proyecto.

¿Habría entonces que pensar que todos los actores de la comedia italiana fueron hombres prodigiosos? Sin duda hubo entre ellos artistas geniales. Es innegable: Fiorelli, Dominique, Bertinazzi fueron actores inimitables. Pero no fueron los únicos en poseer ese don singular de improvisar todo un papel y alimentarlo sin que disminuyera la inspiración durante varios actos. Sus camaradas, y los que les precedieron, actores con frecuencia mediocres e ignorantes, sin poseer el mismo genio realizaron la misma labor. Por lo tanto debe haber sido menos difícil de lo que parece a primera vista. El género de la comedia, no cabe duda, le ofrecía al actor recursos totalmente distintos de los del teatro moderno. En efecto, en la comedia italiana la intriga cambia según la imaginación del autor, pero los tipos nunca varían. Cualquiera que fuera la escena, Arlequín, Pantalón, Cintio, Isabel, Colombina, Balvardo, todos debían participar en ella. Cada uno de estos tipos, perfectamente realzados, tiene su traje, sus gestos tradicionales y hasta su propio idioma, pues, antaño en Italia, y también en Francia, el Arlequín hablaba el

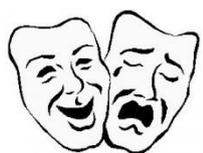


bergamasco, Pantalón el veneciano, el Doctor el boloñés, etcétera. El mismo actor representaba siempre el mismo personaje y se identificaba totalmente con él. Trasmítía a su sucesor las formas de la lengua, las actitudes, los *lazzi* que había aprendido de sus predecesores.

Si bien el arte de hacer la comedia a la italiana no era un milagro, exigía talentos superiores, y la mayor parte de los actores franceses no los igualaron. Molière, oyente asiduo y fiel admirador de Scaramouche, se había formado en la escuela de los improvisadores italianos. Un siglo después, la comedia italiana, en su ocaso, todavía despertaba el entusiasmo de los hombres; de Grimm, el crítico oficial de los príncipes de Alemania: “Si quieren saber quiénes son los mejores actores de París, no nombraré a Le Kain, ni a *mademoiselle* Clairon; pero les mandaré a ver a Camilla y al actor que siempre actúa en el papel de Pantalón, y dirán ustedes: ‘¡He aquí grandes actores!’ ”

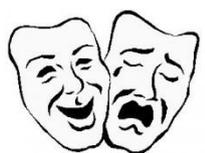
La comedia improvisada formaba a grandes actores; además perfeccionaba en los autores ciertas cualidades importantes, aunque secundarias, para la composición dramática. Ya que los tipos eran determinados desde antes, dejaban pocos recursos a los hombres de talento que hubieran podido crear nuevos. Los escritores orientaron todas sus capacidades hacia ese lado del arte que consiste en inventar sucesos; a multiplicar las situaciones, a encontrarlas dinámicas y sugestivas. Así varios canevas italianos son modelos en esta categoría.

Cuando la comedia típica y la tragedia clásica tomaron posesión de nuestros escenarios, aprendimos a despreciar el mérito de estos canevas y el talento de los actores que los realizaban. Ahora que la fascinación por los clásicos ha sido prohibida en todas las mentes, todavía se cree en el juicio del siglo XVII sobre las obras de teatro que se atrevieron a faltar a la ley de las tres unidades. Mucha gente se imagina que las comedias italianas no eran más que farsas de saltimbanquis, parientes cuyo espectáculo no podría soportar el gusto de nuestro tiempo. Es un error que la lectura atenta de algunos canevas italianos bastaría para aclarar: la mayoría de nuestros vodeviles no vale las buenas composiciones de la comedia italiana. Muy a menudo sólo se diferencian por el nombre de los personajes, tomado de la vida contemporánea. Como en las comedias italianas, su principal mérito consiste en la trama. Si



tuviéramos escritores capaces de improvisar, me imagino que estas obras no perderían nada al servir de canevas a los actores, y que el público aún gozaría de las agudezas imprevisibles de un diálogo improvisado.

Junio de 1852.



### “Debureau”<sup>219</sup>

En la historia llana del arte popular, cada tipo tiene su representación en una máscara más o menos cómica. Desde hace siglos, Pulcinella tiene el derecho de representar al tipo napolitano; Arlequín al bergamasco; Brighella al veneciano, etc. Pues todas estas creaciones alegres que antes en nuestros teatros de titiriteros constituían el recreo de todas las clases sociales nos llegan de Italia. Hoy en día, estas farsas meridionales sólo tienen derecho de ciudadanía en los teatros de bulevar y en una única sala exclusivamente frecuentada por el pueblo. Sólo en Les Funambules se puede contemplar aquellas figuras antiguas de Pierrot, Casandre, Arlequín y Colombina, y que pronto, quizá, volarán de nuevo hacia Italia, porque nos anuncian el próximo cierre del último teatro de la feria y el retiro inminente del artista a quien la farsa debe en nuestro país la prolongación de su existencia.

¿Pero es fundado este rumor, y es creíble el eclipse de Pierrot? ¿No será ésta otra predicción siniestra como han corrido tantas acerca del fin del mundo?

Esperemos que, cualquiera que sea la decisión tomada por el destino en contra del teatro Les Funambules, la escena parisina no deje desaparecer al último de los Pierrots desde el punto de vista de la historia, el primero de los Pierrots desde el punto de vista del arte y del talento.

No sabría, a pesar de mi buena voluntad, contarles la verdadera historia de Debureau. Jules Janin, él, inventó una muy espiritual, pero el ilustre Pierrot me dijo personalmente que era puro cuento. Debureau es un hombre reservado, agradable, cortés, serio, sobrio, modesto, lleno de tacto y sensatez. He aquí lo que puedo afirmar luego de tener el gusto de platicar con él alguna vez.

Algunos periódicos publicaron en Francia, y hasta en el extranjero, que se había burlado en mi presencia de un distinguido e inexperto caballero... Es falso. El caballero distinguido era uno de mis amigos, y no dejamos que se burlen de nuestros amigos. Debureau es hombre gentil, igual que un caballero, y no se habría prestado a una escena ridícula y cruel. En fin, la verdad es que

---

<sup>219</sup> “Debureau”. En *Histoire de ma vie*. Tomo VIII. París, M. Lévy Frères, 1856, págs. 247-248.



esta anécdota ni siquiera tiene un fondo de verosimilitud, pues el caballero y el gran artista nunca se encontraron en ninguna parte, que sepa yo.

Dije el gran actor, y no me retracto. Uno puede ser un maestro en el arte de la farsa como en la tragedia, y no hay función en las artes que el gusto y la inteligencia individuales no puedan elevar a primer rango. Quizá sea necesario ser uno mismo artista para entenderlo; pero, ¿hay algo más artista que el pueblo de París? ¡Vayan a ver con qué seriedad todos estos pilluelos de los *faubourgs* de París observan la pantomima inimitable de su bien amado Pierrot! No se ríen mucho; examinan, estudian, sienten la finura, la gracia, la elegancia, la sobriedad y la precisión en los efectos de todos sus gestos y del menor movimiento en aquella fisonomía tan delicadamente dibujada debajo de esa máscara enyesada, que uno podría tomarla por uno de estos encantadores cameos grotescos encontrados en Herculanium. De hecho, hay en la ejecución perfecta de cualquier invención algo de seriedad que provoca más sorpresa y contento que franca alegría.

Usted conoce a esta raza singular de los barrios de nuestra gran ciudad, raza inteligente, activa, burlona, a la vez débil y fuerte, frívola y terrible; débil en su organismo, pálida, febril; cabezas prematuramente desprovistas de la frescura de la infancia, y prematuramente provista de barbas y cabellos largos, con cuerpos delgaduchos, flexibles y pequeños. Aquí no hay salud. La miseria, las privaciones, el trabajo o la vagancia impuestos, igualmente destructivos para la juventud, un clima malsano, viviendas mefíticas, un marchitamiento marcado de padre en hijo, las condiciones de vida deplorables son bastante suficientes para arruinar la savia más generosa. Y sin embargo hay aquí también una energía febril, una experiencia del sufrimiento, una despreocupación burlona, una perpetua excitación de los nervios que hacen que estos pobres niños resistan a la enfermedad y la muerte mejor que el robusto John Bull,<sup>220</sup> saciado de carne y vino. Molesten a este pueblo y lo verán en las barricadas, heroico hasta la locura; idealícenlo un poco y tendrán al pilluelo parisino, admirable creación de Bouffé. ¿Pero lo quieren ver en la realidad tranquila? Vayan a verlo en los pequeños teatros del bulevar, frente a su maestro en agudezas, su profesor de dulces y finos modales, su tipo de

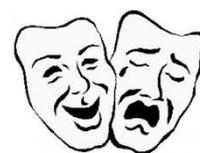
---

<sup>220</sup> John Bull, personaje de caricatura que personifica a Gran Bretaña.



despreocupación libre, de perspicacia repentina y de audacia magnífica frente a su ideal, al fin, a ¡Pierrot-Debureau! En un espacio angosto donde la escena está apenas separada del auditorio, donde ninguno de los lineamientos de la fisonomía delicada de un mimo escapa a las miradas ávidas de sus alumnos, donde todo es homogéneo, artistas y espectadores, donde se estudian unos a otros y se inspiran mutuamente a fuerza de leerse en los ojos; vayan, por un lado, a ver a estos millares de cabezas apretadas, el ojo fijo y la boca abierta, a lo largo de las balaustradas de hierro; y por otro, a aquellos saltimbanquis alegres que se divierten por su cuenta y se apiñan hasta dentro de los bastidores, todos fascinados y electrizados por la actividad tranquila y el ánimo majestuoso de Pierrot. El intermedio ha sido agitado. ¡Ay del que se atreviera a pasear unos anteojos impertinentes sobre estos grupos pintorescos amontonados y colgados de manera horrible a las rejas del teatro! ¡Ay de los vestidos ridículos que se arriesgarían en el proscenio, o a la gente delicada que llevara de manera demasiado ostentosa un vaporizador a su nariz! Miles de rechiflas extrañas, un ¡hurra! impetuoso, gritos de animales, un lujo increíble de imaginación, de alboroto y de sonoridad imitativa harán pronto justicia a la menor contrariedad. Pero que aparezca Debureau, y a las primeras aclamaciones de entusiasmo sucederá el silencio del recogimiento. Él también parece recogido, ¡el maestro! Su cara pálida es impasible. Está retirado en la majestuosidad de su papel y parece meditar toda su profundidad.

Pierrot no es un ser vulgar: el eterno y sufrido enemigo de Arlequín, aquel niño mimado por las hadas y las damas hermosas, también él está protegido por ciertos genios que lo asisten en su larga lucha. Pero, como nada más es el criado de Casandre y el aliado natural del rival de Arlequín, no se atreve a disputarle a Colombina por su propia cuenta, y vemos que sólo va a combatir en descargo de su conciencia. Ahora bien, la conciencia de Pierrot es tan amplia como su camisa flotante. Entra en la arena, la atraviesa y sale de allí como fisgón, seguro de que al final todo se arreglará de la mejor manera posible, y de que las hadas lo admitirán en la boda de Colombina, donde terminará esta comida empezada e interrumpida en todas las regiones fantásticas del cielo y del infierno donde el demonio lo pasea. Por lo tanto Pierrot hace la guerra como un observador. Quizás en la mente de los poetas

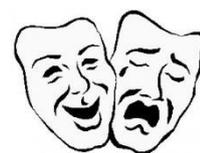


que lo crearon nació glotón, derrochador, colérico y pérfido; pero Debureau puso la distinción de su naturaleza en lugar de esta burda creación. No es voraz, sino goloso. En lugar de derrochador, es galante, algo versátil a decir verdad. Pero, ¿se necesita tanta filosofía en una vida agitada y difícil como la suya! No es falso, sino burlón y agradable; no es colérico tampoco; es equitativo, y cuando distribuye sus admirables puntapiés lo hace con la imparcialidad de un juez ilustrado y la gracia de un marqués. Es fundamentalmente caballero hasta la punta de sus mangas largas, y no hay ni una papirotada que no sulte con cortesía y remilgos de corte.

El poema es bufonesco, el papel insolente y las situaciones escabrosas. Cambia todo lo que pudiera lastimar el pudor de su auditorio con sus modales exquisitos y su dignidad encantadora, y digo: su auditorio, aunque sea él un personaje mudo. Sin embargo lo escuchan; creen que está hablando. Se podrían escribir todas las ocurrencias de su actuación, todas sus réplicas socarronas, todas sus fórmulas de conciliación elocuentes y persuasivas. Cuando los maquinistas y las comparsas se agitan tras bambalinas, el público, que teme perder tan sólo una palabra de la actuación de Pierrot, grita indignado: ¡Silencio en los bastidores! Y Pierrot, que siempre está en una relación continua e íntima con su público, lo agradece con una de esas miradas afectuosas y nobles ¡que tantas cosas dicen!

Muy seriamente, Debureau es en su género (muy serio) un artista cabal, uno de esos talentos perfectos y firmes, seguro de sí mismos y moderados que no descuidan ni exageran ningún efecto. ¡A cuántos autores presumidos y chillones habría que aconsejar ir a estudiar la sensibilidad, la medida y la precisión con este Pierrot enharinado! Para los artistas de todo tipo, la sobriedad de los efectos y la justeza de la intención es el ideal, el apogeo. Talma y Raquel son modelos en su campo... y Debureau también en el suyo, mal que les pese a los que se creen superiores porque estropean papeles más serios en teatros más amplios.

Ayer, el teatro Les Funambules había montado un maravilloso espectáculo en beneficio de Debureau. Entre los decorados, una fuente dejaba escapar una masa de agua límpida y brotante, una verdadera pila campestre de un efecto encantador. El actor y el público no son los únicos en tener buen



gusto. Hay que alabar también la puesta en escena.

Un accidente entristeció las últimas escenas. Debureau, de repente engullido por una trampa, se lastimó. La representación no se interrumpió más que por un rato. Un silencio triste marcaba la espera resignada y la inquietud sincera de este público habitualmente tan impaciente y tan ruidoso. El sufrimiento se leía a través de su máscara de harina, y los generosos hijos de los barrios de París le han rogado con una voz llena de ternura no sacrificarse a sus placeres. Pero él, agradeciéndoles con un gesto y una risa simpática, regresó a su inspiración y acabó la obra para el mayor gusto del público agradecido, que volvió a llamarlo y lo aplaudió con entusiasmo. No hay lugar para los claqueros en las fiestas del pueblo, y el incomparable Pierrot en Les Funambules nunca tuvo necesidad de ellos.

Si es cierto que este teatro sea suprimido y Debureau jubilado, ¿no existe algún teatro que busque sacarlo de las indolencias del descanso? El pueblo lo tuvo suficiente tiempo como para tener razones para acusarlo de ingratitud. Si por fin se muestra al público de los artistas de la otra mitad de París, sería allí nuevo, ya que el Boulevard du Temple está lejos, y uno no entra tan fácilmente en un teatro siempre lleno como Les Funambules. Aunque bastante antiguo para La Bastille, todavía es un desconocido en La Madeleine, para mucha gente capaz de apreciarlo. Sé que no sería fácil transportar este escenario que necesita, pero tal vez se pueda crear uno modificado para su uso e inventar para él algún nuevo entremés al estilo de nuestras antiguas tradiciones bufonescas. ¡Hay tanta gracia, imaginación y *savoir-faire* en nuestro país en la actualidad! No dejaremos desaparecer un talento de primer orden sin que toda la gente aficionada lo haya aplaudido.

Febrero de 1846.



## Gérard de Nerval (1808-1855). Pierrot vagabundo

“No me esperes esta noche. La noche será larga y blanca.” Con este mensaje, el poeta Gérard de Nerval se despidió del mundo y se colgó de una farola, en la calle de la Vieille Lanterne, cerca del Châtelet, la noche del 25 de diciembre de 1855. Con la muerte de Nerval otro Pierrot se había ido.

Gérard Labrunie nació en París el 22 de mayo de 1808. Perdió a su madre a los dos años. Su padre era un oficial del ejército francés. Nerval fue criado por un tío materno. Un espíritu atormentado y suprasensible lo llevó a interesarse en la literatura alemana y en el esoterismo. Escribió *Silvia y Aurelia*, *Las hijas del fuego* y las *Quimeras*. A los veinte años tradujo el *Fausto* de Goethe. Como otros románticos, Nerval viajó a Italia; conoció el Oriente, Turquía, donde se le reveló el secreto del mundo. Se enamoró desesperadamente de una actriz, Jenny Colon, quien le inspiró a las figuras femeninas fanstásticas que aparecen en su obra: *Silvia*, *Aurelia*. Espíritu perdido en un viaje onírico, el poeta padeció alucinaciones y delirio, y se internó varias veces.

Nerval era supersticioso; amaba la fantasía y la magia, el misterio de la poesía y lo oculto. Encontró este ambiente poético en el viejo París de los pequeños teatros. El poeta era un habitual del Boulevard du Temple y del teatro Les Funambules. Con sus amigos poetas se apasionó por la pantomima mágica, aquellos “diálogos mudos, representantes amables de una imaginación vagabunda”, y por su máximo representante: Pierrot-Debureau. Por desgracia “¡había que soportar tres vodeviles antes de llegar a Pierrot!”

Las crónicas teatrales de Nerval son eruditas, llenas de detalles pertinentes y de nostalgia. Evocan un mundo perdido en el que el poeta se recreó. Escribió mucho sobre el viejo París y sus teatros; algo más sobre Pierrot. Pero no quiso repetir lo que antes dijeron los sabios, ya que ni ellos pudieron edificarnos a este respecto. En verdad, ¿quién era Pierrot?, se preguntó, y ¿quién fue Debureau? “¿Otro escape del sueño en la realidad?” Prudente, Nerval no contestó. Pero nosotros sospechamos que el poeta y Pierrot bailaron la misma ronda.



**“Opiniones de Gérard de Nerval sobre este tema”<sup>221</sup>**

A menudo Gautier ha discutido con suma seriedad las farsas del teatro *Les Funambules*. Fue uno de los que me invitaron a perseverar en la vía de la pantomima, feliz de poder reírme de vez en cuando de las formas dramáticas consagradas. Pero se iba a España al día siguiente de la representación de *Pierrot, criado de la Muerte*, y le encargó a Gérard de Nerval describirla, quien, mejor que nadie, comprende estos diálogos mudos, representantes amables de una imaginación vagabunda. La élite de la sociedad parisina se encontraba el viernes pasado en el teatro ilustrado por el difunto Debureau. Había en este celo un homenaje a ese gran recuerdo, además de una doble deferencia: ¿Podrá Pierrot renacer de sus cenizas? ¿Después de él murió la pantomima, como murió la tragedia después de Talma? Tales eran las preguntas.

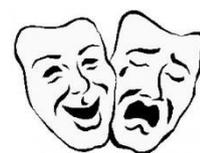
Por lo tanto no se sorprendan si hay algo fúnebre en el título arriba citado. Una primera sonrisa a través de un velo de encaje de Inglaterra, o, si quieren, de un guiñapo de gaza negra desteñida es todo lo que uno podía esperar de aquella hermosa y desconsolada viuda, ¡la pantomima! La tragedia lloró mucho más, pero era su papel. ¡Por fin volvió a encontrar a nuevos intérpretes, inspirados por nuevos genios! La pantomima no ha sido menos dichosa un viernes en la noche. Todos sabían que era un gran evento. Las letras estaban listas; la crítica había dispuesto sus corazones de manzana. Una oposición ciega empezó a gritar: ¡Abajo los anteojos! Protestamos con energía. ¡Cómo! ¿El pueblo no admitirá que uno pueda tener mala vista? ¿Al suprimir los anteojos piensan que se podrá ver mejor?

No, aquel grito sólo era la obra de una mala voluntad aislada, y si hay en el mundo un público inteligente, sin duda es en *Les Funambules*. Como prueba de ello ahí está el folleto (inédito) que le ha sido dedicado por el autor de la nueva pantomima, el señor Champfleury.

Empieza por establecer la estética del género y presentar la cuestión de la idea social que precede a la invención de su obra: “El hombre espiritual, dice, se liberará de la Muerte; matará a la Muerte para llegar a destinos superiores: entonces estará libre de las condiciones materiales y relativas que detienen sus

---

<sup>221</sup> Champfleury. *Contes d'Automne*. París, V. Lecou, 1854, págs. 15-17.



progresos; las facultades psicológicas o físicas, sólo conocidas o estudiadas hasta aquí, se transformarán en facultades ultrafísicas, y el espíritu gozará de toda su espontaneidad creadora”. Aquella explicación está llena de claridad; pero, ¿cuál es el hombre espiritual? Sin duda es el autor. Les doy ahora el análisis de la nueva pantomima: Colombina tiene tres galanes: Pierrot, Arlequín y Polichinela. A Casandre no la impresionan mucho las prebendas matrimoniales que aportan estos dos bribones: Pierrot sólo posee la tragonería; el segundo, Arlequín, su bata, y Polichinela, sus jorobas. A falta de dinero, tendrán por lo menos algún talento que aportar al himeneo. Casandra le dará a su hija al nadador más hábil. Sin titubear, Arlequín salta al río; Pierrot, luego de una larga discusión, empuja a Polichinela al agua. A él no le gusta el agua dulce; bebe directamente de la botella mientras que sus rivales regresan todos mojados. Se dan hartos puntapiés. Después de un baile en el cual los tres oponentes compiten en flexibilidad y agilidad, alguien trae un blanco. Polichinela dispara el primero; Pierrot, demasiado curioso, ve a ver si su rival disparó cerca del negro; pero Arlequín, por torpeza, o por maldad, dispara. Pierrot cae: está herido de muerte.

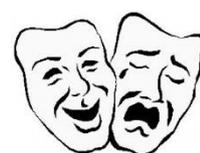
En el segundo cuadro, este pobre Pierrot está en la cama, todavía más pálido que de costumbre. Colombina, con el pretexto de cuidarlo, le da una cita a Arlequín –el favorito– en la habitación del enfermo. ¡Pobre Pierrot! En su lecho de muerte ve a la que ama hacerle señas de cariño a su rival abigarrado. Casandre y Polichinela llegan; pero son tan parlanchines y molestos que Pierrot tiene que echarlos fuera de su casa. El doctor llega, vestido de negro. Inspecciona a su paciente y estima que es prudente administrarle lo que una inglesa no se atrevería a decir: un remedio. ¡Pero qué remedio más abundante, a ver el instrumento! El ingenuo Pierrot toma el remedio en lugar de consumirlo como lo prescribe el uso; el médico lanza gritos: hay que frenar este remedio tomado a contrapelo. Traen sanguijuelas en un vaso: Pierrot toma el vaso y traga las sanguijuelas. Seguro está perdido. El médico huye llevándose, a modo de sueldo, algunos objetos de su gusto personal. Al verlo, Pierrot le echa a la cabeza sus almohadas, su colchón; luego, agotado por este último combate, expira.

En el tercer cuadro estamos en el gabinete de la Muerte. La vieja pelona



está rodeada por su pueblo de sombras. Un féretro baja de las bambalinas. “¡Mala taquilla!”, grita la Muerte, que sólo encuentra a tres difuntos: un niño, un médico, un Pierrot. Sin embargo este último posee un violín: ya es algo. La Muerte, quien este día está de mal humor, resucita a Pierrot el enharinado, con el único fin de divertirse un poco. Pierrot tiene mucho miedo de todo lo que ve y quisiera irse; pero la Muerte lo deja, con la condición de que le mande a Arlequín y a Polichinela. El hada Vitalia les advierte a Arlequín y a Colombina que se cuiden de Pierrot, convertido en vampiro. En efecto, éste llega, y la primera persona que encuentra es su ex suegro, Casandre, que lanza gritos de terror creyendo ver a un espectro. Pierrot, para mostrarle que no es una sombra, le pide de comer. Se sientan a la mesa. Arlequín y Polichinela, celosos por no haber sido invitados, se ponen detrás de la mesa y le quitan la comida cada vez que Pierrot quiere comer. Pierrot acaba por descubrirlos, y agarra a Polichinela por el cuello, decidido a hacerle tragar su rivalidad; pero se acuerda de las palabras de la Muerte: “Si quieres hacerle cantar tres veces el mismo refrán a Polichinela, está perdido”. Pierrot le hace todo tipo de cariños al doble jorobado, quien canta dos veces un estribillo alegre y se detiene por un presentimiento. En esto, Arlequín, que acaba de enterarse de la resurrección de Pierrot, busca pleito. Es un duelo encarnizado. Polichinela encuentra más prudente decidir el combate. El pobre Casandre, quien llega inadvertidamente, recibe los golpes de los dos combatientes, según el uso antiguo y solemne de la pantomima.

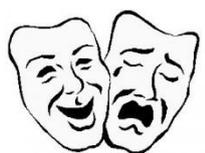
En el quinto cuadro, Colombina y Arlequín se han escapado, sin deseo de quedarse más al lado de un padre cruel. Colombina se ha disfrazado y cuida un pequeño negocio de pasteles –cuyo olor atrae al Pierrot–. Corre para darle la noticia a Casandre y a Polichinela, quienes quieren tomar por asalto la tienda. Frente a este peligro, el hada Vitalia aparece sobre su carro y lleva a los dos amantes. La escena cambia. Un dudoso palacio indio les sirve de escondite a Colombina y a su amante. No se sabe cómo Casandre, Pierrot y Polichinela logran entrar a este asilo. La propia Muerte le da la vuelta y agobia al pobre Pierrot con sus reproches sobre su torpeza. Si no le mandan pronto debajo de la tierra a Arlequín y a Polichinela, regresará a sus féretros todavía calientes. Una voz se deja oír: “Pierrot, deja de vincularte con el enemigo del



género humano, y tu corazón se embriagará de alegría”. Pierrot no duda: rompe su pacto con la Muerte. Aquélla se enoja con razón ante esta falta de palabra; pero Polichinela, que no se preocupa mucho por todos estos detalles, toma la hoz de la Muerte y la derriba sin piedad. Apoteosis. Pierrot, de nuevo virtuoso, bendice la unión de Arlequín y Colombina.

Nos hemos extendido un poco en este análisis, que, al fin y al cabo, bien vale él de un vodevil; ahora no vamos a evitarle al autor las críticas de ciertos detalles. La obra está bien construida, pero los últimos cuadros llevan la huella de cierto apresuramiento. Las peripecias son bruscas; el interés se pierde. Apenas si Pierrot se preocupa por respetar las condiciones que le han sido impuestas por la Muerte. Su regreso a la virtud es demasiado brutal y sin ningún motivo. Fuera de aquellos pequeños defectos, felicitamos el estilo (mímico), y lamentaremos que la danza macabra del tercer cuadro no haya dado todo el efecto teatral que conllevaba el pensamiento del poeta. Pierrot haciendo bailar a los muertos al son de una viola enronquecida sin duda era una idea romanesca, pero de un valor objetivo incontestable. Aquí, se realizaba, a priori, el argumento que, según el autor, debía llevar, a posteriori, esta conclusión audaz por él intitulada: “Muerte de la Muerte”. En el momento en que la Muerte se divierte al escuchar los violines, ha sido vencida: testigo de ella, la fábula de Orfeo. Habría toda una palingenesia que escribir sobre este tema. Además, la filosofía moderna no ha formulado nada más claro que esta pantomima en siete cuadros.

**Gérard de Nerval**



## El teatro Les Funambules: *El Huevo Rojo y el Huevo Blanco*

Hegel, a quien siempre hay que citar en materia de estética, durante mucho tiempo demostró que en el arte no hay nada frívolo. A lo mejor es usted, ¡oh lector!, el frívolo cuando deja a los niños este humilde espectáculo de títeres (*puppen-spiel*), que tuvo tan importante papel en la infancia de Goethe, y ocupó a los espíritus más sutiles de Alemania y de la escuela francoalemana. Nada es pequeño en la ciencia; tampoco en la filosofía. También en el arte todo tiene cabida, sin la menor solución de continuidad, desde el último pelele cuyos cuatro miembros obedecen a la tracción de un hilo, hasta el Prometeo de Esquiles, o si prefieren hasta los héroes cosmogónicos del teatro de los hindúes. Muchos sabios no lograron entrar a la Academia de las Inscripciones sino después de acumular varios volúmenes sobre el Polichinela de los Oscos o sobre el origen de Hellequin o Erlequin,<sup>222</sup> quien, según M. Paulin Pâris, sin lugar a dudas sería el mismo que el Erl-könig (el Rey de los Alisos)<sup>223</sup> de los países norteros.

Pueden imaginar que un día habrá sabios que serán generosamente pagados y clasificados entre los literatos serios para llevar a cabo trabajos retrospectivos sobre el teatro de Serafín o el Café de los Ciegos; publicarán un comentario sobre el *Pont cassé*,<sup>224</sup> a costa de la Imprenta real; discutirán sobre el significado del famoso verso:

¡Aquí está el reloj de sol!

Y demostrar que en esta época los relojes no habían sido inventados. Distinguirán en este otro verso alguna alusión a la política o a la prensa cotidiana:

¡Los patos lo pasaron bien!

---

<sup>222</sup> Versión francesa del *Hellechinno* italiano, pequeño diablillo o elfo, y del que luego se habría derivado el nombre de Arlequín.

<sup>223</sup> "Der Erköning" ("El rey de los Alisos" o "El rey de los elfos") es un poema de Goethe.

<sup>224</sup> Vodevil en un acto de P. Duport, Duvert y Lauzanne presentado en el Variétés el 10 de octubre de 1850. Nota 7 en la versión de Jean Richer y M. J. Minard: 712. *Op. cit.*



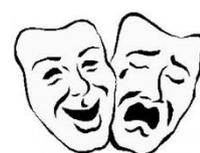
¿Y por qué no buscaríamos antes alumbrar estas tinieblas del porvenir? Dejemos el teatro del finado Serafín para otra ocasión, pero ocupémonos, ya que lo hemos hecho antes sin mayores problemas, de aquel pobre teatro Les Funambules, que, enlutado por su último Pierrot, le pide a la literatura moderna apoyo y una participación activa.

La nueva pantomima, *El Huevo Rojo y el Huevo Blanco*, nos es presentada como una obra póstuma de Debureau. ¿Está probado que Debureau realmente hizo pantomimas? En cuanto a nosotros, creemos que, al igual que Frédérick y varios grandes actores, puso en escena y sólo reordenó las obras compuestas para él por autores desconocidos o que aspiraban a entrar a la academia. Así, Nodier no quiso firmar ni *La res enloquecida* ni *El sueño de oro*. Es una flaqueza de este espíritu tan fino y tan superior por otras razones.

El autor de *El billete de mil francos*, una de las obras maestras en este género, se escondió bajo otro seudónimo. El joven escritor a quien le debemos *Pierrot criado de la muerte* tuvo más valor.

Y ahora, ¿qué vamos a ver? No se puede negar que la administración hizo bien poco para la pantomima del señor Champfleury. Ni un adorno nuevo, ni un traje; y, sin embargo, la nueva obra triunfó por la severidad de su estilo y la unidad de acción. La pantomima clásica nos correspondía, como la tragedia, como género eminentemente francés. Pero, al querer renovar demasiado rápido su cartelera, el director de los Funambules se mostró ligero; no entendió ni el mérito de su poeta ni el futuro de su actor.

Nos hacíamos esas reflexiones esperando que acabaran los dos vovéviles que iniciaban el espectáculo al recorrer las calles del Boulevard du Temple, que hemos visto tan alegres y tan animadas, hoy encogidas por el alineamiento, desposeídas también, debido a las normas impuestas por la policía, de sus pintorescos detalles de antes. Nos consolaba un poco admirar la construcción asombrosa y rápida del Teatro Montpensier, cuya escena abierta en la parte lateral presentaba antaño el aspecto de una catedral amputada de su cabecera y de sus torres, como la de Beauvais. Hoy la sala se curva ante la escena al darle la espalda al barrio du Temple, y se encaja por ambos lados de



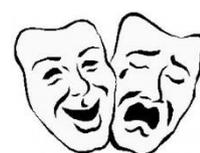
manera que oculta el recinto y todo un laberinto de estructuras llenas de espacios dedicados a la fachada y a las dependencias del monumento, entre el restaurante Deffieux y la taberna del Épi-scié que reabrió con brillo.

Al regresar sobre el terraplén del bulevar, nos encontramos con un buen hombre que tiene un buen catalejo, con el cual se puede ver el espectáculo muy complejo del firmamento. Con él, el Señor el Sol y la Señora la Luna aparecen bajo el aspecto de personas naturales. De todas las exhibiciones de este bulevar es sin duda la menos cara y la más curiosa.

“¿Le preguntamos si podíamos ver el nuevo planeta que acaban de descubrir? (Era una representación que bien valía otra.) Todavía no lo tenemos, contestó el hombre con el catalejo. ¿Quizás es un artículo demasiado nuevo? [...] pero si pagan bien [...]. Señor, entienda que nos convendría a nosotros; igual que usted, todo el mundo nos pide ver el planeta del señor Leverrier, pero ¡aún no lo conseguimos de la oficina de las longitudes! Hay que esperar el *Anuario* de 1847. Pero, insistimos con la obstinación paciente del *flâneur*, ¿y si quisiéramos buscar más allá de Urano? Lo siento señor, dijo el astrónomo a la intemperie, falta conocer la hora de la salida y el momento cuando pasa sobre el meridiano, en fin, los elementos del planeta, pero si el señor quiere regresar a la una de la mañana lo intentaremos [...] por ejemplo, después de la medianoche, es como los carruajes, ¡cuesta más!” Rechazamos esta oferta demasiado vaga, y nos limitamos a formular el deseo vehemente de que el observatorio no deje por mucho más tiempo su planeta en el cajón.

Sin embargo, ya era hora de entrar al teatro Les Funambules, donde un espectáculo no menos sideral nos esperaba. El teatro representaba el *Empíreo*. Un individuo vestido con un vestido blanco y un abrigo de color jacinta representaba al Rey de los Genios cargado por una escalera de nubes; frente a él, un gigante representaba al Genio Rojo, que se peleaba con un enano para establecer la gran trinidad de los colores primitivos. El gigante era un verdadero gigante, y el enano, una enana bastante conocida, llamada Carolina, que contestaba en verso a la prosa bastante incongruente de su contrincante.

Naturalmente se trataba de una lucha entablada acerca de la boda de Colombina. ¿Será Leandro, Arlequín, el feliz esposo? Hoy Arlequín, o Erlequin, es reconocido gracias a la *Revista de los Sabios*, que acaba de publicar



investigaciones sobre el personaje, como el antiguo tipo dramático del teatro francés en el siglo XIII que representaba al “príncipe del reinado de la magia”. Las maravillas de su palo mágico darían algún peso a esta opinión. Pero, ¿Pierrot? ¿Quién es Pierrot? Los sabios aun no nos han edificado sobre este punto.

De cualquier manera, la pantomima prosigue según el uso antiguo y solemne: Pierrot, Casandre y Leandro se unen en contra de Arlequín bajo la protección del Genio Rojo; el Genio Azul protege los amores de este último con la bella Colombina, y, si queremos retomar la acción *ab ovo*,<sup>225</sup> diremos que Pierrot y Arlequín hicieron eclosión de dos huevos, el uno rojo y el otro blanco, que han sido abiertos por la varita de cada uno de los genios. Para explicar todo eso quizás habría que consultar durante mucho tiempo la *Simbólica* de Kreutzer y el *Laocoon* de Lessing. El espacio falta en este trabajo.

Además, todos los cuadros que se suceden, según esta propuesta, invariablemente son los mismos que siempre hemos aplaudido en Les Funambules. Los verdaderos *dilettanti* del lugar no piden otra cosa. El trío paterno compuesto por Casandre, su criado Pierrot y el pretendiente Leandro persigue a los amantes fugitivos a través de los bosques, los mesones, los pueblos tradicionales. Los retratos que hablan, las velas que se pasean, las camas que entran las unas en las otras, las dos tiendas que cambian de letreros, los patés y las botellas que estallan en fuegos artificiales, todo se reproduce, como el amor, el miedo, la glotonería y los puntapiés, ya que la naturaleza no guardó nada más nuevo para reproducir o inventar desde los primeros días del mundo. Sólo hablaremos de dos cuadros que constituyen la originalidad especial de la obra: una ridícula escena en inglés, que sin duda no habría sido permitida hace algunos meses, y otra en la que Pierrot, vestido de Robert Macaire, echa a un policía desde lo alto del escenario y a otro en el fondo de una trampa, lo que nos parece se aleja de la pantomima clásica.

Pero hay que alabar sin restricciones el templo del amor del último cuadro, donde el gas y el agua que brotan rivalizan en relámpagos y reflejos. La Colombina es lindísima: todo el mundo ya la había admirado en el *Pierrot* del señor Champfleury. En cuanto a *Monsieur Paul*, no es más que un servil

---

<sup>225</sup> Locución latina: “desde el huevo”. En Horacio, “desde el origen más remoto”.



imitador de Debureau. El señor Cossard es un Arlequín brillante, ágil, galante, fanfarrón y sutil, como siempre. Echamos de menos a *monsieur* Laporte, este viejo compañero de los triunfos de Debureau. No todos los trucos tuvieron éxito. Es lamentable. Sin embargo, una escopeta de dos cañones que se transforma en escalera ha sido muy aplaudida.



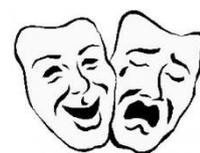
## **El Boulevard du Temple. Antaño y hoy. Ya no hay Funambules. Debureau caballero<sup>226</sup>**

Antaño, Les Funambules sólo se dedicaba a la danza de cuerda y a las pantomimas. Estas dos artes iban de la mano, o de los pies, por decirlo así, del silencio, condición principal de los antiguos privilegios de la feria. Hoy, todos estos pequeños teatros farfullan y tararean como los grandes, el vodevil está por todas partes; hay que soportar tres vodeviles para llegar hasta Pierrot, al que tan sólo aprecian los espectadores más jóvenes. Además la pantomima está precedida de un prólogo hablado, destinado a que los demás entiendan lo que se entendía tan bien antes. Asimismo, distribuyen un lindo programa color de rosa para informar al público que Arlequín sigue raptando a Colombina y se verá perseguido por Casandre con su criado Pierrot; que el genio protector del amor les tenderá mil trampas y acabará por unir a los dos amantes en un templo de columnas rosas, al fondo del cual gira de manera ingeniosa un sol de papel dorado.

De vez en cuando esta pantomima inmortal cambia de nombre, y hoy se llama *Las tres ruelas*, título inventado por el Sr. Auguste L<sup>\*\*\*</sup>, a quien debemos también la redacción del prólogo. Pero, ¿quién puede defenderse de la moda y del progreso? El color local y la Edad Media han penetrado en la humilde morada de Debureau. Casandre se ha convertido en un caballero de la Edad Media, y Pierrot, su escudero, se viste, como él, con armaduras relucientes. Debureau aparece cubierto de acero sonoro y su faz blanca desaparece debajo de la visera feudal. ¡Qué extraña mezcla de ideas! Hay que verlo con su mirada inteligente, la risa fría, el labio delgado: ¡cómo se presta con desdén a todas estas innovaciones! ¡Cómo sabe que él, Pierrot, siempre se verá mejor en camisa de algodón! Felizmente uno sale rápido del prólogo y, a partir de ahí, el drama ordinario transcurre con sencillez. Sin embargo las decoraciones son nuevas, el vestuario encantador, y en la acción cruzan amables sílfides que muestran pantorrillas, cosa desconocida en la Ópera. El genio de las aguas bajo los rasgos de una niña, la señorita Caroline, que actúa en este papel

---

<sup>226</sup> *Oeuvres complémentaires, VIII. Variétés et Fantaisies.* París, M. J. Minard/Lettres Modernes, 1964.



desde hace quince años y que no ha crecido. Esta rareza es notable entre los niños del teatro. La pequeña Fonbonne es un ejemplo en la Porte-Saint-Martin; desde 1826, donde debutó en los *Macabeos*, hasta los *Misterios de París*, siempre tuvo siete años.

No hablaré de Debureau; no ha cambiado, ¡para que vean!, y, a pesar de todo el honor que se le hizo, no me he enterado de que haya pedido cien mil francos de sueldo a su director. Debureau no toma vacaciones, no se enferma y no cambia de teatro. Es un actor único, y será, me temo, el último Pierrot. Después de él, no sólo la parada, sino también la magia que la acompaña tan bien, desaparecerán bajo la capa espesa y uniforme del pesado vodevil.



## **Théodore de Banville (1823-1891). Pierrot funámbulo**

“Poeta de la felicidad”, romántico y protector de la rima fue el parnasiano Théodore de Banville; como su amigo Théophile Gautier, su prosa era impecable. Su libro de poemas *Las cariátides* (1842) es quizá la mejor expresión de su parnasianismo. Banville era otro poeta funámbulo, un soñador y un buscador del Azur; amaba la fantasía de los saltimbanquis y de los payasos, compartía la nostalgia de los románticos por el Pierrot exquisito de las *Fiestas galantes*, el bufón inocente de las arlequinadas infantiles y siempre llenas de sorpresas. A Banville no le gustaban los Pierrots realistas vestidos de negro; los prefirió blancos y ligeros, como los de Watteau. Con la pantomima mágica, “incesante variedad de una visión siempre metamorfoseada para el placer de los ojos”,<sup>227</sup> huía del mundo de los abarroteros y de los notarios. Nadie como él supo describir a Pierrot en sus múltiples aventuras con ternura y entusiasmo juvenil.

Naturalmente Les Funambules era su teatro favorito. Cuenta que en la “pequeña sala llena de humo” la convivencia era intensa, el sueño posible; allí el poeta olvidaba la vida y volvía a ser niño: Pierrot. Debureau era ese sueño imposible. Banville reconoció en el artista a uno de los suyos, un dandi escéptico, un payaso ligero, un Pierrot bufón y celestial que hacía saltos para deslumbrar a los bobos, y rodaba “entre las estrellas”.

---

<sup>227</sup> Banville creó para el Teatro Folies-Nouvelles *El pequeño Mezzetin* en 1855, y un año más tarde *El bello Leandro*, dos farsas inscritas en el gusto italiano.



### “Los antiguos Funambules en el Boulevard du Temple”<sup>228</sup>

El antiguo espectáculo del teatro Les Funambules, Boulevard du Temple, que ha sido destruido durante la transformación de la ciudad y que nunca resucitará, era sin duda lo que había de más encantador y divertido en París, y si dejo de lado las incomparables alegrías de la poesía y del amor, las horas que he pasado en esta pequeña sala llena de humo han sido sin duda las mejores de mi vida. Sí, nada de lo que hace el teatro, horrible para los espíritus sutiles, para las almas delicadas, existía en Les Funambules, que eran precisamente lo contrario del lugar común teatral universalmente adoptado. Lo abominable sobre todo en nuestras salas de drama y de comedia, grandes como un mercado, es la total falta de vínculo entre los actores y el público; también encontramos inanimados los decorados, los muebles, los accesorios, que no pueden ser cambiados de lugar o movidos sino detrás de una cortina que se interpone cruelmente entre el espectáculo y nosotros.

Por un lado, los actores, que se agitan para tratar de despertar nuestro interés con una intriga quimérica y sin embargo desgarradora, estimulan nuestros aburrimientos y el sentimiento de nuestras miserias; por otro, los espectadores heterogéneos, extraños a sí mismos, a los actores, ocupados en mil cosas distintas y mil cálculos, excepto en el poema que se recita ante ellos; y, entre todos, una soledad, un desierto, un abismo, un espacio terrible que nada puede llenar, esto es el teatro. Y cuando estos dos bandos opuestos, en raza, pensamiento y religiones, han hecho esfuerzos sobrehumanos para conocerse, entenderse, interpenetrarse; en el momento cuando iban a lograrlo, llega el tonto, el estúpido, el imbécil intermedio que lo destruye todo, complica de nuevo la trama apenas aclarada, y vuelve a los espectadores a su triste aburrimiento, y a los actores a la crueldad de sus vestidos y de sus decorados fúnebres.

En Les Funambules la escena era organizada con tres intrínquilis, ni más ni menos que en la Ópera, lo cual permitía los cambios, las transformaciones, la incesante variedad de una visión siempre metamorfoseada para el placer de los ojos. Y, en cambio, la sala era tan pequeña que los actores y los

---

<sup>228</sup> *Petites études. Mes souvenirs.* París, Georges Charpentier, 1882, págs. 215-225.



espectadores, todos los cuales, además, pertenecían a la misma raza, gente del pueblo, y que fuera del teatro trabajaban, podían mirarse los unos a los otros, verse de cerca, hablarse casi labio contra labio, y, como los héroes de *La Ilíada*, conversar, nada raro en aquel lugar lleno de vida, donde el público era el propio Coro delirante y siempre trémulo de Aristófanes.

Y las pantomimas, que se representaban al sonido de una música clásica tocada por cinco o seis instrumentos de cuerdas, lograban el doble objetivo de hacer olvidar la Vida y, sin embargo, representarla; porque no podemos interesarnos en nada que no sea ella misma, y por otra parte, no sabríamos divertirnos si nuestras preocupaciones no se disiparan mágicamente, ahuyentadas por la todopoderosa Ilusión. Ahora bien, la pantomima ocurría en medio de incidentes bastante cómicos, excesivos y múltiples, para arrancarnos de las miserias prosaicas que nos asedian, y, al mismo tiempo, lo que expresaba tan bien era la Vida, más simple, original, idealizada por una fantasía intensa y gesticulatoria que arrastraba al espíritu a un torbellino de alegría, admiración, locura, éxtasis, de hábil y poderoso ensueño.

¡Sin intermedio! Sabíamos que una vez que se alzaba la cortina nada vendría a interrumpir nuestro placer y a darnos la horrible sensación de un despertar brutal. La magia, que en promedio contenía alrededor de quince cambios sucesivos, se representaba en dos horas, que volaban como si fueran minutos, y a partir de los primeros golpes de arco las habitaciones, los paisajes, los bosques, las cuevas, los paraísos, las plazas públicas, las grutas de llamas y rubíes, los ríos, los palacios de lapislázuli y jaspe, los arcos triunfales contruidos con rosas pasaban, huían, brillaban ante nuestros ojos, alrededor de una intriga siempre interesante porque siempre era la misma y utilizaba en sus escenas, desliadas como las perlas de un collar sin fin, toda la móvil humanidad.

Igual que en la vida, había vendedores ambulantes, soldados, piratas, pasteleros, aldeanas, entregados a diversas ocupaciones; pero a través de esas muchedumbres locas de contento el tornasolado Arlequín y la esbelta Colombina, egoístas como el amor, se escapaban, se iban, huían, extasiados, felices, las manos unidas, ebrios de primavera, de juventud y de ilusiones; a



veces un Hada se les asomaba y les hablaba en verso. Casandre y Leandro los perseguían sin atrapar otra cosa que bofetadas y puntapiés distribuidos en un lugar inmutable, y Pierrot seguía a estos dos tontos, pero con una total indiferencia, un desdén profundo, con el dandismo más escéptico, conociendo la prodigiosa inutilidad de todos los esfuerzos humanos, con el único punto de vista de la naturaleza, y guardando sobre su sobretodo immaculado y su faz exangüe como la de los Dioses la blancura y la gloriosa inutilidad del lirio.

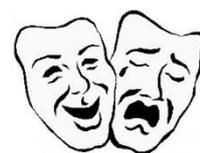
Pierrot, como lo saben, era el elegante, el esbelto, el irónico Jean-Gaspard Debureau. Aquel comediante único lo tenía todo para seducir al pueblo, porque era el propio pueblo por su nacimiento, su pobreza, su genio, su ingenuidad de niño; pero también respondía a los deseos de elegancia y de esplendor que existen en las almas primitivas, y nunca hubo duque o príncipe que supiera tan bien como él besar la mano de una mujer y tocar a una mujer. Aun cuando se había inclinado religiosamente ante el Hada que soltaba sus estrofas, victoriosa, vuelo lírico, y agitando sus alas de rubí, se atrevía a esbozar, esbozar vagamente el gesto de permitirse con ella alguna familiaridad, y el Hada no se enojaba por ello, ni el público, ¡tan querido por todos porque era el niño mimado por todos!

Dije “esbozar”. Nunca insistía en nada; mostraba sus intenciones con un gesto espiritual, y pronto pasaba a otra cosa. “Sin molestar, sin insistir” habría sido el lema de su exquisito talento. Sin duda no hacía nada sino pasear por el universo con indiferencia de artista y de poeta; pero si era necesario mostraba a sus amigos los titis parisinos,<sup>229</sup> que no ignoraba nada de lo humano, y entonces hacía una sopa de col, hacía ejercicios, se batía en duelo, arreglaba los viejos zapatos con una perfección desalentadora. Los pilluelos de la galería de dos centavos le lanzaban naranjas y él las recogía en sus bolsillos con una alegría infantil, feliz de hacer la limpieza y de jugar con ellos a la comidita. Y minutos después era un príncipe arrogante, un magnífico Don Juan, en la escena entre Charlotte y Mathurine,<sup>230</sup> con una sencillez refinada que a menudo debió hacer reflexionar a nuestros actores inválidos y agitados.

---

<sup>229</sup> Pillo parisino, espabilado y bromista, cuyo arquetipo es el personaje de Gavroche en la novela de Victor Hugo *Los miserables*.

<sup>230</sup> Dos campesinas en *Don Juan o el festín de piedra*, de Molière.



¡Cuántos episodios enteramente creados por él y que marcó para siempre con su sello indeleble! He aquí uno que le gustaba por encima de todo y que volvía a utilizar cada vez que podía en sus pantomimas. A raíz de circunstancias extrañas, Pierrot se encontraba en un harén llamado a escoger entre diversas odaliscas. Primero se le hacía agua la boca y voluptuosamente se prometía devorarlo todo; pero muy pronto, después de reflexionar, y de pasar revista a cada una de estas sultanas apetitosas, las rechazaba a todas, indicando con un gesto rápido, verdadero y maravilloso por su concisión, idealmente justo, el motivo de su abstinencia. El defecto físico cuya existencia denunciaba era en efecto el de la figuranta de repente designada, y ¡con qué arte!, ¡con qué sentimiento plástico!, ¡con qué inteligencia de la forma y del color la desvestía, de una manera precisa y decisiva! Aquella, delgada como un listón, aquella otra obesa, otra con la panza puntiaguda, esa otra con su frente de hidrocéfala, una cuya boca estaba hendida hasta las orejas, una con el cabello ralo, otras con los ojos muy pequeños, la nariz chata y respingona, los brazos demasiado largos o flojos, o cortos, con encantos desmedidos, pies inmensos, cejas feroces, dientes salvajes y desordenados como soldados que huyen en el campo de batalla, todas eran retratadas de manera intensa, de un solo golpe, tan bien como lo hacía el fulgurante lápiz de Daumier. ¡Oh! ¡Cuántas veces, cuando Jean-Gaspard representó esta escena adorable y cruel, vi a la pobre figuranta juzgada así de manera inapelable enrojecer hasta la raíz de su cabello, como si la hubieran arrastrado completamente desnuda bajo el calor de un sol feroz! Pero, en seguida, el divino mimo la consolaba con un guiño, una buena sonrisa de amigo, que parecía decirle, que sin duda le decía: “No llores, era broma, no hay aquí ni la menor palabra de verdad”. Entonces la figuranta enrojecía más aún, pero de placer esta vez. Si Debureau hubiera actuado su escena favorita en un salón parisino, acusando a las Despard y las Maufrigneuse<sup>231</sup> y mostrando irremisiblemente los defectos de sus bellezas, sin embargo tan perfectas, sin duda lo habrían hecho pedazos, como ayer, Edipo, Rey de Tracia, fue destrozado por las ménades. Pero tenía demasiado espíritu para ir por el mundo, temía mucho más los lugares

---

<sup>231</sup> Diane de Maufrigneuse y la marquesa d'Espard, personajes de la *comedia humana* creados por Honoré de Balzac.



comunes que los corazones de manzana, y se quedaba en casa, esperando a las grandes damas, y que, de hecho, venían a verlo, en el teatro de cuatro cuartos, al lado de los poetas famélicos encantados con esas magias, y de los titis que comían salchichas ¡viendo ante sus ojos la Farsa Humana dar vueltas! Y siempre los decorados cambiaban: playas, bosques, castillos, calles populares; con la misma sencillez, mediante un bastidor al que se le daba vuelta, una tela de fondo precipitada en el foso o levantada en los frisos, y, como los bastidores eran excesivamente angostos, a veces se veían las dos manos del maquinista ayudando a la maniobra o hasta toda su persona. ¿Y creen que con eso se destruía la ilusión o siquiera se disminuía? No, todo lo contrario. Piensen un poco y verán cómo esto es justo. Pues cuanto más se afirma la vida humana en el teatro más ve el público a seres que piensan, viven y actúan como él, y más cree en lo que pasa allí, mientras que con la lamentable perfección de los objetos materiales abandonados a sí mismos nace la indiferencia hacia aquellos pedazos de madera y de tela desprovistos de vida humana. Los decorados cambiaban; Arlequín y Colombina pasaban, temblando de amor en la luz, y en medio de la muchedumbre agitada y ocupada él, el Pierrot del sobretodo de nieve y faz pálida, él, el gran Gaspard Debureau, soltaba en escenas mudas, deliciosamente líricas y bufonescas, las innumerables rapsodias de su poema.

¡Y con qué poder de imaginación!, ¡con qué don de resumir audazmente!, ¡con qué genio de la síntesis! Alguna vez hacía de panadero (pues era todo lo que quería), acababa de calentar su horno, cuya enorme boca era bermellón y rosa, cuando de repente se presentaban con su harina dos mujeres, dos viejas calvas, descabelladas, caducas, con la barbilla temblante, dobladas hacia el suelo, apoyadas sobre sus bastones nudosos y mostrando en sus ojos la sombra de los años idos, más numerosos que las hojas en los bosques.

“¡Verdaderamente esto no tiene sentido común!” Decía (en lenguaje mudo) el sabio panadero Pierrot. “¡Habrás visto que unas mujeres lleguen a este estado! ¡Cómo nadie se ha dado cuenta de que necesitan ser refundidas, hechas de nuevo, cocidas de nuevo!” Y en seguida, a pesar de sus protestaciones, las tomaba y las tendía sobre su pala, claramente las



horneaba, y luego cuidaba de su cocción con un cuidado evidente. Luego de varios minutos, las sacaba del horno jóvenes, bellas, metamorfoseadas por su cabello brillante, el pecho tan blanco como la nieve, diamantes oscuros en los ojos, rosas en los labios, vestidas de seda, de satén, de telas de oro bordadas de lentejuelas, de ornamentos, y modesto decía a sus amigos del público: “¡Pues vean, no es más difícil que esto!”

En otra ocasión era médico, y, como el Crispín de Hauteroche,<sup>232</sup> distribuía con pasión las píldoras infernales; pero de repente, en medio del vil rebaño de enfermos, veía al joven señor parisino aburrido, anémico, pálido, sin fuerza para vivir, y aún asqueado por el propio tedio. “Pues claro –decía Pierrot médico–, no extraña, ¡con lo que tiene en la cabeza!” Con un escalpelo abría limpiamente la cabeza del enfermo, de la cual quitaba la parte superior como una tapadera, y de esta cabeza abierta se veía escapar un ratón aterrorizado y loco, que buscaba un hoyo para esconder en él su vergüenza y corría desesperado sobre las tablas rugosas del teatro.

Todo el odio moderno hacia la guerra, todas las burlas sobre los soldados, la caserna y el café de los oficiales cabían en la pantomima *Lindos soldados*, donde Pierrot, convertido en un Dumanet espantado,<sup>233</sup> se encontraba prisionero de la disciplina militar como en una espiral, y se debatía como una mariposa ebria alrededor de una vela. Todavía lo veo haciendo los trabajos pesados con sus enormes zuecos y su pantalón de arpilla, ahogado en estiércol, embrutecido por los cabos, y luego en la rutina del ejercicio con su fusil, aplastando el pie de uno y reventando el ojo de otro, y siempre con aire estupefacto bajo su sombrero de policía. ¡Oh! ¡Qué criado admirable fue este mismo Pierrot! Y ¡qué bien supo expresar el descaro del vulgar Ruy Blas<sup>234</sup> sucediendo sin transición al llano servilismo! Mimaba, cepillaba, adonizaba, engalanaba a su amo Casandre; quitaba con cuidado de su vestido el polvo y luego le ayudaba a pasar la puerta ¡con una patada brutal y sorprendente!

---

<sup>232</sup> Crispín, antiguo personaje de la *commedia*, retomado luego por Scarron, Regnard y Hauteroche (*Crispín médico*) en sus comedias en los siglos XVII y XVIII.

<sup>233</sup> Soldado ridículo y fanfarrón.

<sup>234</sup> Criado de don Saluste en el drama romántico *Ruy Blas* (1838), de Victor Hugo.



Cuando el mismo Casandre regresaba a casa le entregaba el sombrero. Pierrot tomaba este sombrero con respeto, lo acariciaba con la manga, lo alisaba, le quitaba el polvo con un soplo, y luego, con increíbles precauciones, lo colgaba de la pared, pero en un colgador inexistente, absolutamente ideal, lo que le permitía al desgraciado tricornio rodar tristemente en el polvo. Pues el deber de todo criado consiste en colgar el sombrero de su dueño en el lugar habitual, pero no en ver si hay aquí un colgador o no. ¿Qué le agregaría Balzac para expresar la indiferencia furiosa de los criados?

Otras veces se hacían pantomimas dinámicas con tunantes, hadas, genios, gendarmes, la cuales ocurrían en un dudoso Tirol amenizado con torrentes e inventado con la fantasía poética más alta. Y, ¿quién las inventaba? Un llamado Charles, *régisseur*, controlador y lindo Leandro, tallado en forma de cascanueces y bastante ignorante para poder mezclar con una ingenuidad auténtica y no aprendida todas las leyendas, todas las tradiciones, todas las historias, todas las teogonías y todos los dioses. En estos mimodramas heroicos Pierrot era un campesino a la vez tímido y valiente, el cual, ayudado por una luchadora habitualmente actuada por la señora Lefebvre, degollaba a todos los tunantes en el combate del sable cuadrado al ritmo de la música.

En la penúltima escena se oía el murmullo, el gemido, el chapoteo; se olía la frescura del agua, y los titis, que sabían lo que se estaba preparando, temblaban de impaciencia. Por fin, la tela de fondo se levantaba, y entonces aparecía un edificio de tres pisos con conchas, rocas, columnas talladas en forma de ondas, de las cuales caían cascadas, capas de agua cristalina, espléndidas, encendidas, llenas de espuma, de blancuras y de diamantes, con un ruido horrible y delicioso. Aun cuando el dios Amor, con su antorcha en la mano, unía a Arlequín y Colombina ante un altar pintado en un camafeo dorado, donde ardía un fuego de Bengala color rosa, y que el entusiasmo de los espectadores volvía de una magnificencia suprema, nunca he visto algo más hermoso que aquella apoteosis de cascadas transparentes, encendidas y blancas, que el cartel del teatro Les Funambules anunciaba con esta frase ya tan mágica en sí misma: “¡El espectáculo terminará con un efecto de agua natural!”



## Catulle Mendès (1841-1909). Pierrot francés y triunfador

Poeta admirado por Rubén Darío y yerno de Gautier,<sup>235</sup> apasionado de Wagner y ferviente discípulo de los parnasos, el polifacético Catulle Mendès era en 1900 lo que se llamaba un “monstruo parisino”. Todo lo interesaba: Wagner, el Parnaso, el naturalismo, el simbolismo, el decadentismo... y las mujeres. La literatura no tuvo secretos para él; tampoco las alcobas, de las que se convirtió en cuentista celebrado durante la *Belle Époque*. El teatro también lo ocupó bajo todas sus formas: comedias libertinas o trágicas, dramas funambulescos, mimodramas, cuentos de hadas, magias, fantasías, comedias musicales, óperas y ballets. Entre sus libros de versos más conocidos conviene recordar *Philomela* (1863), *Hespérus* (1869) y *Las brasas del cenicero* (1900), así como un drama: *La reina Fiammetta* (1889). De igual modo, describió escenas decadentes tan poco recordadas como *La vida y la muerte de un payaso* (1879) y *El buscador de taras* (1898).

No lo dejó indiferente la pantomima, aquel arte encantador y mudo para el cual escribió dos de los grandes éxitos de la *Belle Époque*: *Chant d'habits* y *Le docteur Blanc*, sin olvidar su magnífico ballet-pantomima *La fête chez Thérèse*, último homenaje al siglo romántico y a la danza. En el siguiente ensayo Catulle Mendès exhibe el vasto bagaje de su generación. Hace en él el recuento –largo pero ameno– de la historia de la pantomima –“pájaro sin palabras”– y de Pierrot, un Pierrot que el autor quiso fiel a sus orígenes franceses por supuesto.

---

<sup>235</sup> Rubén Darío. “Catulle Mendès”. En *Azul*, 1890. Catulle se casó con Judith Gautier, escritora y célebre orientalista hija de Théophile Gautier.



## “La pantomima”<sup>236</sup>

Siempre popular en el sur de Francia gracias a la escuela del ilustre Rouf, en quien revivían los Debureau;<sup>237</sup> renovada en París, hace algunos años, con el éxito de la Srita. Félicia Mallet;<sup>238</sup> triunfante este invierno, nuevamente en París, y luego por toda Francia, con el talento prodigioso de Séverin –aquél Frédéric Lemaître del drama silencioso–, que salió de Francia para Inglaterra y América sin expatriarse completamente ya que el gran actor Taillade va a actuar mañana *Hop-Frog*, del cuento de Edgar Poe,<sup>239</sup> la pantomima llama la atención, no sólo de los letrados, sino de todo el público. Por lo tanto ya es hora de hablar de ella; personalmente quizá tenga yo la autoridad para hacerlo por el amor que siempre le tuve y el celo empleado en revivirla. A decir verdad, a pesar de mi pasión por la pantomima no me hago grandes ilusiones sobre ella. No creo que haya que darle una importancia desmedida. Nunca pretendí que la mímica pudiera igualar la palabra, única intérprete directa y total del corazón, el alma y el espíritu. Pero si la pantomima no es un arte grandioso y si los poetas que se entregan a ella cabalgan un Pegaso muy pequeño, a ras del suelo, no deja de ser un arte encantador, y el pequeño Pegaso lleva alas de libélula. La pantomima (como en *Chand d'habits*, por ejemplo) puede ensayar el terror extremo –con tal de que lo atenúe y lo niegue casi por lo funambulesco del conjunto; nunca debe ser totalmente seria; la poesía debe estar salpicada de gracia y la tragedia ridiculizada con la farsa–. En una palabra, conviene que hasta en sus más extraordinarias ambiciones la pantomima no se considere mayor que un *lazzi* de parada, que una canción popular sin palabras, que un cuento gestual... Pero si *Piel de asno* nos fuera mimado, ¿verdad que nos encantaría? Y ya es algo, es mucho, un arte que alegra al agregar, con el silencio, el encanto del misterio.

---

<sup>236</sup> Catulle Mendès. “L’Actualité Théâtrale. –La pantomime”. *La Revue du Palais*, 1er. año, núm. 4, 1o. de junio de 1897.

<sup>237</sup> Louis Rouffe, importante mimo francés que actuó en los últimos años del siglo XIX.

<sup>238</sup> Una de las pocas mujeres mimos en el fin de siglo –Colette fue otra–, conocida por su actuación como Pierrot en la pantomima *El hijo pródigo*, de Michel Carré.

<sup>239</sup> Paul Félix Taillade (1827-1898), actor francés. Hop-Frog es el nombre del bufón en el cuento del mismo título de Edgar Allan Poe.



Un hombre acaba de publicar un enorme *in-cuarto* de mil ochocientas páginas a dos columnas, escrito en letra pequeña, sobre la Manera de Tocar las Campanas; y este libro colosal, obra inmensa de erudición, empieza con la frase siguiente: “Generalmente, se tocan mal”. Ahora bien, lo que este admirable autor decía del arte de tocar las campanas se puede decir también de la pantomima: ¡generalmente, se actúa mal! Y esto sencillamente porque los que hacen pantomima no saben lo que es en absoluto. Se hablaba, en estos últimos meses, de una clase de mímica muda en el Conservatorio, con el propósito de enseñar a los futuros actores el arte de hacer gestos. Crear esta clase habría sido una gran aberración, pues el gesto del actor por sí sólo debe subrayar y reforzar la palabra, mientras que el gesto del mimo debe expresar todo, aquel gesto –del mimo– sería, en el actor que habla, un pleonasma; y, en una palabra, el error generalmente frecuente, el error total, es creer que la pantomima es una comedia muda. ¡Ah, en absoluto! La pantomima no es una comedia muda. No se habla menos en ella que en la comedia hablada; se habla, simplemente, pero de otra manera. Es una palabra que no hace ruido, pero es una palabra; es un verbo silencioso, pero es un verbo, hecho de actitudes, gestos, parpadeos, estremecimientos de arrugas, temblores de labios. Lo tonto –para el intérprete–, desde el punto de vista de la verdadera pantomima, es creer que debe sentir o pensar primero con palabras no proferidas, palabras internas, las sensaciones o pensamientos que tendrá que expresar. No, la posibilidad de la palabra sonora nunca debe ser concebida por el verdadero mimo; importa que, desde que se forma en su interior, la idea se revele, sin la menor posibilidad de mediación lingual, por la mímica inmediata de todo su ser. El mimo habla con todo su ser, silenciosamente, sin jamás haber supuesto que podría hablar de otra manera; y hasta el movimiento de la boca, representación peligrosa del ruido que significa, debe limitarse a ser, con movimientos que se resisten a recordar las sílabas, la misma cosa, y nada más que el meneo de un meñique ¡que sabe lo que dice!

En una palabra, el alma sin transición surge de inmediato con los gestos. De ahí la diferencia entre Séverin y Mounet-Sully.<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> Mounet-Sully (1841-1916), actor francés.

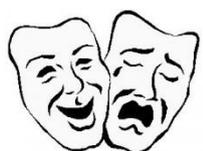


Sin embargo, la pantomima, tal como la concibo –¡a lo mejor me equivoco!–, ¿dónde nació?, ¿de dónde viene? Voy a sorprender a algunas personas si digo que no la creo muy antigua, que es casi reciente y totalmente francesa. Primero, es evidente que no sabemos muy bien si los espectáculos sagrados de las pagodas hindúes, las ceremonias de los templos de la Hélade, si en Roma, como antes en Atenas, ciertos interludios de las grandes obras eran o no verdaderas pantomimas. Los griegos tuvieron mimos, cierto. ¡Estuvo Batilo! Pero me imagino que bailaba sobre todo y también hablaba, para complacer a Anacreonte, el ritmo de la danza tiernamente logrado en palabra lasciva; y estuvo Nevio en Roma, hubo actores a quienes el pueblo gritaba: “¡*Mimae denudent!*” y hasta le hicieron observar cruelmente a Catón, quien salía ruidosamente del teatro en el momento en que los vestidos iban a caer, que tal vez solo había venido para mostrar que se iba; pero no creo que las obras de aquellos mimos, donde la danza jugaba un papel tan importante –esta danza volverían a encontrarla en la pantomima moderna italiana– fueran obras totalmente mudas. Era más bien algo que hoy día llamaríamos, al hablar del Châtelet o de la Gaieté,<sup>241</sup> “divertimientos con cantos”. ¡Además, todo aquello está tan lejos! Acerquémonos a la edad contemporánea. Se da en casi todos los espíritus una confusión entre la comedia italiana y la pantomima. Porque están en la comedia italiana Colombina, Casandre, Arlequín, Carlín, Otavio, Pantalone,<sup>242</sup> y porque hay en nuestra pantomima o los mismos personajes o parecidos, uno tiende a confundir entre ambos tipos de arte. Ahora bien, pienso que esta confusión no se debe hacer. La comedia italiana siempre habló, incluso en Francia. Acuérdense que “il signor Mazzarini”, cuando reinaba, Carlín hablaba; recuerden el prefacio de los *Litigantes*: Racine estuvo a punto de darle el papel principal de su comedia a Scaramouche; y Dominique, Arlequín ilustre, hablaba; y los demás bufones italianos hablaban como él; hacían tanto ruido que se les prohibió, o casi, el lenguaje sonoro. Los Comediantes Franceses –la Comedia Francesa–, cuidadosos de sus privilegios, prohibieron que más de dos personajes hablaran en el escenario de

---

<sup>241</sup> Teatros del Bulevar, en París.

<sup>242</sup> Personajes de la *commedia dell'arte*. Carlín, sin embargo, es el apodo o diminutivo del actor Bertinazzi, quien actuaba en el papel de Arlequín en el siglo XVII en Francia.



los teatros de los bulevares. Era inevitable: para oír una escena con tres personajes había que ir a ver a los actores del rey. Pirón, autor de *Arlequín-Deucalión* –obra tan superior a la *Metromanía*–, tuvo una idea divertida: en las narices del comisario encargado de hacer respetar los derechos de la comedia oficial, puso en escena, sobre un palo, un loro que, con frases aprendidas, se unía al diálogo, y, de vez en cuando, el loro hacía notar al Señor Comisario, de manera impertinente, que tenía derecho de hablar, ya que no era un comediante sino un pájaro. Sin embargo, ya que había un loro locuaz aún no era pantomima. Además, nadie ignora cuánto hablan las honestas arlequinadas del Señor de Florián, nada sonsas por cierto, y con frecuencia sinceramente tiernas: aquellas obras de donde viene, no menos parlanchín, pero menos lealmente inocente y con un ragú moderno que hace pensar en un chile rojo –joh, no demasiado rojo!– caído en una sopa con leche, todo el teatro del señor Octave Feuillet. El señor Octave Feuillet, desde un punto de vista literario, es bastante inferior a M. Scribe, porque éste, por lo menos, escribía realmente mal, mientras que el otro escribía casi bien. Es espantoso.

Pero, puesto que la comedia italiana convertida en arlequinada francesa no era en absoluto la Pantomima, ¿de dónde sale entonces, realmente y en su totalidad, el género dramático que expresa todo sin decir nada?

De aquel genio milagroso, de aquel prodigioso inventor, aquel gran hombre instintivo que he mencionado: Debureau. Sin duda, lo reconozco, vacilé al principio; un artista que tan sólo gana cincuenta y cinco francos al mes no tiene el derecho ni el poder de dominar el teatro donde los gana. Gaspard Debureau no pudo al principio imponer el instinto de su genio; y sólo fue de comedia de magia en comedia de magia, de obra cantada en obra hablada, que pudo al final imponer el silencio universal con cualquier acción.

Y es justamente porque la pantomima perfecta –la que no baila como la tarantela napolitana ni retoza como la bufonería inglesa– surgió del inimitable Debureau, y es francesa, que sigue siendo tan popular entre nosotros. La túnica de Pierrot es una especie de bandera nacional.

Veán: de día en día se apagó, y luego se apaga por completo lo que sólo era, en la verdadera pantomima, el recuerdo de la comedia italiana. ¡Ah! ¡Qué triste pensar que las Colombinas rosas, con sus cintas agitadas, y



groseramente bufonas, los Casandres que tosen, doblados por lumbagos, y los Arlequines con sus mazas delgadas semejantes a unas largas castañuelas, han desaparecido! ¿Por qué, tan tiernos, tan bufones, tan hermosos, merecieron ser excluidos? Porque eran italianos. Sólo sobrevivieron dos tipos, que nunca dejaremos de querer –Polichinela y Pierrot– porque éstos son franceses, bien franceses, y, por lo tanto, nunca dejarán de corresponder a los instintos íntimos de nuestra raza.

A lo mejor uno se sorprende con esta afirmación: Polichinela francés. Por lo general pensamos que Polichinela es Pulcinella, el bufón italiano. El error es total. Expliquémonos. Cuando el rey Enrique sitiaba París, cuando aquel que pronto se llamaría Enrique IV echaba por encima de las murallas, al París hambriento, algunas piernas de venado, y también pan —no afamar París habría sido más fácil que alimentarla con tanta caridad, aunque no de manera tan especial—, ocurrió que los parisienses, que se burlaban de la narizota de su futuro príncipe, y observaban sus dos grandes jorobas, una por delante, otra por detrás, que imitaban la coraza de los atacantes, imaginaron, para divertirse —pues hay que saber reír cuando uno tiene hambre—, un fantoche con la misma narizota y las dos jorobas. La muchedumbre lo llamó Mignolet —en recuerdo quizá de algún apodo del rey Enrique—, y aquella canción corrió por las calles:

Soy el célebre Mignolet  
General de los Españoletos.

Los Españoletos eran los navarros, los vascos, casi españoles. De tal manera que el hábito de pronunciar con la garganta “Polichinela” no debe ser otra cosa que una parodia del acento meridional de los sitiadores, como las dos jorobas eran el símil de su armadura. Quien tiene el triple talento de amar, beber y pelear es Enrique IV; pero también es Mignolet. En el guiñol, el titiritero, que antaño todavía cantaba: “Soy el célebre Mignolet/General de los Españoletos”, ignoraba que tarareaba historia.

Pero, preguntarán, ¿de dónde viene este nombre, Polichinela, ya que no existe ninguna relación entre el tipo inventado por la guasa parisiense y el fantoche napolitano cuyo sobretodo blanco se parece más bien al de “il signor



Tabarini”,<sup>243</sup> que lleva la mitad del rostro enmascarada de negro? La respuesta es fácil. Muy probablemente el nombre de Pulcinella, importado más tarde de Italia, fue aplicado al personaje parisiense. Pero, en realidad, el Polichinela francés, misteriosamente hermano del Punch de Inglaterra y del Karaguz oriental,<sup>244</sup> no tomó nada, sólo su nombre, de Italia, y, un día de carnaval, uno podría ponerlo en el Pont Neuf ¡en la grupa del caballo de bronce!

Pero tengo prisa por hablar de Pierrot. ¿Quién es en realidad? En cuanto pronuncian su nombre, parece que toda la gente que lo oye entiende lo que significa. “¡En el claro de la luna, mi amigo Pierrot!” Y parecen estar de acuerdo. Pero, ¿sobre qué exactamente? Creo que no sabríamos decir por qué. En realidad, Pierrot, el hombre vestido de blanco, y blanco de faz y negro de sombrero, aquel ser singular, que todo el mundo conoce sin haberlo visto nunca más que en las imágenes y sobre el escenario, que interesa a los padres por un vago recuerdo de alegría lejana, que divierte a los niños con una esperanza de parodia, y que todos sentimos, de manera inconsciente, tan cercano a nosotros mismos, ¿quién es, entonces? Primero creo poder afirmar, con más certeza que para Polichinela, que Pierrot es hijo de Francia. Sí, sí, hubo hace mucho, en los comienzos muy lejanos de Roma, el mimo blanco, *Mimus Albus*; yo mismo, paródicamente, dije al hablar del gran Séverin:

Aquel, entre todos los Pierrots,  
Es el mayor, el abuelo, el ancestro, el gran hombre,  
*Mimus Albus*, quien fue durante cien años ¡el Pierrot de Roma!

Pero sin duda, la blancura del *Mimus Albus* era más bien del vestido que del rostro. *Mimus Albus*, éste romano, probablemente acabó en el Pulcinella; y, además, esto ocurrió en tiempos muy antiguos. Bien se sabe que en el siglo XVI, en Boloña, un poeta-saltimbanqui, Julio Cesare Croce, puso en escena, quizá después de inventarlo con base en otros poetas, un fantoche llamado unas veces Pedrolino, otra Piero, o Pierrot (lo dicen los libros; no me explico bien, en italiano, Pierrot con una *t*). Lo inverosímil de este origen es que

---

<sup>243</sup> Tabarini (1584-1626), célebre charlatán y comediante de la feria.

<sup>244</sup> El equivalente egipcio del *Punch* inglés.



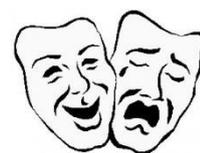
nuestro Pedrolino, aunque listo, era la virtud personificada, mientras que nuestro Pierrot... ¡No! No hubo tal ancestro. Regresemos a Francia. En seguida notamos que Molière, quien tomó de Cyrano de Bergerac el “epístasis” del *Avaro* y una ilustre escena de *Los enredos de Scapin*, puso en el *Don Juan* a un campesino llamado Pierrot que ya había aparecido, si bien recuerdo, en el *Pedante burlado* del mismo Cyrano de Bergerac. A este propósito, digamos de paso que no se sabría afirmar, de una manera definitiva, lo que hay que pensar de la apropiación, casi un plagio reprochado a Molière. Citan la frase del propio Molière: “Tomo mi bien donde lo encuentro”. Esta frase, como se dice generalmente, ¿no será sino la afirmación de un genio tiránico que osa jactarse de la usurpación? O, como se contó, ¿no habrán colaborado Cyrano y Jean Poquelin en los bancos de la escuela? De tal manera que al decir: “Tomo mi bien donde lo encuentro”, Molière, quizá, ¿simplemente quiso decir que usaba una parte –suya, personal, fruto de una colaboración interrumpida–? No nos alejemos de nuestro asunto. El Pierrot del *Festín de piedra*, lo haya inventado o no Molière, viste con sobretodo blanco, como el Colas de *Georges Dandin*; y no hay que olvidar que Molière, muy al principio de su existencia de comediante errante, mucho antes de su gloria, hizo actuar o actuó él mismo en provincia *Los celos del Pintarrajeado* –de la cual nació *Georges Dandin*–. ¿Pintarrajeado con qué? Con blanco. Recuerdo tal vez de los molineros que se enharinan el rostro. Así Pierrot, desde el principio, es francés. Pero, mezclado a las arlequinadas se convirtió pronto en una especie de italiano. Durante mucho tiempo, por cierto, no fue más que un personaje sin importancia. Y hablaba.

Porque era blanco como los lirios y los rayos de la luna, Watteau lo hizo Gilles, que no es otra cosa que una hermana de Pierrot en travesti.

Sin embargo, el hombre de faz blanca, de molinero, no era más que un criado bobo, un campesino torpe, nulo, que recibe puntapiés.

Pero apareció un hombre genial y –esto es tan extraordinario que uno vacila en creerlo y aun estando seguro duda– concibió lo que podría volverse este bufón, antiguo parecido a un molinero de la Brie o de la Beauce; entendió lo que, con él, se podría hacer a través de la humanidad.

Sí, el inventor de Pierrot, de todo el pueril y asombroso ideal que hay en Pierrot, es solamente Debureau; y así como impuso poco a poco la pantomima



en la cual nadie nunca hablaría, creó, a partir de un tipo mediocre, al extraordinario Pierrot que todavía nos sorprende. De un bufón burdo hizo no sé qué ser general y sencillo. Poco a poco ocurrió, por la extensión de un deseo que lleva a querer todo, desde el antojo tonto de un paté, o de un vaso de vino, o de un brazo desnudo, que Pierrot, sin dejar de ser él mismo, creció hasta la codicia, hasta la reivindicación de todos los placeres. Obsérvense el paralelo entre el surgimiento cada vez más voluntario del proletariado moderno y el crecimiento del Pierrot rústico y doméstico. Pierrot, gracias a Debureau, sin renunciar a ninguna de las mezquindades inocentes del principio, fue el instinto triunfador que quiere su parte de todo; y la primera noche en la que, a fuerza de genio, Debureau-Pierrot dominó en el entusiasmo del público, sobre los achacosos Casandres avaros y sobre los Leandros gentilhombres, y sobre todo lo que era el viejo régimen de la pantomima antes clásica, estalló la revolución en los Funámbulos.

Pierrot, ingenuo y codicioso, es como un niño, pero con toda la fuerza enérgica de un hombre: es la ingenuidad de los Siete Pecados Capitales; es todo el deseo sin ninguna conciencia, y es capaz de todo sin pensarlo. Pierrot es el pueblo.

De tal manera que nosotros, los poetas, sí, nos equivocamos. Nuestros maestros y nosotros –porque Pierrot es gracioso, blanco como el cisne de Leda, porque Pierrot es pálido de la palidez melancólica de la luna– nos equivocamos al hacer de él poco a poco un guitarrista elegiaco que toca alboradas a las ventanas cerradas de una amiga, un poeta enamorado de los sueños, el símil de los soñadores que se acodan en el tragaluz para ver pasar, en la fuga de las nubes, ¡exquisitos parecidos del ideal! Y el propio Pierrot, un día, se enojó por ser siempre comparado con la pálida Selene:<sup>245</sup>

“Pierrot enojado por culpa de la luna (A Paul Verlaine)”<sup>246</sup>

A pesar de que tiene el alma sin rencor,

---

<sup>245</sup> En la mitología griega, antigua diosa lunar.

<sup>246</sup> Catulle Mendès. “Lieds et menus poèmes”. En *Poésies nouvelles*, tomo III. París, Bibliothèque Charpentier, 1892, pág. 145.



Pierrot dijo apretando los puños:  
 “Pero, ¡recórcholis!  
 ¡De parecido no tengo con la luna!

¡O falso Sosias aéreo!  
 Mi nariz se estrecha, es chata;  
 Ella se ve triste, yo me divierto  
 De todo, un poco, un montón, de nada.

¿Se le dice pálida? ¡Qué va! ¡Amarilla!  
 Sólo yo soy blanco como la *miss*.  
 Ella es tan casta como Artemís,  
 Lo soy también, como un Fauno.

¡No importa! En cuanto dobló  
 la frente: “¡Buenas noches, Pierrot celeste!”  
 Dice uno; otro declara: “¡Ah! ¡Diablos!”  
 “¡Pierrot, esta noche, tiene el ojo en compota!”

Y si planea hasta la cima  
 De un ciprés con el viento bilioso:  
 “¡Vean pues a Pierrot ahorcado!  
 Pero sólo se le ve la cabeza.”

¡Yo me rebelo por fin! ¡Yo soy  
 Yo! no la luna. Yo, digo,  
 Y no es suficiente. ¿Por qué milagro  
 sería un astro, incluso en un pozo?

Y para huir de los que –¡los confunda Dios!–  
 me han comparado, Luna, contigo,  
 “Desde la mañana iré  
 Hacia la profunda soledad.”

Dice. El alba aún no brillaba  
 Que se fue al exilio con paso ágil



Con un perro faldero llamado Gilles,  
perro de Pierrot, y como él blanco.

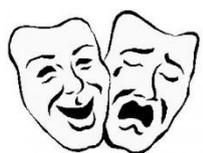
A los valles desiertos que un desastre  
Llenó con rocas y pinos  
Y que la sombra de las montañas de los Alpes  
Domina con una noche sin astro,

Nadie diría: "Mira, ¡Selene!"  
A su figura blanca y redonda.  
Pero Gilles, en el valle oscuro,  
Gritó tres veces, mirando con aire consternado.

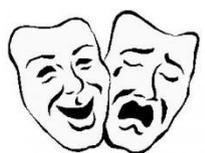
"¿Qué pasó, Gillot? ¿En la hierba oscura  
Alguna espina en la nariz te lastimó?"  
Dijo Pierrot. No era esto.  
¡Su perro lo tomaba por la luna!

Sí, los poetas se equivocaron –decepcionados por la misma nieve lunar– al transformar en el poético, sutil, y perverso también, Gilles de Watteau, al Pierrot popular, el verdadero Pierrot, antiguo mozo de molino que se burla completamente de la métrica, y que, ingenua y brutalmente, siendo un pueril instinto servido por fuerzas viriles, ignorando las sutilezas del alma refinada, se precipita sin premeditaciones, y ya sin remordimientos, sin ciencia y sin conciencia, hacia todas las satisfacciones, y si fuera necesario con el crimen, y hace tintinear entre sus manos rojas, quizá manchadas de sangre, la bolsa que ha robado, ¡se regocija de su suerte, con la cara graciosa de un gato que ha tomado leche! O bien, se acostará, después del asesinato, en la cama de la que hizo viuda –porque era necesario, para pasar el tiempo– y la acariciará, con infantiles manos asesinas ¡no más preocupadas que si hubieran aplastado fresas! Porque es el instinto que ordena, e ignora.

Tal es el Pierrot que, según Debureau y Rouf, crea la pantomima moderna, restaurada por Séverin. Y sólo hay un punto en el cual se muestra irreconciliable con cualquier concesión humana: su blancura. Es ancestralmente blanco; no sabría concebir la idea de que pudiera ser de otra



manera. Prefería admitir hablar a no ser blanco. Hay Pierrots que han aceptado travestirse, llevar vestidos negros o uniformes. El propio Debureau cometió ese error. ¡Son monstruos! La fatalidad del sobretodo blanco pesa sobre Pierrot como el inevitable destino de la blancura sobre los cisnes y la nieve. Nació con sus vestidos de nieve; sin ellos ¡sería un cisne sin plumas! Y con él, con él sólo, palpita sobre el silencio de las almas y planea misteriosamente, pájaro sin palabras, la pantomima de alas blancas.



## Charles Baudelaire (1821-1867). Pierrot negro

El poeta Charles Baudelaire amaba a los payasos iconoclastas de la brumosa Inglaterra. Con sus colores fuertes, su comicidad feroz y vertiginosa, el payaso inglés era la expresión de una estética moderna fundada en la intensidad.

En su ensayo *Estética de lo cómico* (1855) aparece la famosa definición del poeta sobre la modernidad: “La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. El payaso inglés era otro fruto de una época de transformaciones y de replanteamientos estéticos, culturales y sociales. Baudelaire veía en la asimetría y los monstruos un elemento importante de la belleza moderna. Las licencias del payaso inglés –deformaciones arbitrarias, búsqueda de la fealdad, inventos híbridos y alucinados– llevaban el germen de una total renovación del lenguaje formal.<sup>247</sup>

La bufonada provoca la risa, “una hilaridad inmortal e incorregible”. Esa risa, para Baudelaire, estaba “íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral”, y era “uno de los más claros signos satánicos del hombre”, la muestra de su superioridad sobre la naturaleza. Baudelaire diferencia así lo cómico superior de lo cómico significativo. Este último domina en Francia, donde el humor “tiene casi siempre la transparencia de un apólogo”. Al contrario, la risa ligada a lo grotesco está más cerca de la vida inocente, de la alegría absoluta, y como tal constituye la marca de los artistas superiores.

---

<sup>247</sup> Werner Hofmann. “Baudelaire et la caricature”. *Preuves*, núm. 207, mayo de 1968, pág. 40.



**“De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”<sup>248</sup>**

La esencia muy superior de lo cómico absoluto es el atributo de los artistas superiores que tienen la suficiente receptibilidad de toda idea absoluta.<sup>249</sup> Théodore Hoffmann es el hombre que mejor ha sentido hasta el momento estas ideas, y quien las ha puesto parcialmente en práctica en trabajos de pura estética y también de creación. Siempre ha sabido diferenciar bien lo cómico ordinario de lo que él denomina *cómico inocente*. Con frecuencia ha intentado resolver en sus obras artísticas las sabias teorías que había emitido didácticamente, o lanzado en forma de inspiradas conversaciones o de diálogos críticos; y de esos mismos artículos sacaré los ejemplos más deslumbrantes cuando llegue a dar una serie de explicaciones de los principios arriba enunciados y a poner un ejemplo bajo cada enunciado de categoría.

Por otra parte, en lo cómico absoluto y lo cómico significativo encontramos géneros, subgéneros y familias. La división puede efectuarse sobre diferentes bases. Podemos elaborarla en primer lugar según una ley filosófica pura, tal y como he empezado a hacer, y a continuación conforme a la ley artística de creación. La primera está originada por la separación primitiva de lo cómico absoluto de lo cómico significativo; la segunda está basada en el género de facultades especiales de cada artista. Y, por último, también podemos establecer una clasificación de cómicos en concordancia con los ambientes y las diversas aptitudes nacionales. Es preciso señalar que cada uno de los términos de cada clasificación puede complementarse y matizarse mediante la adición de un término de otra, lo mismo que la ley gramática nos enseña a modificar el sustantivo mediante el adjetivo. Así, tal artista alemán o inglés es más o menos exacto respecto de lo cómico absoluto, y es al mismo tiempo más o menos idealizador. Intentaré dar ejemplos escogidos de lo cómico absoluto y significativo, y caracterizar brevemente el espíritu cómico

---

<sup>248</sup> *Lo cómico y la caricatura*. Capítulo VI. Traducción de Carmen Santos. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988, págs. 36-51.

<sup>249</sup> La traductora eligió la palabra “notoria” para traducir *élevé*. Baudelaire utiliza aquí el término *élevé* en el sentido de superior.



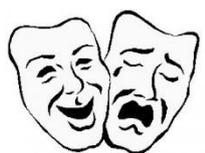
propio de algunas naciones, prioritariamente artistas, antes de llegar a la parte donde quiero discutir y analizar con mayor detenimiento el talento de los hombres que le han dedicado sus estudios y su existencia.

Si exageramos y llevamos a sus últimos extremos las consecuencias de lo cómico significativo, obtenemos lo cómico feroz, del mismo modo que la expresión sinonímica de lo cómico inocente, con un grado más, es lo cómico absoluto.

En Francia, país de pensamiento y manifestaciones claras, en el cual el arte tiende natural y directamente a la utilidad, lo cómico es generalmente significativo. Molière fue la mejor expresión francesa en ese género. Pero así como el fondo de nuestro carácter es un alejamiento de toda cosa extrema, igualmente uno de los diagnósticos peculiares de toda pasión francesa, de toda ciencia, de todo arte francés, es huir de lo excesivo, de lo absoluto y de lo profundo. En consecuencia, poco hay aquí de cómico feroz. Asimismo, nuestro grotesco raramente se eleva a lo absoluto.

Rabelais, que es el gran maestro francés de lo grotesco, conserva en medio de sus más disparatadas fantasías algo útil y razonable. Es directamente simbólico. En él lo cómico casi siempre tiene la transparencia de un apólogo. En la caricatura francesa, en la expresión plástica de lo cómico encontraremos de nuevo este espíritu dominante. Hemos de reconocerlo: el prodigioso buen humor poético necesario para el auténtico grotesco raramente se encuentra entre nosotros en una dosis igual y continua.

De tarde en tarde, vemos reaparecer el filón; pero no es esencialmente nacional (de raigambre). Deben mencionarse en este género algunos intermedios de Molière, por desgracia muy pocos leídos y muy poco representados, entre otros los del *Enfermo imaginario* y el *Burgués gentilhombre*, y las figuras carnavalescas de Callot. En cuanto a lo cómico de los cuentos de Voltaire, francés por excelencia, hay que decir que éste extrae siempre su razón de ser de la idea de superioridad. Es sumamente significativo.



La soñadora *Germania*<sup>250</sup> nos dará excelentes muestras de lo cómico absoluto. Allí todo es grave, profundo, excesivo. Para encontrar lo cómico feroz, y muy feroz, hay que pasar La Mancha y visitar los reinos brumosos del *spleen*. La alegre, ruidosa (bulliciosa) y despreocupada<sup>251</sup> Italia abunda en lo cómico inocente. Es en plena Italia, en el corazón del carnaval meridional, en medio del turbulento Corso, donde el juicioso Théodore Hoffmann ha situado juiciosamente el excéntrico drama de la *Princesa Brambilla*. Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápidamente a la crueldad, y sus fantasías más grotescas contienen a menudo algo de sombrío.

Conversaré largo tiempo sobre el recuerdo de la primera pantomima inglesa que vi representar. Fue en el Teatro de Variedades, hace algunos años. Poco serán seguramente los que se acordarán, pues bien poco parecieron gustar de este género de divertimento, y esos pobres mimos ingleses recibieron entre nosotros una triste acogida. Al público francés no le gusta que se le descentre. Su gusto no es muy cosmopolita y los desplazamientos de horizonte le enturbian la visión. Por mi parte, me sentí sumamente impresionado por esa manera de entender lo cómico. Decían, y esto los indulgentes, para explicar el fracaso, que eran artistas vulgares y mediocres, suplentes. Pero no se trataba de eso: eran ingleses. Eso es lo importante.

Me pareció que el rasgo distintivo de este género cómico era la violencia. Lo demostraré mediante algunos ejemplos que recuerdo.

En primer lugar, Pierrot no era ese personaje pálido como la luna, misterioso como el silencio, ligero y mudo como la serpiente, derecho y largo como un patíbulo;<sup>252</sup> ese hombre artificial, movido por singulares resortes, al que nos había acostumbrado el deplorable Debureau. El Pierrot inglés llegaba como la tempestad, caía como un fardo, y, cuando reía, su risa hacía temblar la sala. Esta risa se asemejaba a un alegre trueno. Era un hombre pequeño y grueso, que había aumentado su prestancia con un traje cargado de cintas, las

---

<sup>250</sup> En la traducción, "Alemania". Conservé aquí el término original "Germania", que personifica a la nación alemana o bien a los alemanes y es una denominación preferida por los románticos.

<sup>251</sup> En la traducción, "olvidadiza". En este texto cambié el vocablo por "despreocupada". En la versión original, *oublieuse*.

<sup>252</sup> En el texto original, "potencia".



cuales cumplían alrededor de su jubilosa persona la función de las plumas y del plumón alrededor de los pájaros, o de la piel en torno a los angoras. Sobre la harina de su rostro había pegado crudamente, sin gradación, sin transición, dos enormes placas de rojo puro. La boca estaba agrandada por una prolongación simulada de los labios valiéndose de dos bandas de carmín, de forma que, cuando reía, la jeta parecía extenderse hasta las orejas.

En cuanto a la moral, el fondo era el mismo que el del Pierrot que todo el mundo conoce: despreocupación y neutralidad, y por consiguiente realización de todas las fantasías glotonas y rapaces, en detrimento tan pronto de Arlequín como de Casandre o de Leandro. Sólo que donde Debureau habría sumergido la punta del dedo para lamérselo, él sumergía los dos puños y los dos pies.

Y todas las cosas se manifestaban así en esta singular pieza con arrebató; era el vértigo de la hipérbole.

Pierrot pasa ante una mujer que lava el marco de su puerta: luego de desvalijarle los bolsillos, quiere pasar a los suyos la esponja, la bayeta, el cubo de agua y el agua misma. En cuanto a la manera de expresarle su amor, cada uno puede imaginarlo a través de los recuerdos que haya guardado sobre la contemplación de las costumbres fanerogámicas de los monos en la célebre jaula del Jardin-des-Plantes. Hay que añadir que el papel de la mujer lo representaba un hombre muy alto y muy delgado, cuyo pudor violado lanzaba agudos gritos. Era realmente una borrachera de risa, algo terrible e irresistible. Por no sé por qué fechoría, Pierrot debía finalmente ser guillotinado. ¿Por qué la guillotina en lugar de la horca en país inglés?... Lo ignoro; sin duda, para conducir a lo que vamos a ver. El instrumento fúnebre estaba allí, erigido en las tablas francesas, francamente sorprendidas de esta romántica novedad. Después de luchar y berrear como un buey que presiente el matadero, Pierrot sufría por fin su destino. La cabeza se separaba del cuello, una gruesa cabeza blanca y roja, y rodaba con ruido ante la concha del apuntador, mostrando el disco sangrante del cuello, la vértebra escindida, y todos los detalles de una carne de carnicería recién cortada para el escaparate. Pero he aquí que, súbitamente, el torso decapitado, movido por la monomanía irresistible del vuelo, se enderezaba, escamoteaba victoriosamente su propia cabeza, como un jamón o una botella de vino, y, bastante más avisado que el gran Dionisio,



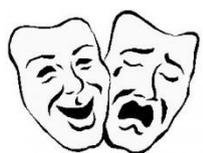
¡se la metía en el bolsillo!

Con la pluma, todo ello resulta frío y desvaído. ¿Cómo podría la pluma rivalizar con la pantomima? La pantomima es la depuración de la comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado. Y, con el especial talento de los actores ingleses para la hipérbole, todas estas farsas monstruosas adquirirían un realismo singularmente sobrecogedor.

Una de las cosas más notables en calidad de cómico absoluto, y, por así decirlo, en concepto de metafísica de lo cómico absoluto, era indudablemente el comienzo de esta hermosa pieza, un prólogo lleno de una elevada estética. Los principales personajes de la obra, Pierrot, Casandre, Arlequín, Colombina, Leandro, están ante el público, muy dulces y muy tranquilos. Son bastantes razonables, y no difieren mucho de las buenas gentes que se encuentran en la sala. El soplo maravilloso que los inducirá a moverse de manera extraordinaria aún no ha inspirado sus cerebros. Algunas jovialidades de Pierrot no pueden dar sino una pálida idea de lo que hará a continuación. La rivalidad de Leandro y Arlequín acaba de declararse. Un hada se interesa por Arlequín: es la eterna protectora de los mortales enamorados y pobres. Le promete su protección, y, para darle una prueba inmediata, pasea su varita por los aires con un gesto misterioso y lleno de autoridad.

Tan pronto como el vértigo ha irrumpido, circula en el aire; se respira el vértigo; el vértigo es el que llena los pulmones y renueva la sangre en el ventrículo.

¿Qué es ese vértigo? Es lo cómico absoluto. Se ha apoderado de cada ser. Leandro, Pierrot y Casandre hacen gestos extraordinarios que muestran claramente que se sienten introducidos por la fuerza en una nueva existencia. No parecen enfadados. Se preparan para los grandes desastres y el destino tumultuoso que les espera, como alguien que se escupe en las manos y se frota una contra otra antes de realizar una proeza. Hacen molinetes con los brazos; parecen molinos de viento atormentados por la tempestad. Debe ser para agilizar sus articulaciones: las necesitarán. Todo ello se lleva a cabo entre grandes estallidos de risa, rebosantes de contento. Luego saltan unos entre otros, y, una vez constatadas su aptitud y su agilidad, sigue un deslumbrante ramillete de patadas, puñetazos y bofetadas que alborotan e iluminan como



una artillería; pero todo ello sin rencor. Todos sus gestos, todos sus gritos, todas sus caras dicen: el hada lo ha querido, el destino nos precipita, no me preocupo, ¡vamos!, ¡lancémonos! Y se lanzan a través de la obra fantástica, que, hablando con propiedad, empieza ahí, es decir, en la frontera de lo maravilloso.

Arlequín y Colombina, aprovechando ese delirio, han huido danzando, y con pie ligero van a correr sus aventuras.

Un ejemplo más. Éste procede de un autor singular, muy amplio de espíritu, se diga lo que se diga, y que une a la chanza equivalente francesa la alegría loca, espumosa y ligera de los países del sol, al tiempo que lo cómico profundo germánico. Quiero hablar otra vez de Hoffmann.

En el cuento titulado *Daucus Carota*, el *Rey de las Zanahorias*, y para algunos traductores la *Novia del rey*, cuando la gran tropa de las Zanahorias llega al corral de la granja donde habita la novia nada puede ser más hermoso. Todos estos pequeños personajes de un rojo escarlata como un regimiento inglés, con un enorme plumero verde en la cabeza como los de los lacayos de carrozas, ejecutan cabriolas y volteretas maravillosas sobre pequeños caballos. Todo ello se anima con sorprendente agilidad. Son tanto más hábiles y les es otro tanto más fácil caer sobre la cabeza, porque ésta es más grande y más pesada que el resto del cuerpo, como los soldados de médula de saúco que tienen un poco de plomo en su chacó.<sup>253</sup>

La infortunada joven, imbuida de sueños de grandeza, está fascinada por este despliegue de fuerzas militares. ¡Pero qué diferente es un ejército desfilando de un ejército en sus barracones, bruñendo sus armas, lustrando sus fornituras, o, aún peor, roncando innoblemente en sus catres de campaña malolientes y sucios! He aquí el reverso de la medalla; pues todo esto no era más que sortilegio, aparato de seducción. Su padre, hombre prudente y bien informado en brujería, quiere mostrarle el envés de todos esos esplendores. Y así, a la hora en que las hortalizas duermen con un sueño brutal, sin sospechar que pueden ser sorprendidas por el ojos de un espía, el padre entreabre una de las tiendas de esta magnífica armada; y entonces la pobre soñadora ve esta masa de soldados rojos y verdes en su espantoso desatavío, nadando y

---

<sup>253</sup> Sombrero de ceremonia de los soldados británicos.



durmiendo en el fango terroso del que ella ha salido. Todo ese esplendor militar en gorro de noche no es más que una infecta ciénaga.

Podría tomar del admirable Hoffmann otros muchos ejemplos de lo cómico absoluto. Si se desea comprender bien mi idea, hay que leer con detenimiento *Daucus Carota*, *Peregrinus...*, y, sobre todo, antes de todo, la *Princesa Brambilla*, que es una especie de catecismo de alta estética.

Lo que distingue muy particularmente a Hoffmann es la mezcla involuntaria, y a veces muy voluntaria, de una cierta dosis de cómico significativo con lo cómico más absoluto. Sus concepciones cómicas más sobrenaturales, las más fugitivas, y que a menudo recuerdan las visiones de la embriaguez, tienen un sentido moral y visible: se diría que nos encontramos ante un fisiólogo o un médico de locos de los más profundos, y que se entretiene en revestir esta ciencia profunda de formas poéticas, como un sabio que hablara mediante apólogos y parábolas.

Tomen, si lo desean, por ejemplo, al personaje de Giglio Fava, el actor afectado de dualismo crónico en *La princesa Brambilla*. Este personaje *uno* [así se lee en la traducción original] cambia de cuando en cuando de personalidad, y, bajo el nombre de Giglio Fava, se declara el enemigo del príncipe sirio Cornelio Chiapperi; y cuando él es príncipe sirio descarga el más real desprecio sobre su rival, un miserable histrión que se llama, a lo que dicen, Giglio Fava.

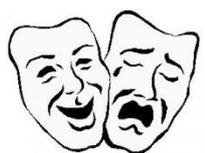
Es necesario añadir que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es ignorarse a sí mismo. Esto es visible no sólo en ciertos animales de lo cómico en los cuales la gravedad es parte esencial, como en los monos, y en ciertas caricaturas esculturales antiguas de las que he hablado, sino también en las monstruosidades chinas que tanto nos regocijan, y que tienen mucha menos intención cómica de lo que generalmente se piensa. Un ídolo chino, aunque sea un objeto de veneración, no difiere mucho de un tentetieso o de un monigote de chimenea.

Por lo tanto, para terminar con todas estas sutilezas y todas estas definiciones, y para concluir, haré notar por última vez que la idea dominante de superioridad se encuentra lo mismo en lo cómico absoluto que en lo cómico significativo, tal y como ya he, en exceso quizá, explicado; —que para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene



que haber dos seres presentes; –que es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico; –que sin embargo, en lo que respecta a esta ley de ignorancia, debe hacerse una excepción con los hombres que tienen la profesión de desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes, fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro.

Y para retornar a mis primeras definiciones y expresarme con mayor claridad, digo que cuando Hoffmann crea lo cómico absoluto es seguro que lo sabe; pero también sabe que la esencia de esa comicidad es parecer que se ignora a sí misma y desarrollar en el espectador, o mejor dicho en el lector, la alegría de la propia superioridad del hombre sobre la naturaleza. Los artistas crean lo cómico; habiendo estudiado y reunido los elementos de lo cómico, saben que tal ser es cómico o no, y que sólo lo es a condición de ignorar su naturaleza; lo mismo que, por una ley inversa, el artista no es artista más que a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza.



## Émile Zola (1840-1902). Pierrot naturalista

Émile Zola fue el jefe de fila del naturalismo en Francia. Escribió su obra monumental, *Los Rougon-Macquart*, entre 1871 y 1893, inmenso fresco en el que describió el deterioro físico y moral de la sociedad francesa durante el Segundo Imperio. En la introducción de su *Novela experimental* (1880) Zola declaró: “El hombre psicológico ha muerto; todo nuestro campo se transforma en el hombre fisiológico”. De acuerdo con la teoría naturalista, Zola buscó

...poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre; entender el engranaje de las manifestaciones intelectuales y sensuales, como la fisiología nos los explicará, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales; luego mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha creado, que modifica diario, y en el cual siente a su vez una transformación continua.

Su admiración por los Hanlon-Lees y la pantomima surge de la misma concepción mecanicista del ser humano: “el análisis feroz de aquellos gesticuladores” desnudaba “con un gesto o un parpadeo toda la bestia humana”. Zola sacó una lección de análisis de sus farsas epilépticas; percibió que había algo profundamente triste y real debajo de la risa del payaso inglés: “El hombre se debate y solloza en los saltos y las muecas de estos mimos”. El payaso inglés exhibe la ferocidad del caricaturista, “un más allá inquietante, este más allá de Molière que pone el miedo en la risa del público”. Superaba y desentonaba en alegría macabra y feroz la fantasía más ligera del Pierrot francés.



### “Los Hanlon-Lees”<sup>254</sup>

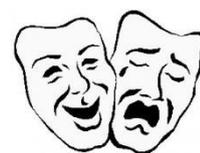
Acaba de suceder en el Théâtre des Variétés un experimento muy interesante, cuyo éxito ha sido además completo. Me refiero a la irrupción de la pantomima en la farsa. Sorprendido por el triunfo que los Hanlon-Lees, esos mimos maravillosos, tuvieron en el Folies-Bergère, el director del Variétés tuvo la feliz idea de mandar una obra, una farsa en la cual los autores arreglarían una parte importante de la acción. Se trataba luego de buscar un tema, de proporcionar un marco de diálogo donde pudieran moverse a gusto. El proyecto era de lo más ingenioso y atractivo. Consistía en presentar a los Hanlon al gran público y ampliar su drama mudo con uno hablado que facilitaría la atención de los espectadores.

No estamos en Inglaterra, donde se soporta muy bien una pantomima con cinco actos durante una sola noche. Nuestro genio nacional no aparece en esta fantasía atroz de una lluvia de bofetadas y puntapiés que caen durante cuatro horas en medio de un silencio mortal. La observación cruel, el análisis feroz de aquellos gesticuladores que desnudan con un gesto o un parpadeo toda la bestia humana se nos escapa, si no nos enoja. Por lo tanto, en nuestro país la pantomima es sólo accesoria, y con pausas, para permitir a los espectadores respirar. De allí la utilidad de un marco impuesto a los señores Blum y Toché, los autores del *Viaje a Suiza*. Han sido encargados de presentar a los Hanlon-Lees al gran público parisiense, con un motivo para su entrada en escena y aburguesando lo más posible la fantasía sombría de sus ejercicios.

El gran reproche que se les puede hacer es haber aburguesado demasiado esta fantasía. Su escenario no es más que un vodevil poco original. Este antiguo boticario que se casa y a quien varios farsantes persiguen durante su viaje de bodas para impedirle consumir su unión suena muy trillado. Y no vamos a discutir sobre la idea principal, que era un punto de partida bastante divertido; pero habría sido necesario, en los desarrollos, los episodios, una invención cómica, una broma excesiva, que habría ampliado el tema, agregándole la sátira rabiosa. Mi impresión es que el ritmo de la obra es

---

<sup>254</sup> *El naturalismo*. Traducción de Jaume Fuster. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Barcelona, Península, 1989.



demasiado banal, demasiado frío, y en cuanto los Hanlon aparecen, con sus vuelos de bromistas líricos, desentonan.

A menudo, cuando salimos de ver una comedia de magia lamentamos que todas estas exhibiciones se pierdan en historias tan mediocres. Nos decimos que se necesitaría un gran poeta para hablar la lengua de este pueblo de hadas, de princesas y de reyes. ¡Así es! Mi sensación ha sido la misma con el *Viaje a Suiza*. Lamenté que un observador de genio, que un gran moralista no haya escrito para los Hanlon la obra profundamente humana, la sátira violenta de temible risa que aquellos artistas tan profundos merecerían interpretar. Su calidad expresiva, sus hallazgos de analistas sin piedad, hacen que desaparezcan las bromas fáciles del vodevil. Para sentirse en casa, necesitarían a un Molière o a un Shakespeare. Solamente así podrían expresar todo lo que sienten.

Insisto, porque a pesar de su gran éxito me pareció que no apreciamos lo suficientemente sus méritos. Son, con mucho, superiores al argumento que se les proporcionó. Cuando se les dejó actuar solos en el Folies-Bergère encontraron escenas más profundas, cuya verdad provocaba ligeros escalofríos a flor de piel. En una palabra, una pantomima más que inquietante, más allá de Molière, que agrega el miedo en la risa del público. Nada es más formidable, a mi parecer, que la alegría de los Hanlon cuando se divierten en medio de los miembros rotos y los pechos agujereados, triunfadores en la apoteosis del vicio y del crimen ante la moral atolondrada. En el fondo, es la negación de todo; es la nada humana.

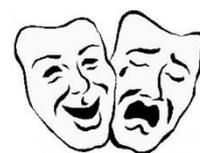
Por lo tanto no hablaré del drama, la obra de dos autores espirituales. Ellos mismos se desvanecieron. Mi único objetivo, al analizar las escenas principales de los Hanlon, es mostrar *de qué observación cruel, de qué furor de análisis*, estos mimos geniales provocan la risa. Necesitaban tanta flexibilidad porque la situación, para ellos, era la misma del principio al final de la obra. No hallaron aquí un drama con sus peripecias: su actividad se limita a ser los bufones que siempre intervienen en las mismas condiciones. Defecto grave del escenario, monotonía que sólo lograron disimular con prodigiosas sutilezas. Colocaron por todos lados misterios, aun cuando no estaban. Sus ejercicios asombrosos mejoraron la pobreza del argumento.



Vean su primera entrada en escena. Llegan sentados en la estriola de una vieja diligencia que, de repente, se voltea en el fondo del teatro. La caída es horrenda; ocurre en medio de vidrios rotos, gritos y blasfemias. Claro, hay pechos abiertos, cabezas aplastadas; y el público estalla de risa. ¡Amable público! Y ¡bien saben los Hanlon lo que necesitamos para sentirnos alegres! Por cierto, por un prodigio de habilidad se encuentran todos delante de la rampa, en línea recta, sobre sus traseros. La destreza, el escamoteo de las consecuencias del accidente aumentan allí la alegría de los espectadores. En los accidentes verdaderos, uno ríe primero; luego se conmueve. Los Hanlon han entendido muy bien que no había que dar tiempo para provocar la compasión. De allí el enorme efecto cómico.

Reconozco que, en el segundo acto, no aprecié mucho el truco del *sleeping-car*. Regla general: cada vez que se habla antes con ruido de un efecto que apasiona a París es casi seguro que va a fracasar. El público llega preparado, creyendo en una fábula completa, y cuando ve el montaje, como en el caso del *sleeping-car*, la ilusión ya no se produce porque se exige más. La verdad es que la realización del truco, del que se ha hablado tanto, resulta demasiado lenta. La explosión ocurre, el vagón se entreabre, las dos mitades se levantan de nuevo por ambos lados, mientras que los personajes, que deberían caer patas arriba, llegan tranquilamente hasta los árboles, donde se paran; todo con muchas cuerdas, como en los juguetes para los niños. Yo sé que no se puede ofrecer un verdadero accidente. Pero, en este caso, cada vez que es imposible la ilusión el efecto debe ser abandonado. Así, en este acto, los Hanlon no hallan más que la manera de mostrar su habilidad y su audacia de acróbatas. Es una alegría muy obvia. Nada más.

Con mucho, prefiero el tercer acto. La entrada en escena es todavía más asombrosa. Los Hanlon caen del techo, en medio de una mesa puesta, a la hora de la comida. Se aprecia el miedo de los viajeros. Aquí ocurre uno de esos golpes de locura epidémicos de los que reímos tan fuerte, que provocan la fuerte risa, con sordas inquietudes sobre el propio juicio. Los Hanlon agarran los platos, las botellas, y se ponen a hacer malabarismos con una furia que va aumentando, tan endiablada que poco a poco los invitados, arrastrados, enloquecidos, los imitan, de manera que la escena termina en la demencia



general. ¿No es esto el aliento que a veces sopla sobre las muchedumbres y las trastorna? La humanidad acaba con frecuencia haciendo malabarismos con las soperas y las ensaladeras. Nos morimos de risa; no sabemos si vamos a despertar en un manicomio de Bicêtre.<sup>255</sup> Éstas son las diversiones de los Hanlon.

Y, ¿qué decir de la escena del gendarme, que ocurre luego? Un gendarme se presenta para detener a los culpables. A partir de ahí es el gendarme el que va a ser ridiculizado. Representa la autoridad. Lo van a engañar, pasarán por entre sus piernas para hacerlo caer, lo asustarán de manera atroz al salir bruscamente del interior de un maletero, lo van a encerrar allí, lo harán sentir tan lamentable, tan ridículo, tan tontamente cómico que la muchedumbre entusiasta aplaudirá en cada una de sus desventuras. Es la escena que ha producido la impresión más fuerte. Nadie pensó en que se insultaba a nuestro ejército. Sin embargo, nada más revolucionario. Esto halaga al criminal que hay en el fondo de los más honestos de nosotros. Esto nos pica en nuestro deseo de revancha contra la autoridad, en nuestra admiración por la destreza, por el pícaro hábil que vence al hombre honrado demasiado torpe al que le estorban las botas.

Señalaré, en el género delicado, la escena de la embriaguez, que el público encontró demasiado larga, porque las delicadezas de aquel análisis erudito se pasaron por alto. Sin embargo, como observación y ejecución, es muy superior. Los grandes actores no reflejan una situación de manera más detallada, y nosotros, novelistas, podemos aquí sacar una lección de análisis. Nada más justo ni más completo que aquellos tanteos de dos borrachos aletargados por el vino, que, al querer tener luz, pierden de manera sucesiva cerillos, vela, candelabro, sin encontrar otra cosa que un objeto a la vez. Es toda una sicología de la borrachera.

En suma, lo vuelvo a repetir, el éxito ha sido enorme. Los Hanlon fueron muy aplaudidos. No hago aquí un estudio completo de estos grandes artistas, pues habría que revelar su originalidad, mostrar sus aportes personales, fuera de sus saltos de gimnastas y de sus juegos mímicos. En todo ponen una perfección de ejecución increíble. Sus escenas son ejecutadas con precisión.

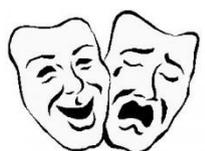
---

<sup>255</sup> Antiguo hospital y cárcel, así como manicomio.



Pasan como torbellinos, con golpes de fuelles que parecen los mismos tic-tacs del mecanismo de sus ejercicios. Muestran sutileza y fuerza. Eso es lo que los caracteriza. Bajo la máscara enharinada de Pierrot detallan la idea con juegos de fisonomía de un espíritu delicioso; luego, de repente, un vendaval parece ocurrir, y aquí están, lanzados con una ferocidad sajona que nos sorprende un poco. Saltan, se golpean, están por todas partes al mismo tiempo; y no paran de volar las botellas con una habilidad que constituye la poesía del botín, de las bofetadas perdidas, de los inocentes apaleados y de los culpables que vacían los vasos de la pobre gente, una negación absoluta de toda justicia, una absolución del crimen con la destreza. Tal es su originalidad, una mezcla de crueldad y alegría, con una flor de fantasía poética.

Todavía lo digo, no conozco nada más triste debajo de la risa. Esto recuerda las grandes caricaturas inglesas. El hombre se debate y solloza en los saltos y las muecas de estos mimos. Pensaba en el grito de enojo con el cual sería acogida una obra nuestra, novelistas naturalistas, si exageráramos tanto el análisis de la mueca humana, la sátira del hombre dominado por sus pasiones. Imagínense por un momento la escena del gendarme en uno de nuestros libros; admitan que arrastremos a este pobre gendarme al ridículo. Al representar tal negación de la autoridad nos tacharían de partidarios de la Comuna, nos pedirían cuentas de los rehenes. Cierto, en nuestros análisis feroces no vamos tan lejos como los Hanlon, pero nos insultan bastante. Esto viene de que la verdad puede mostrarse pero no decirse. Luego, la caricatura lo cubre todo. Se permite mostrar los mecanismos ocultos y más allá. Y qué bueno porque lo disfrutamos. Hagamos todos pantomimas.



## Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Pierrot escéptico

El escritor Joris-Karl Huysmans se entrenó primero en el naturalismo. Zola lo acogió con los brazos abiertos. Con la punta de los nervios registró las sensaciones en vibraciones de la sutileza enfermiza en libros como *Croquis parisinos*, *En familia* y *En rada*. Al igual que los hermanos Goncourt, Huysmans era un hipersensible. En su novela más famosa, *A contrapelo* (1884), abandonó el naturalismo para describir el universo decadente de su héroe Des Esseintes, símbolo de una sociedad podrida. Hastiado o cansado por las búsquedas bizantinas, abrazó luego el cristianismo con igual ímpetu.

Huysmans era un hombre inflexible. Detestaba “la inmundicia industria del teatro”; desdeñaba a los dramaturgos enriquecidos a través de medios indignos, a los actores, y sobre todo lo horripilaban la comedia y la risa compartida con este público, al que tampoco soportaba.

A pesar de sus repulsiones, escribió una obra de teatro –la única–: *Pierrot escéptico*, en 1881, junto con Léon Hennique, autor naturalista y creador de varias pantomimas. En el origen de esta colaboración hay un común gusto por el humor macabro y una admiración compartida hacia los magníficos Hanlon-Lees. *Pierrot escéptico* no es una simple farsa de puntapiés y carreras; es una alucinación absurda de trece escenas –con un ritmo epiléptico y acrobacias vertiginosas– sobre las aventuras de un Pierrot muy negro que se enamora de un maniquí de cera y en el transcurso de sus locas aventuras asesina a varias personas.

Como en los duelos de los Hanlon-Lees, la pantomima es un estudio cruel –“tan auténtico en su locura fría”– de una sociedad hipócrita, donde aparecen las obsesiones de fin de siglo, su escepticismo y su misoginia furiosa, entre otras facetas.



***Pierrot escéptico: pantomima***<sup>256</sup>

Pierrot

Un sastre

Un peluquero

Un limpiabotas

Un marmolista

Un gomoso,<sup>257</sup> cócora o dandi.

La sidonie (maniquí de cera)

La Teresa (maniquí de felpa)

Una anciana

*Invitados:* aldeanos, niños, sepultureros, bomberos.

La historia ocurre en una ciudad, en una pequeña plaza circular en media luna, rodeada a la derecha por un cabaret, el pórtico de una iglesia; a la izquierda por una mercería, una selección de flores inmortales; en el fondo, la entrada de la casa de Pierrot, la botica de un peluquero.

El cabaret es rojo, adornado con barrotes alrededor de los cuales festonean pámpanos de chapa ondulada con racimos de uvas azules. Las alegrías furiosas de las borracheras han destrozado los vidrios.

El puesto del mercero contiene la ropavejería de la chiquillada: batas, burletes, sayas, sorprendentes capas “a la Talma” para recién nacidos, pequeñas mantillas, cuatro pantalones con aberturas necesarias.

La tienda del florero exhibe todos los emblemas ridículos de los dolores humanos, cerebros de inmortales, coronas de perlas con manos de yeso entrelazadas en el centro, follajes de tafetán, medallones donde las iniciales del difunto, fabricadas con cabello, aun parecen flexibilizadas y pegadas con aceite de filocamo.

---

<sup>256</sup> *Pierrot Sceptique*. Ilustraciones de Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans y Jules Chéret. París, Librairie Ancienne et Moderne Édouard Rouveryre, 1881.

<sup>257</sup> El diccionario *Littré* lo califica como “joven a la moda”, otra manera de llamar a un dandi en la segunda mitad del siglo XIX.



Unas colgaduras negras, con el escudo de una “P” de plata, enmarcan la entrada de la casa donde yace, sobre un caballete, en su caja iluminada por seis velas, el cuerpo de la señora Pierrot, muerta en la flor de la edad. Sin embargo, cerca de allí, en el escaparate verde manzana de un peluquero, completamente blanco debajo de su cabello naranja, gira y gira, como en un movimiento lento de vals, un querido y silencioso maniquí.

Arriba del féretro de su mujer, en su recámara tapizada de papel claro, Pierrot se viste de negro para la ceremonia. Unos mendigos, adornados con úlceras y damasquinados de herpes, charlan enfrente de la iglesia. Las campanas tocan con fuerza.

#### **PRIMERA ESCENA: PIERROT, EL SASTRE**

Durante las dos primeras escenas verán entrar a gente con pelo largo, barbas descuidadas (crecidas) en la planta baja del peluquero y salir con la cabeza rasurada y las mejillas afeitadas.

Cuando sube el telón, el coco lívido de Pierrot emerge de una bolsa de percalina negra que lo cubre del cuello a las rodillas. Escucha con atención la propaganda que le mima un sastre de Pomerania. ¡Además el invento es sencillo! Pero se trataba de encontrarlo. Hacer un traje de paño negro a partir de una bolsa de percalina, eso era el problema.

A partir de allí, unos tijeretazos delante, atrás, en el costado, izquierda, derecha, arriba, abajo, por todas partes. ¡Uno, dos, tres! ¡Ya está! (está en el bote). El traje está listo.

(A medida que habla, el sastre corta con rapidez el traje de Pierrot.)

Pierrot se mira en el espejo de su armario y hace cabriolas con loca alegría. Ese modo tan rápido de elaborar un traje le gusta. Felicita al artista, le aprieta las manos, lo estrecha contra él y lo empuja con vigor hacia la puerta, pero éste, oponiendo fuerza, saca de su bolsillo una factura que ostenta el número en mayúsculas: MIL FRANCOS.

Pierrot se queda boquiabierto, pero su estupor termina con una sonrisa. ¡Ah! ¿Son mil francos?, dice gesticulando... ¿Cómo? ¿Sólo son mil francos? ¿Nada más?... Es usted honesto. Justamente tengo montones de oro en mi



armario. Acérquese, amigo. Verlo no cuesta nada.

Diez veces el sastre saluda a Pierrot, diez veces se inclina hasta la tierra y encuentra su reconocimiento apenas suficiente. El dueño de la casa entreabre el armario; montones de monedas de veinte francos fulguran.

El sastre, loco de contento, solloza en los brazos de Pierrot.

–Calma, le dice Pierrot, sus lágrimas ensucian mi traje... Lleve esta silla al otro lado de la recámara... sacuda este tapete... abra la puerta de este clóset, más, más abierto... está bien.

Y ¡zas! Con una formidable patada lo lanza en el clóset y cierra la puerta.

#### **SEGUNDA ESCENA: PIERROT (SOLO)**

¡Quiera Dios tratar así a todos sus acreedores!

En éstas, poco a poco, la voz de las campanas de la iglesia disminuye.

Su parloteo (gorjeo) vuela cada vez más atenuado; luego languidece y muere en el imperceptible suspiro del niño que se duerme.

“¿No es tiempo de terminar de lavarme?” Piensa Pierrot. “¡Oh! ¡Cómo ha de aburrirse mi mujer en su féretro!... ¡Era tan alegre en la mesa!... ¡Tan pícaro!... (indica la cama). ¡Muerta! ... Está en el cielo, a lo mejor... ¡Ni modo! Y ahora que nos arreglen el pelo.”

#### **TERCERA ESCENA: PIERROT, EL PELUQUERO**

Éste sale rápidamente de su tienda; Pierrot lo derrumba de un escobazo.

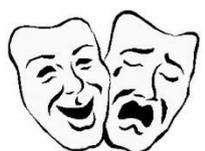
El peluquero es un hombre pequeño, amarillo como un membrillo y velludo como un oso. Cree en su oficio; por eso, apenas se pone de pie, todavía muy atolondrado, toma en la mano los pelos de la escoba y se dispone a hacerlos sufrir un corte racional. Pero Pierrot le quita su escoba. Saluda con frialdad al peluquero.

–Suba usted.

–A sus órdenes.

–¿Tiene usted su estuche?

–Siempre.



El peluquero pasa volando cerca del cadáver, al que saluda; sube y se encuentra enfrente de Pierrot, cuya cara lo impresiona.

–Sí entiendo... gesticula el peluquero... ¡aquella pobre señora Pierrot!... Mi más sentido pésame.

Esta frase ofende a Pierrot. No necesita el sentido pésame de nadie. Si su mujer cometió la tontería de morir, él no es responsable en absoluto. Otras mujeres andan en la búsqueda del Señor que aceptará sus exigencias amorosas; él sabrá escoger entre ellas; ¡es todo! ¡Y que empiece la cola!

–Muy bien, afirma el peluquero.

–Su opinión me importa muy poco, y en cuanto a sus condolencias, me exasperan. Una palabra más y le pego. Dése prisa, se trata de arreglarme la cara.

El peluquero acerca una silla; Pierrot se sienta y, por primera vez quizás, este artista descubre que su cliente es calvo.

–¿Qué hacer?

Se pone frente a Pierrot y simula el gesto del hombre que empuja una bola de billar. Pierrot sonrío, agradablemente halagado:

–¡Mucha gente quisiera estar en mi lugar!... porque, al fin, ¿para qué sirve el cabello cuando toca la hora de la diversión?... ¿Los besos no corren más fácilmente sobre el marfil de los cráneos?

–¡Cierto!... ¿pero cómo?

–Peine, me da igual.

–Justamente tengo conmigo una pomada.

–Sí, ¿pero de qué tipo?

–¿De color blanco? Jamás.

Pierrot sabe lo que les debemos a los muertos. Necesita una pomada de color negro... ¡Una de luto!

–No existe, contesta el peluquero.

–¡Y qué!... La inventamos.

Pierrot amenaza al peluquero con molerlo a palos.

Éste, entonces, muy alarmado, se arranca varios puñados de cabello que esparce. En ese momento pasa un limpiabotas. Ponerle cera en la frente (¡eureka!), recoger algunos de los pelos que vuelan y pegárselos sobre la



cabeza, empuñar los cepillos y el betún del auvernés, regresar con Pierrot como una flecha, todo eso para el fígaro es cosa de un segundo.

Entretanto Pierrot se durmió.

El peluquero moja su dedo en la caja de betún, frota sus palmas en un movimiento circular y deja una capa de betún derretido en el cráneo lampiño de Pierrot. Luego toma sus cepillos y se pone a encerarle el coco con toda la fuerza, como si fuera un par de botas.

Pierrot despertó. Primero, satisfecho por el cosquilleo, manifestó su placer con gestos casi lascivos, pero poco a poco un escozor intolerable transforma el curso de sus ideas, y de repente, amenazando con encenderse, su cabeza, ya parecida a piel charolada, se precipita sobre el barbero que, golpeado y vapuleado, cae en la calle y se escapa.

(En este momento llegan los primeros invitados.)

#### **CUARTA ESCENA: PIERROT, INVITADOS, ENTERRADORES**

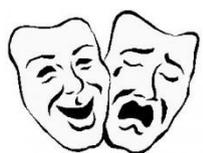
El primer grupo de invitados entra por la derecha, el segundo por la izquierda; se dan un saludo profundo. Luego hombres y mujeres, todos de luto, se aprietan las manos, se limpian los ojos, y, abandonando su aire desconsolado, ríen sarcásticamente.

Pierrot da alaridos de dolor, los demás señalan su recámara con cara afligida; él, viendo el efecto producido, se golpea los muslos y llora de risa.

Llegan otros invitados. Luego de otro intercambio de cumplidos, todos suben a casa de Pierrot.

Grave, con postura a la Napoleón, la jeringa de la difunta en la mano, los espera. Abraza a las mujeres, rechaza a los viejos, desatiende a los hombres, se deja olfatear la mano por los niños.

Siempre nuevos invitados suben las escaleras; una marea invade el cuarto. Pierrot da un paso atrás, rodeado; la multitud acaba por clavarlo contra la pared. Entonces agita la jeringa, la dirige contra los invitados. Éstos primero piensan que se trata de una broma, pero cuando lo ven jalar el émbolo se espantan. El agua brota y golpea la cara de la primera fila. El chorro envolvente de una ametralladora no los cegaría menos. Ruedan, vuelven a levantarse,



huyen hacia las escaleras; la jeringa escupe, inagotable. Esa confusión acaba en la plaza.

Los ordenadores fúnebres están en su lugar, recomiendan no perder la calma. Pierrot los vio y baja, austero, casi triste.

Los enterradores empuñan el ataúd. ¡En marcha al Père-Lachaise!

–Pasen ustedes, dice Pierrot a los invitados... Sé que no es la costumbre, pero por esta vez.

Se inclinan.

Pierrot se queda solo, la cara muy blanca en medio del crepúsculo.

#### **QUINTA ESCENA: PIERROT, LUEGO EL LIMPIABOTAS**

Pierrot, la mano en forma de binoculares, mira un buen rato alejarse a los verdaderos amigos de su mujer. Cuando están muy lejos, esbozará una giga desordenada. Un limpiabotas complaciente se dirigirá hacia él.

Los delicados se entienden.

Cogidos del brazo, acabarán por entrar en el cabaret.

La noche cae. Ensombrece las esquinas de las puertas. Lleno de oscuridad el hundimiento de las ventanas, marca todavía más el pórtico de la noche; gotea sobre el adoquinado, sube por las paredes de las casas, agudiza el caballete de los tejados que rebanan el disco nublado de una luna indecisa.

#### **SEXTA ESCENA: LA SIDONIE (SOLA)**

En el silencio, en medio de la tranquilidad, bruscamente la tienda del peluquero se enciende, y sobre una cortina de cabellos la sidonie se ilumina, los hombros desnudos, la boca rosa, los pechos apuntalados por una blusa de satén blanco. Relumbra. Una aureola la enmarca de luz, y aparece, inmóvil, la fisonomía plácida, divina en su vestido de novia, similar a esas madonas que, dominando los tabernáculos en la luz oscura de las bóvedas, destacan radiantes sobre un fondo de oro.

Se estremece.

Lentamente sus ojos se animan, su pecho vibra. Una sonrisa ilumina sus dientes. Estira sus brazos con voluptuosidad, elevando así sobre su rostro



una sombra, y a su celeste quietud le sucede un pasmo molido, una molicie extenuada de golfa.

**SÉPTIMA ESCENA: LA SIDONIE, PIERROT Y LUEGO LOS PORTADORES DE UNA SILLA**

La puerta del cabaret se abre y en el brote de una llama de licopodio vomita a Pierrot, cuya nariz ya roja arde en medio de su cara pálida.

Su mano agita una botella. La sidonie lo mira con curiosidad. Él, luego de girar aquí y allá, de tambalearse por todos lados, acaba por verla y queda impresionado.

La saluda, la saluda de nuevo, le presenta el cuello de su botella. Ella lo rechaza. Pierrot acaba el líquido del frasco.

–¿Gusta acompañarme al cabaret?, le pregunta.

Ella hace señas de que no. Estupor de Pierrot. ¿Qué le puede regalar? Las mujeres son corruptibles, lo sabe demasiado bien... Un vestido, ¡quizá!... Sí, ¿por qué no?... ¡Un vestido! Uno de esos vestidos sedosos, con la cola toda cubierta de encajes... La agraciaría también un sombrero, un sombrero erizado de plumas... y de chinelas escotadas, largas como la mano..., y ¡una corbata!

El maniquí se niega.

Le ofrece cien francos que saca de su bolsillo y se para ante ella.

Sigue diciendo que no.

Le ofrece paseos a caballo, un viaje en barca, una cacería, los placeres de la pesca, un rapto en globo, el baile popular.

Siempre dice no.

(Un silencio. La orquesta toca el *Aire de las joyas de Fausto*.)

La inspiración le llega a Pierrot.

–¿Qué pensaría el maniquí de una cena gastronómica?

Se atiborra de manjares imaginarios, de indigestos fricasés con vino blanco, de salteado de ternera marengo, aburridos y sosos. El rostro de la sidonie se ilumina con una alegría evidente. Al ruido que lanza el petardo de una botella de champaña, ya está que brinca... ¡Ha sido vencida!

Pierrot llama una silla portadora.



La tienda del peluquero se abre y la sidonie sale de allí ligeramente arrugada. Se ahueca la falda blanca.

La silla arranca. ¡En marcha! Los cargadores galopan sobre la plaza como si hicieran un viaje.

Se detienen frente a la casa de Pierrot. Éste paga el costo. Ofrece su mano a la sidonie y sube a su cuarto luego de haber regado con agua bendita el lugar donde previamente estaba el féretro y ofrecido a su compañera un ramo de siemprevivas olvidado en el piso.

(Los paseantes y su silla se adentran en un callejón.)

#### **OCTAVA ESCENA: PIERROT, LA SIDONIE**

Los dos suben al cuarto. A tientas, Pierrot enciende una vela; luego se aprieta la nariz como si un horrible hedor lo sofocara. “Los perfumes de mi difunta esposa”, piensa. Y rocía de Colonia el piso. La sidonie saca su pañuelo; quiere un poco de Colonia.

(En este momento el sastre se debate en el armario.)

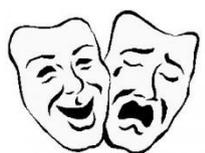
Inmediatamente Pierrot impone el silencio en el clóset con los dos puños y, las manos extendidas, sin más preámbulo, furiosamente se dirige hacia la sidonie. Ésta extiende su brazo de cera. Un ruido seco resuena y Pierrot acaba tirado en el suelo, cascos arriba. Sus modales se hacen más suaves. El propósito inmediato sería violarla, pero el ataque es peligroso: los bíceps de la sidonie son muy duros. Por lo pronto habría que desvestirla; el resto vendrá fácilmente.

La sidonie manifiesta que tiene hambre.

–Muy bien, dice Pierrot; entonces pongámonos cómodos, si no el apetito me faltaría. Voy a despeinarla.

(Se quita el traje.)

Habituada por las exigencias de su profesión a dejarse peinar y despeinar, la sidonie se sienta tranquilamente. Pierrot empieza por quitarle las flores de naranjo del peinado y las clava en una maceta, sobre la chimenea. Maquinalmente florecen bajo sus dedos. Las flores se transforman en naranjas. Las arranca, las pone en un cajón, luego regresa a la sidonie. Su hermoso



peinado le queda en las manos, y su cráneo abombado, calvo, semejante a un domo de azúcar rosa. Pierrot le quita el polvo. Descubre allí una caja, levanta la tapa, saca un cangrejo de río, lo pela y lo sorbe. Se asegura de que la caja está vacía y, molesto, reajusta la peluca. Sin embargo, el cangrejo le abrió el apetito.

Trae una mesa con una botella de vino, un pan redondo, una luna de queso Brie que se derrite.

La sidonie se siente feliz. ¡Por fin! ¡Va a comer!... Pero Pierrot escamotea el litro, hace malabarismos con el pan y se peina con el Brie, como si fuera una boina.

–¡Si no hay caricias no hay comida!

Le planta un sonoro beso en la mejilla; le da de beber.

–Pan, pide la sidonia.

Pierrot tiende la otra mejilla.

Y se prepara para pedir un tercer ósculo a cambio de un pedazo de queso cuando un nuevo estrépito del sastre estalla en el armario. Pierrot da la vuelta, sonrío. Tocan a la puerta del corredor. Está allí un hombre que desea entrar.

#### **NOVENA ESCENA: LOS PREVIOS, UN MARMOLISTA**

Es el marmolista que trae el proyecto del monumento para la difunta que ha dibujado. Entrea la puerta y entra, el rostro risueño.

Antes de indagar por qué entró, Pierrot brinca sobre un palo y lo vapulea, luego le da la mano e intercambian un abrazo fraterno.

–Estimado maestro, ¿qué le trae por aquí?

El marmolista desenrolla un inmenso rollo de papel. Pierrot encuentra el proyecto del monumento horrible y lo dice.

–¿Cómo, horrible?

Y el marmolista se enoja cuando ve a la sidonie. Ella se mantiene rígida, sin mirada, como una estatua.

–¿Entonces usted es escultor, señor Pierrot?



–¡Pouh!... ¡Pouh!..., contesta Pierrot. A veces..., cuando no tengo más que hacer.

–Entonces permítame no felicitarlo.

Se disputan; la sidonie se levanta con un gesto de verdulera. Aterrorizado, el marmolista huye.

#### **DÉCIMA ESCENA: PIERROT, LA SIDONIE**

Entonces, brutalmente, Pierrot mostrará con una mano la cama a la sidonie. Con la otra descolgará un machete de la pared.

–¿Uno u otro?

–Ninguno de los dos, contesta la sidonie.

–Los dos, dice Pierrot.

Y la sidonie se escapa. Pierrot la persigue. Todavía salen ruidos del armario. Con una cara fría, Pierrot hunde tres veces en ella su sable.

#### **UNDÉCIMA ESCENA: LOS PREVIOS, UN GOMOSO**

Llega un gomoso. Pierrot se prepara para pegarle también, pero se detiene cuando lo reconoce.

–Viejo, le susurra al oído, hazme el favor de largarte, ya ves que no estoy solo.

–¡Ah! ¡Ah! Dice el otro. Enhorabuena, muy querido amigo, es exquisita... ¿Y cuánto cuesta?

–Nada..., ¡de gorra! Contesta Pierrot.

–¡Caramba! (Saluda a la sidonie.)

Ésta, cuando lo ve, se prenda de él. El gomoso, que se dio cuenta, le da la mano. Animada, se echa en sus brazos. Dos besos sonoros resuenan.

El sable de Pierrot gira; se abate sobre la sidonie, que cae.

Esta ejecución calma al gomoso. Súbitamente de vuelta a la sensatez, recoge a la señorita, la deja sobre la cama, la cubre con la sábana, se despide de Pierrot y se da un golpe contra una viejita que entra. Ésta cae de nariz. Ya no se mueve.



**DUODÉCIMA ESCENA: PIERROT, LA VIEJA, LA SIDONIE**

El gomoso desaparece y Pierrot se queda solo, de pie, con aire hipócrita, entre las dos mujeres.

Vuelve a colocar su machete en la pared y regresa hacia la vieja. La husmea, la toca con el índice, la sacude un rato..., luego le da un puntapié en el trasero.

La vieja se agita y se queja.

–Está totalmente borracha, piensa Pierrot.

La agobia a patadas. Pero de repente se le ocurre una idea: la toma por los hombros, la levanta y la pega a la pared. La vieja, como si hubiera sido clavada sobre un corcho, se queda inmóvil como en un saludo militar.

Entonces Pierrot tomará el litro de vino y lo pondrá debajo de la nariz de la mujer, que jadeará de alegría y seguirá a Pierrot, quien camina retrocediendo. En cuanto se acerca a la cama, la vieja recuerda que es enfermera.

Iba a venir para cuidar a la que se llevaron, pero el alcohol la retuvo con una portera, en una portería, lejos.

La sidonie yace sobre la cama.

Aquella u otra, ¡qué importa!

La vieja se tambalea. Enciende dos velas que deja sobre el buró; toma un tazón lleno de agua, moja allí un plumero de chimenea, limpia con él a la sidonie y vuelve a caer al piso, más borracha que nunca.

Pierrot la hace rodar como un tonel hacia un rincón.

¡Uf! ¡La otra ahora!

Se vuelve. La sidonie se levantó, se sentó sobre la cama y miró a Pierrot hacer rodar a la vieja.

Éste, a su vez, la observa.

Se echa a sus rodillas; la sidonie lo empuja. Pierrot le ruega que se le entregue, pero en vano. Implora, se retuerce a sus pies, se entrega a todos los gestos de la pasión. Nada puede calentar este cuerpo glacial.

Y bruscamente Pierrot estalla en risa.

Toma una vela, la acerca a las sábanas. La cama arde; chorros de fuego



suben y crepitan; el incendio zumba, aumenta con mucha fuerza.

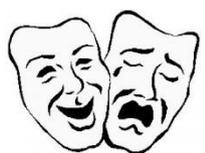
La sidonie se yergue en medio del brasero en su vestido blanco. Pierrot retrocede.

Golpes tocan en el clóset, cada vez más lamentables. La puerta cede; un esqueleto, él del sastre, se desploma.

Pierrot se precipita afuera de la recámara, atravesando el humo donde pronto se extiende la sidonie. Las paredes enrojecen como aberturas de hogueras.

#### **DECIMOTERCERA ESCENA: LOS PREVIOS, EL PUEBLO**

En este momento suena el toque de alarma; sube y retumba. Los bomberos, una muchedumbre, llegan de todas partes. Y mientras los bomberos bombean, mientras los burgueses hacen una cadena, las mujeres pegan gritos de angustia; mientras los rumores crecen mezclados con el pesado estrépito del toque de alarma, Pierrot, el escéptico, se precipita en la tienda de la mercera y victorioso sale con la mujer de cartón en los brazos, ¡Teresa! Y besándola huye de la tragedia.



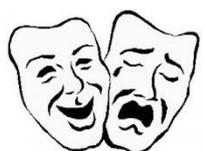
## Jules Laforgue (1860-1887). Pierrot lunar

Acerca de Jules Laforgue, Paul Guth escribió: “Ni es marinero ni es terrícola, sino lunar [...]. No tiene ni carne ni peso. Danza sobre un rayo de luna, en un circo en el cual es el payaso. Canta haciendo cabriolas” (*ibíd.*, pág. 663). No extraña que Laforgue, dandi solitario y noctámbulo, nacido en Montevideo y muerto en París a los veintisiete años de edad, haya dedicado un monumento a Pierrot en la poesía. El Pierrot de Laforgue es un pilluelo lunar y sentimental, cínico, en la tradición reciente y moderna de un Supervielle o de un Lautréamont. Laforgue compartió las habilidades de Pierrot, sus vicios y sus virtudes, su eterna insolencia y su desprecio al orden social. Como el personaje de la *commedia*, el Pierrot fumista de la *Imitación de Nuestra Señora la Luna* (1885) es impertinente; distribuye puntapiés y puñetazos; les saca la lengua a las reglas y a las críticas que no lo encuentran muy serio. Sus desplantes son ácidos, desesperanzados, pues es siempre el mismo poeta segregado, bufón y triste.

Laforgue transformó la silueta blanca del Pierrot sentimental en una imagen chirriante que encarna la irrisión del poeta en este triste fin de siglo. Sus metáforas traducen un dolor, una discordancia; la desarticulación de la vida. Sus Pierrots “se desternillan de risa glacial” ante la indiferencia del mundo. “Adopta la mueca como medio de expresión” y “acepta divertir con su actitud clownesca al modo de los bufones de Shakespeare”.<sup>258</sup> Laforgue, como Nerval, fue otro payaso frágil, Pierrot puro y lunar, tímido patológico y maltrecho. Y en este mundo, que no era más que un hotel, Pierrot no saltó más que un segundo.

---

<sup>258</sup> Alfredo Rodríguez López-Vázquez. “Últimos versos”. En *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico*. Traducción, introducción y notas de Jules Laforgue. Madrid, Hiperión, 1996, pág. 13.



“Pierrots”<sup>259</sup>

Por un cuello, bien tiesa, asoma  
De una ídem gorguera almidonada,  
Una cara lampiña y maquillada,  
Hidrocéfalo espárrago de broma.

Anegados los ojos en el opiáceo vaso  
De la indulgencia universal,  
Nos hechiza su boca de payaso  
Como un geranio original.

Boca que pasa del tonel sin fondo  
Desternillándose de risa glacial,  
Al aspecto trascendental  
De una vana sonrisa de Giocondo.

Ajustado el cónico capirote de harina  
A la cofia de seda negra,  
La pata de gallo se les alegra  
Y la nariz se les amohina.

Para broche de su anillo  
escarabajo egipcio, aunque su ideal  
Es ir buscando para el ojal  
Por los descampados algún cardillo.

Se sustentan de azules puros,  
Y de legumbres en ocasiones,  
De arroz más blanco que sus pantalones,  
De mandarinas y de huevos duros.

---

<sup>259</sup> Alfredo Rodríguez López-Vásquez, trad. *Jules Laforgue. Imitación de Nuestra Señora la Luna. Op. cit.*, págs. 51-59.



La secta de lo Lívido es su fe,  
La palabra de Dios les es ajena,  
Y silbando te dicen que  
“Todo va mejor desde la última Cena”.

## II

Su corazón blanco escrito  
Con proverbios lunares,  
“Hay que morir, seglares”,  
Es su Evohé-grito.

Muere una virgen y van  
En el cortejo mortuorio,  
Estirando el cuello con afán  
Como un cirio de velatorio.

Es un papel muy especial  
Y realmente los agota,  
Ya que luego nadie les frota  
Un linimento conyugal.

Dandis de Luna llena,  
Su obligación principal,  
Es cantar “S’il vous plait”, igual  
A la rubia que a la morena.

Son gente muy cansada;  
Y si os dan la impresión  
De embobarse con un faldón  
No hay que creerles nada,

Hacen tantos mohínes  
Para inclinar su frente  
En un seno caliente,  
A falta de cojines,



Con el cuello bien estirado  
 Fingen entender todo al revés,  
 Pícaros ojos, su voz es  
 De timbre almibarado.

–Son de un aire muy refinado  
 Y de notoria dignidad.  
 (Como un crómlech bien educado  
 O una tobera de ciudad.)

## III

En los parques, de noche, van a hacer compañía  
 A las estatuas, más si algún Pierrot topa  
 Una de escasa ropa  
 Abandona, ofendido, su cortesía.

En sus citas con la mujer  
 Parecen en continuo pasmo,  
 Confunden el mañana y el ayer  
 Y exigen Nada con entusiasmo.

Juran “Te quiero”, en pleno desvarío,  
 En éxtasis, con voz desfalleciente,  
 Y terminan la frase más ardiente  
 Por un “No sigamos, ¡Dios mío!

Hasta que Ella olvida su castidad,  
 Quizás embelesada por la luna,  
 Y en sus brazos se acuna  
 Sin ninguna formalidad.

## IV

Maquillados sin tino,  
 Con sus mangas de sauce llorón,  
 Declaran vehementes su pasión  
 Y giran como las aspas de un molino.



Gritando: “¡Para siempre, Ángel mío!  
 ¡Tú sí me has comprendido!”. Pero luego  
 Vienen diciendo que era un juego.  
 No es prejuicio o desvarío,

Más, ¡ay!, la idea de la mujer  
 Que a estas alturas se toma en serio,  
 Les da tal risa, que es un misterio  
 Que se puedan contener.

No les tiréis piedras, no seáis duros,  
 No maltratéis a los Pierrots, ¡Oh manflota  
 Que es una liga alborota!,  
 Ellos son blancos parias, Pierrots puros,

Blancos monaguillos de la Luna,  
 Y lunólogos eminentes,  
 Abre su iglesia para todas las gentes,  
 Diáfana cual ninguna.

Pregonan, con escuálida mirada,  
 Y mangas muy sacerdotales,  
 Que este mundo de escándalos y males,  
 No es más que una jugada,

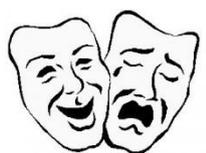
Del Juego que la Idea y el Amor, a porfía  
 Empeñados en conocer  
 La razón escondida de su ser,  
 Decidieron patentar un buen día.

Que no hay otro mejor que nuestro mundo,  
 Y no hay pues que meterse con él  
 Propalando que es un hotel  
 En el que no pasamos más que un segundo.



Y en fin, con menos sutileza, que muy bien,  
Que toda esa antinomia gratuita,  
No es más que agua bendita,  
Y que el secreto está en decir *Amén*.

Y que, amados hermanos, lo ideal  
Es ir de punta en blanco, y con asombro,  
Si hay que arrimar el hombro,  
Poner cara fatal.



## Paul Verlaine (1844-1896). Pierrot faunescos

En 1890 no había artista que no hubiera leído a Paul Verlaine. Sus melodías dulces llenas de ternura eran conocidas por todos. También sus versos carnales de lujuria primitiva. El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo lo conoció en París y así lo describió: “Su enorme cabeza desnuda y su barba canosa y descuidada hacían pensar en un Sócrates instintivo, en un Sócrates borracho y vagabundo”.<sup>260</sup>

Verlaine nació en Metz en 1844. Era un niño de salud precaria, protegido por una madre dominadora. Sus amigos le decían “feo” y lo llamaban “calaverita”. Verlaine estudió y para olvidar su fealdad, sugiere Paul Guth, empezó a beber el ajeno que envenena y provoca el *delirium tremens*. Quienes querían conocerlo lo encontraban en el café o en el hospital, donde escribía sus poemas. En *Poemas saturnianos* (1866), Verlaine muestra que nació bajo el signo de Saturno “un planeta húmedo, melancólico y totalmente terrestre... el más alto de los planetas y el más alejado del centro de la tierra: es lento, grave, triste y oscuro; los astrólogos lo llaman el viejito y el desafortunado”.<sup>261</sup>

En 1870 se casó con Mathilde Mauté, pero cedió nuevamente al llamado de la “diosa verde”, y de Rimbaud, un Pierrot terrible, genial y revoltoso de dieciséis años. Rimbaud le mandó sus primeros poemas. Deslumbrado, Verlaine lo llamó a París. Fin de la paz hogareña, de la cual se avergonzaba tanto Verlaine que prefirió seguir a este “Satán adolescente” y furibundo que era Rimbaud hasta Londres y luego Bélgica: borracheras, golpes, amenazas, humillaciones, etc., juntos vivieron el infierno y la embriaguez. Verlaine terminó en la cárcel. Durante sus dos años de encierro, lejos del mundo y del café, se apaciguó y se volvió místico (*Sabiduría*, 1881). Por un rato. A su salida, sus viejos demonios lo asaltan de nuevo: bebe, golpea a su madre, amenaza con

---

<sup>260</sup> Enrique Gómez Carrillo. “La leyenda de Verlaine”. *El Liberal* [Madrid], 22 de octubre de 1907. Artículo citado en “Rubén Darío y Gómez Carrillo difieren sobre ‘la estupenda verdad’ de Paul Verlaine”. *Magazine Modernista. Revista Digital para los Curiosos del Modernismo*. [magazinmodernista.com/.../dario-y-gomez-carrillo-d...-Estados Unidos](http://magazinmodernista.com/.../dario-y-gomez-carrillo-d...-Estados Unidos)

<sup>261</sup> Cit. en Francis Carco. *Verlaine, poète maudit*. París, Albin Michel, 1947, págs. 190-191.



matarla, claudica de hospital público en sanatorio, de prostituta en prostituta: “Envejecido más que viejo, claudicante y miserable, pasó los últimos años de su vida riéndose de sus enfermedades en su único lugar, que era la taberna”, escribe Gómez Carrillo.

En su vagabundeo, Verlaine fue Clitandre, Scaramouche, Pulcinella. Pero quizás es a Pierrot a quien más se parece. Como él, fue “para siempre niño, terrible, perverso, indomable, salvaje (*ibíd.*).



**“Pierrot”. *Antaño y hogaño*, 1885**

Ya no es el soñador lunar de la canción antigua  
Que reía a nuestros abuelos por encima de las puertas.  
Su alegría y su ardor ¡ay! ya son muertos  
Y hoy su espectro delgado y claro nos visita.

Y él en el fulgor de un largo relámpago,  
Vedle con su pálida blusa como un sudario,  
Flotante al viento y con la boca abierta  
De modo que parece que aúlla bajo las mordeduras de los gusanos.

Con ruido de vuelo de ave nocturna que pasa,  
Sus blancas mangas hacen vagamente en el espacio  
Signos locos, a los que nadie responde.  
Sus ojos son dos grandes agujeros que borbotean fósforo  
Y la harina hace más espantosa todavía su faz exangüe,  
de nariz puntiaguda y moribunda.

(Traducción de M. Machado, *op. cit.*)



**“Pierrot muchacho”. *Paralelamente*, 1889**

No es Pierrot en ciernes y tampoco en pañales,  
 Es Pierrot, Pierrot y Pierrot,  
 Pierrot muchacho, Pierrot chiquillo,  
 Pimpollo fuera del cascarón,  
 ¡Pierrot, Pierrot, Pierrot!

Aunque un nada más alto que un metro  
 El muchachuelo sabe poner  
 En sus ojos el fulgor de acero  
 Que conviene a un genio sutil  
 De su malicia infinita  
 De poeta burlón.

Labios rojo-de-herida  
 Donde adormece lujuria,  
 Cara pálida de finos rasgos,  
 Larga, acentuada, que se creería acostumbrada  
 A contemplar toda finura.

Cuerpo fluido y no delgado,  
 Voz de niña y nada agria,  
 Cuerpo de efebo en pequeño,  
 Voz de cabeza,  
 Cuerpo en fiesta,  
 Criatura siempre dispuesta  
 A embriagarse en todo apetito.

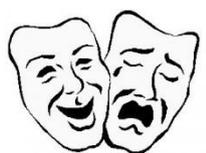
Ve, hermano; ve, camarada  
 Haz el diablo, tiende la escala  
 En tu sueño y sobre París y sobre el mundo,  
 Sé el alma  
 Rápida,  
 Noble, alta



Infame de nuestros inocentes espíritus

Crece, pues, es la costumbre,  
¡cubica tu rica amargura,  
Exagera tu alegría  
Caricatura, aureola  
Mueca y símbolo  
De nuestra candidez!

(Traducción de M. Machado, *op. cit.*)



## Stéphane Mallarmé (1842-1898). Pierrot simbolista

Huérfano de madre, niño solitario y sensible, Stéphane Mallarmé estudió en varias pensiones en las que no fue feliz. Profesor de inglés, se apasionó por Edgar Allan Poe, “el poeta fatigado cuya vida se marchita”. Lo esencial de la vida de Mallarmé está en esta experiencia poética y espiritual, aislada del mundo.

Influido por Gautier, Poe y Baudelaire, comenzó a escribir a la sombra de los parnasianos. Los poemas de la época “Azur” y “Brisa marina” tratan del dolor de un ideal inaccesible. A partir de 1870 su poesía se volvió más personal y hermética. Una de sus obras maestras es *Herodías*, largo poema inacabado sobre la dificultad de ser y la ausencia.

Su largo poema “El atardecer de un fauno”, compuesto por ciento diez alejandrinos y con ilustraciones de Manet, apareció en 1876, Debussy lo pondrá en música y Nijinski lo bailará en 1912. Su obra poética es reconocida por Verlaine en sus *Poetas malditos* (1883) y por Huysmans.

Mallarmé se convirtió en el jefe de escuela simbolista, cuyos miembros se reunían todos los martes en su casa. Entre ellos estaban Gustave Khan, Henri de Régnier, Saint- Paul Roux, Pierre Louys, André Gide, Paul Valéry.

Se retiró en Vavins para dedicarse a la realización de su gran obra, ¡el Libro! Pero en 1898 murió de manera prematura. De esa magna empresa sólo quedó un poema que condensa el proyecto, el enigmático “Un golpe de dados no abolirá el azar”, larga oración cuya compleja tipografía forma una constelación negra sobre la hoja blanca.

La obra de Mallarmé es una larga meditación sobre la crisis de la literatura y la necesidad de restituirle su valor sagrado. Toda su vida buscó inventar una lengua que debía brotar de una nueva poética. Esta poética la definió con dos palabras: “Pintar no la cosa, sino el efecto que produce”. El azur lo obsesiona. Lo blanco (el vértigo de la nada) lo atrae, sobre todo el blanco de la hoja virgen, porque encierra en potencia todas las obras maestras. Pero la escritura –aquella impotencia– la reduce a una sola, además abortada, y la mancha.

Decepcionado por el ser empírico, el simbolista prefirió las palabras que



nos regresan a la tierra lo que la tierra nos oculta. Pero las palabras también traicionan: otro dilema que lo atormentó. Por supuesto el Pierrot blanco llamó su atención. Sin identidad ni rostro, el mimo se limita a una alusión. No dice; sugiere: “He aquí el sueño”. Posibilidad de crear otro mundo, ficticio, y, para el poeta, más auténtico.



“Mímica”, 1886<sup>262</sup>

El silencio, ¡único lujo después de las rimas! Al ser una orquesta capaz, con sus oros, con sus roces de pensamiento y de noche, de pormenorizar, sola, su significado, al igual que ocurre con una oda silenciada, cuando el poeta, acuciado por un desafío, es el único capaz de traducirla; el silencio en las tardes musicales; lo vuelvo a encontrar, también, en la reaparición, siempre inédita, de Pierrot o del sobrecogedor, aunque elegante, mimo Paul Margueritte.

Como en ese *Pierrot assassin de sa femme*, compuesto y redactado por él mismo, soliloquio mudo que toma prestado en toda su amplitud tanto la cara como los gestos del pálido fantasma, cual si fuera una página que aún no se ha escrito. Brota de él un borbollón de razones ingenuas y nuevas que a uno le gustaría aprehender con seguridad, pues ¡la estética del género la encontramos situada aquí más cerca de sus principios y de sus normas que en cualquier otro mimo! Nada, en este ámbito, contradice el espíritu simplificador y directo.... Veamos: “El escenario sólo acoge la idea; no encontramos ni una sola presencia afectiva en una unión (de la que nace el Sueño), viciosa pero sagrada, entre el deseo y su realización, entre la penetración y su recuerdo: anunciando aquí, rememorando allá, en futuro, en pasado, con una falsa apariencia de presente. Así trabaja el Mimo, cuyo juego escénico se limita a una alusión continua, sin que ésta rompa, jamás, el cristal: se instaura de esta manera un ámbito, puro, de la ficción”. Menos de un millar de líneas tiene el papel, y quien lo lee comprende en seguida las reglas, como si estuviera situado ante un tablado –su humilde depositario–. Sorpresa que acompaña el artificio de una transposición de los sentimientos mediante frases no proferidas, pues es la única ocasión, tal vez, en que reina, aún, entre el texto y la mirada, con autenticidad, un silencio –condición y placer de la escritura.

---

<sup>262</sup> Javier del Prado y José Antonio Millán, trad. *Stéphane Mallarmé. Prosas*. Estudio preliminar, notas e índice de Javier del Prado. Madrid, Alfaguara, 1987, págs. 151-152.



## Bernardo Couto Castillo (1880-1901). Pierrot imberbe y truncado

Bernardo Couto Castillo nació en 1880 y murió antes de cumplir los veintiún años, “víctima lamentable de la vida irregular que arrastraban los bohemios y artistas del tiempo”, señaló Julio Torri. Ciro B. Ceballos lo describió como un “imberbe de testa de pilluelo, de ojillos cerúleos, perversos, mandrines como ellos solos, con un gran rizo de pelo oscuro sobre la obcecada frente y un sombrero Rubens de torcidos y desmesurados aletones”.<sup>263</sup> La imagen del poeta precoz y bohemio recuerda a Rimbaud y también a Verlaine, “noctámbulo, melancólico, débil de voluntad y gobernado por sus instintos confusos”.<sup>264</sup> Igual que Verlaine, Couto Castillo murió como bohemio, aunque más temprano, entre los brazos de “una musa compasiva” y que –dice Enrique Gómez Carrillo hablando del francés– “quiso endulzar los últimos años del poeta con sus caricias maduras”.<sup>265</sup>

En sus cuentos “pierrotescos” el mexicano permaneció fiel a la escenografía bohemia (el Pierrot pobre e idealista, la frivolidad de Colombina, el odio al “burgués estólido”, el amor al vino, la buhardilla montmartriana) pero trasnochada en el modernismo finisecular. Pero “Coutito” fue un Pierrot simpático, distinto de los Pierrots macabros de sus homólogos franceses a los que trataba de imitar. Sus Pierrots se antojan más tiernos, casi amigables, quizás por su destino malogrado que compartió Bernardo. Así lo sintió también Ángel Muñoz:

Cuando me dirijo a Couto, con frecuencia me refiero a él como Bernardo. Es un tratamiento cariñoso, porque al irme compenetrando más y más en su vida y en su obra la simpatía inicial se fue convirtiendo en una relación de tristeza y ternura afectiva, al ver como aquel jovencito talentoso y sensible se iba

---

<sup>263</sup> Ciro B. Ceballos. En Bernardo Couto Castillo. *Asfódelos*. México, INBA/SEP/Editorial Premià, 1984, pág. 7.

<sup>264</sup> Andrés Holguín. *Antología de la poesía francesa*. Madrid, Guadarrama, 1954.

<sup>265</sup> Enrique Gómez Carrillo. “La muerte de Paul Verlaine”. En *La vida parisiense*. Biblioteca Ayacucho, 1993, págs. 128-129.



hundiendo sin remedio en los “paraísos artificiales” que acabaron con su vida prematuramente.<sup>266</sup>

Hay algo de pantomima obligada en la obra y en la vida de Couto. Con sus cuatro escenas, sus didascalias, sus diálogos indirectos y directos, su decorado teatral y sus “tipos”, el cuento “Pierrot enamorado de la gloria” es el único de la serie de los Pierrots con aire de pantomima. El mimodrama da la ilusión del teatro. Se trata más bien de un teatro para ser leído. Quizás es a Charlot a quien finalmente se parecen más los Pierrots de Couto Castillo. En “Pierrot enamorado de la gloria” Couto describe una escena similar a la que aparece al final de *Tiempos modernos*, cuando Pierrot –que acaba de renunciar a sus sueños de gloria– se va con Colombina “hacia las avenidas, donde de sus sombras confundidas van huyendo cada vez más luminosas y más radiantes”.

---

<sup>266</sup> Ángel Muñoz Fernández. “Prólogo”. En *Bernardo Couto Castillo. Cuentos completos*. México, La Serpiente Emplumada, 2001.



## “Pierrot enamorado de la gloria”. Cuento en cuatro escenas

*Personajes:* Colombina, Pierrot, Arlequín

### Escena primera

Una buhardilla deteriorada. En el fondo inclinado, una cortina con descolorido ramaje y numerosas manchas. Mobiliario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla.

Entra Pierrot serio en su traje de inmaculada blancura. En su enharinado rostro se lee cómica gravedad. Sus manos reposan inmóviles en los bolsillos del holgado pantalón.

PIERROT: ¡Es inevitable! ¡Mi destino lo quiere! ¡Valor! (gritando). ¡Colombina! (la cortina de descolorido ramaje se agita y la aludida aparece haciendo resonar la franqueza de su risa y el *frou-frou* de sus faldas).

COLOMBINA: ¡Pierrot, mi buen Pierrot! ¿Has encontrado aquello? (sus diminutas manos hacen el ademán que vulgarmente equivale a monedas).

PIERROT (exagerando su gravedad): Lo encontré, señora Colombina, pero...

COLOMBINA: ¡Pero! ¡Pero qué aguardamos, blanquísimo Pierrot! Alarga el brazo de noche; para que me apoye en él y juntos corramos al almacén de sedas. Me haré una falda que brille de noche; compraré listones y unos chapines, Pierrot. Corramos.

PIERROT: (con ademán despreciativo): ¡Hum! ¡Para trapos estoy yo! No, señora Colombina, nuestra situación ha cambiado por completo. Dominando mi corazón y mis perezosos instintos, voy a cambiar radicalmente de vida. Colombina, quiero ser sabio.



COLOMBINA (estupefacta): ¡Sabio! ¿Sabio tú, Pierrot? ¿Tú, a quien conocí vagando por los bosques, mirando el rostro de la Luna? ¿Tú, sabio, viejo, encanecido, encorvado como esos que vemos pasar por el Puente Nuevo, dirigiéndose a la Academia? ¿Tú, el Pierrot que dormía aquí en mi pecho y dormido murmuraba frases amorosas? ¿Sabio el Pierrot de quien Arlequín está celoso? ¡Vamos, eso es sencillamente absurdo!

PIERROT: Sólo por no faltar a mis deberes de rigurosa cortesía he oído con paciencia vuestras disparatadas imprecaciones, inexperta Colombina. ¿Quién te ha dicho a ti que para ser sabio se necesita estar viejo y encorvado? ¡Oh necesidad! Yo, con mi juventud y lozanía, seré sabio, asombraré a los mundos y mi nombre, el nombre de Pierrot, sonará en todos los países y relucirá en todas las historias.

COLOMBINA: ¿Y luego?

PIERROT (cortado): Luego... ¿Luego qué? ¡Seré un gran hombre, me señalarán en las calles, me enamorarán las mujeres, me amarán!

COLOMBINA: ¡Pillo! ¿No te basta mi amor?

PIERROT: ¡El amor...! ¡El amor...! ¡Poca cosa! ¡El amor de las mujeres lo desprecio! Quiero, señora Colombina, ser amado de la Gloria; quiero que sobre la tersa frente de Pierrot imprima un beso. Ella me amará que no hay duda. Seré su escogido, me colmará con sus favores.

COLOMBINA: Di, ¿y es hermosa esa señora?

PIERROT: ¿La Gloria? ¿Hermosa la Gloria? ¿Y lo preguntas? ¡Oh! ¡Hermosa como no lo fue Venus alguna! Su amor, su sagrado amor sólo lo dio a los dioses. Es intangible, es etérea, es inmensamente bella; atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano.



COLOMBINA: ¿Y dónde has tenido tan peregrina idea, ingrato Pierrot?

PIERROT: Paseaba por una avenida de Luxemburgo, y al ver los bustos de los poetas y las estatuas de las reinas me dije para mí: ¡Bravo, Pierrot!, indudablemente tú has nacido para algo y grave y grande. Con esa juventud, con ese ingenio, con esa seriedad y ese filosófico desdén que por cuanto es fútil el cielo te ha dado, con tantas raras prendas, ¿dejarás perderse tu nombre? ¡No! Y decidí ser sabio, inventar algo, no sé, ¡un elixir de vida que me haga inmortal!

COLOMBINA: Y es que los droguistas, futuros vendedores de tu elixir, ¿te han adelantado dinero?

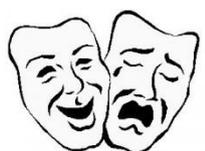
PIERROT: No. Nunca pensé trabajar por el lucro, que deseo para los infelices cuya grandeza de alma es nula. Nunca necesité esas monedas, causas de la discordia y la aidez de los hombres; pero hoy, para obtenerlo tranquilamente he estrangulado a un burgués, a un vil burgués, y el oro que indebidamente tal vez había adquirido servirá para salvar a la humanidad. ¡Qué honra para él! Además, ¿Qué importa la vida de un burgués o la de otro hombre, si con ello la ciencia gana? Y ganará por mí (con énfasis), por Pierrot, el gran Pierrot, como dirán mañana las multitudes asombradas.

COLOMBINA: ¿Y te olvidarás de mí cuando seas grande, buen Pierrot?

PIERROT: No. Colombina, no; para ti perfeccionaré mi invento dándole la eterna belleza, la eterna frescura de corazón y la durable Alegría. Reirás y amarás mientras rías, ligereza, Colombina; Pierrot, serio, te lo promete.

COLOMBINA: Acepto la promesa galante.

PIERROT: Y ahora debo salir en busca de instrumentos y ácidos y mil cosas más. Como la mujer es la distracción y la banalidad y todo lo que es ligereza, quiero, señora Colombina, que a mi regreso esta habitación se halle vacía. Sin



risas cantantes ni resonancias tentadoras podre meditar debidamente. (Sale.)

### **Escena segunda**

Colombina medita un momento, suspira, y cuando sus juguetones ojos comienzan a nublarse aparece resplandeciente y envuelto en múltiples colores Arlequín.

ARLEQUÍN: Lo he oído todo, lo he oído todo, adorada Colombina. Ven conmigo.

COLOMBINA: ¡Cómo, tú aquí! ¿No temes a Pierrot, no recuerdas los puntapiés con que solía regalarte?

ARLEQUÍN: No recuerdo ni temo nada; Pierrot es un sin corazón que se burló de mí, que te robó engañándome. Déjale ahí, adorada Colombina, déjale y ven conmigo. Yo te amaré como te amó siempre Arlequín, el infeliz Arlequín a quien dejaste y que, postrado a tus reales plantas, te pide un poco de tu amor. (Cae de rodillas.)

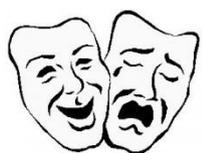
COLOMBINA (coqueta): Puede usted levantarse, señor Arlequín, y si me promete ser inicioso y darme alhajas lo seguiré a usted.

ARLEQUÍN: Tendrás, bella mía, perlas para tus blandos pies, rubíes en tu diminuta mano, brillantes en tu soñado cuello y los cascabeles que te gustan y te hacen reír serán del más alto y puro de losoros.

COLOMBINA (incrédula): Y ¿qué harás para obtener todo eso?

ARLEQUÍN: ¿Haré? Haré volverse al revés la Tierra, vomitar las minas, caer las estrellas para con ellas rodear tu cuello, niña mía!

COLOMBINA (convencida): Vamos, Arlequín.



### Escena tercera

Entra Pierrot seguido de varios mozos llevando paquetes; frascos, un brasero de los usados en los gabinetes químicos, retortas de varias dimensiones y un alambique. Después que han dejado los objetos, Pierrot los despide con señorial ademán. Desarrolla inmenso pizarrón y colocándose bizarramente ante él traza guarismos al tiempo que habla.

PIERROT:  $a+B+a+B+B$  a menos, menos más igual a -. (Después de un momento de vacilaciones.) Vamos, lo haré prácticamente, los teóricos están buenos para las cátedras, únicamente.

(Colocado ante el brasero, lo hace flamear, aviva el fuego con un fuelle y tomando los frascos comienza a verterlos en la retorta.) Ahora (mezclando sustancias) resultará lo que deseo. ¿Los mayores inventos no se deben acaso a la casualidad? ¡Ah! ¡Cómo va el mundo a repetir mi nombre! Esa Colombina se ha marchado con Arlequín; los he visto volver la esquina, pero veremos, veremos... Yo seré el triunfador, las mujeres vendrán a pedirme juventud, belleza; seré dueño del mundo y entonces, entonces, ínfimo Arlequín, a ti y a la ingrata, juntos, os dejaré envejecer.

(Resuena formidable estallido, vuelan vidrios y Pierrot cae a tierra, lanzando aterrador alarido.) Pausa prolongada durante la cual se oyen notas de música que se alejan cada vez más rientes.

PIERROT (incorporándose y con voz adolorida): No estoy muerto, no (se palpa la caja del cuerpo); de buena escapé, mis pobres costillas el riesgo que han corrido. (Se pone de pie con señaladas precauciones.)

(Volviendo a su gravedad): ¡Por la ciencia! ¡Todo por la ciencia! Mañana los periódicos gritarán: "Accidente a Pierrot". "Pierrot a la muerte", y pasmados sabrán que expuse mi vida por la ciencia, por el bien de los otros, ¡por la humanidad! ¡Ah, cuán grande soy!

(Acercándose receloso al brasero): Y sin embargo, ¿debo volver a hacer experimentos? Esperemos. Buscaré a un preparador, poca cosa, algún pobre diablo que ejecute mis órdenes.



(Se sienta, apoyando un brazo sobre la mesa, y recostado sobre él se adormece.)

Pausa durante la cual la orquesta simula los avances de una marcha fúnebre.

PIERROT (estremeciéndose sobresaltado): ¡No, no, no, no! Aguarde, aguarde usted, señor burgués, ¡no! ¡no! Yo le explicaré... Es que, es... es que yo necesitaba... ¡Favor! ¡Auxilio! (Sus propios gritos lo despiertan.)

Dios mío, que pesadilla (mirando a todos lados). ¿Qué hacer? ¿Cómo olvidar al muerto? La verdad es que, es que tengo miedo. ¡Estuviera aquí Colombina! (da una vuelta por la buhardilla y en un rincón tropieza con una botella): Y así ni veré al muerto ni echaré de menos a Colombina.

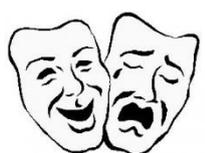
(Sentándose de nuevo se entrega largo rato a vaciar la botella; sus ojos brillan, y momentos después comienza a inclinarse sobre la mesa.)

¡Maldito sueño! Y lo tengo, pero no quiero dormirme sino perfectamente ebrio. ¡Ingrata Colombina! ¡Cómo ha tenido el valor para dejarme! Verdad es que fui duro para con ella, pero debía haber comprendido, ¡ingrata! A estas horas, mientras yo rabio, ella con Arlequín! ... ¡Ingrata, ingrata! Es cierto, yo te hice abandonarme, pero no para que me dejaras solo en los ratos de desvarío. ¿No lo comprendías? La ciencia por la que lucho es cruel, y si rencor no me guardas debías venir ahora para alejarte en las horas de estudio. ¡Pobre Pierrot! ¡Quedaré solo, solo, y si hay hambre las caricias de Colombina no me harán olvidarla!

¡Cuánto trabajo, cuánta pena para ser gran hombre, abandonar todo, recibir golpes, sufrir en silencio! Mi lecho me causa espanto; debe estar frío, como una noche de tumba (se estremece). ¡Santo cielo! Habrán encontrado al otro, al matado; ¿y si me pescan? ¡Colombina, Colombinita querida, no te arrojaré más de mi lado, pero ven, ven para que tenga compañía, para que me hagas reír y para que tenga con quien hablar y a quien murmurar frases de esas que aun al propio oído acarician! ¡Colombina, Colombinita!

(Se incorpora aturdido y toma de nuevo la botella.)

¡El vino! ¡Cómo es generoso y compasivo! Crece en las campiñas, suda bajo los abrumadores mediodías para caer olvidado en la bodega y salir a



consolar al triste, y darle olvido, mucho olvido.

¡Mañana, mañana! ¡Cuán largas son las noches sin Colombina! Durante el día el estudio me recompensará, pero ahora...

(Por la pequeña ventana entra un rayo de luna.)

La veo, sí, la veo, pero no puedo tocarla; va ahí hacia el río y sus risas resuenan tristes a pesar de que las siento alegres. ¡Ya ha reído tanto a mi lado!

### **Escena cuarta**

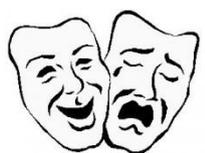
La puerta se abre bruscamente y Colombina aparece radiante, sonando cascabeles, espléndida de juventud y alegría.

COLOMBINA: ¡Pierrot, hermoso Pierrot! ¿Eres ya sabio? ¿Has descubierto el elixir de vida que te hiciera inmortal? (Pierrot suspira dolorosamente). ¡Bah! Te veo triste. Te hago falta, ¿no es verdad, desdeñoso amigo? La gloria es muy hermosa, pero Colombina también. Las noches sin ella no son las luminosas rientes de otro tiempo. Pierrot, amigo mío, la vanidad es mala consejera. ¿Cómo no lo has comprendido? Yo la conozco y te aseguro que es mala; me tenía envidia y celosa de nuestra felicidad ha querido apartarte. (Pierrot inclina la cabeza melancólicamente.) Pierrot, es de noche, la Luna brilla sobre los tejados y platea las avenidas, los castaños florecen, el silencioso Luxemburgo nos aguarda. Pierrot, amigo mío, Colombina, los brazos de tu adorada Colombina se abren para estrecharte, mi talle aguarda tu mano: vamos y que las estrellas nos envidien y que la Luna ría de nuestro contento.

Pierrot, sabio Pierrot, tú me ofrecías la juventud, tú me ofrecías que mi corazón reiría y amaría mientras riera. Pues bien, con el amor, sólo con el amor seré joven y seré alegre. ¡Vamos! Toma mi brazo, enlaza mi talle y sin cuidado partamos; el perfume de los bosques y el amor nos harán eternamente jóvenes.

PIERROT (desolado): Pero ¿y la gloria?

COLOMBINA (acercándose a la ventana y señalando el espacio): ¿La gloria?

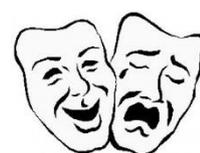


¿La gloria? ¿Es que no lo es y muy grande amarse en una noche bajo esos árboles y alejándonos muy lejos, cada vez más unidos? ¿Conoces aureola más resplandeciente que la de esa Luna que corona nuestras cabezas? ¿Conoces música más imponente que la del viento cantando entre las ramas?

Pierrot, toma mi brazo y habrás alcanzado la gloria. Vamos.

(Juntos se alejan yéndose hacia las avenidas, donde de sus sombras confundidas van huyendo cada vez más luminosas y más radiantes.)

Junio de 1897.



## ICONOGRAFÍA

---

Fig. 1: <i>Pedrolino</i> . Luigi Riccoboni .....	2
Fig. 2: <i>Bufones franceses e italianos del Théâtre Royal</i> . Verrio .....	3
Fig. 3: <i>Baptiste-Debureau</i> . Pezou.....	4
Fig. 4: Los Hanlon-Lees en <i>El frater del pueblo</i> . Félix Régamay .....	5
Fig. 5: Sarah Bernhardt en <i>Pierrot asesino</i> . Fotografía de Félix Nadar.....	6
Fig. 6: <i>Au clair de la lune</i> . Adolphe Willette.....	7
Fig. 7: <i>Pierrot secuestra un maniquí</i> . Jules Chéret.....	8
Fig. 8: <i>El rostro de Pierrot</i> . Odilon Redon .....	9
Fig. 9: <i>Pierrot en su lecho de muerte</i> , de Aubrey Beardsley .....	10
Fig. 10: <i>Pierrot enfermo</i> , de Federico Beltrán Masses.....	11
Fig. 11: <i>Bernardo Couto Castillo</i> . Julio Ruelas.....	12
Fig. 12: <i>Pierrot doctor y El gesto de Pierrot</i> . Julio Ruelas.....	13
Fig. 13: Étienne Decroux. <i>El mimo corporal</i> .....	15
Fig. 14: Jean-Louis Barrault. Baptiste Debureau en <i>Marchand d'habits</i> .....	17
Fig. 15: Charlie Chaplin en la película <i>El vagabundo</i> .....	18
Fig. 16: El mimo Marcel Marceau, <i>Bip</i> .....	19
Fig. 17: Michael Jackson. La “danza lunar”.....	20
Fig. 18: Payasos ingleses .....	21
Fig. 19: <i>Fisiognomía. Expresiones del rostro y sus “traducciones”</i> . Charles Aubert. ....	22
Fig. 20: <i>Pierrot, asesino de su mujer</i> , de Adolphe Willette.....	23
Fig. 21: <i>Pierrot, asesino de su mujer</i> , de H. Lanos .....	24
Fig. 22: Séverin (Gustave Fréjaville) en el papel de Pierrot.....	25
Fig. 23: Charles Legrand en <i>Pierrot escuchando</i> , de Félix Tournachon y Félix Nadar... 14	
Fig. 24: <i>Pierrot</i> . Picasso .....	26
Fig. 25: <i>Pierrot</i> . Georges Rouault.....	27
Fig. 26: Gilles y otros cuatro actores de la <i>commedia dell'arte</i> . Antoine Watteau.....	28
Fig. 27: ¡Joven! ¡Un Pierrot! LEM.....	29



**Figura 1**

*Pedrolino*, ilustración número 7 en *Historia del teatro italiano*, de Luigi Riccoboni, II (París, 1771). En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



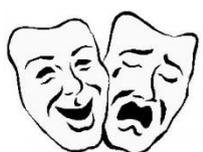
## Figura 2

*Bufones franceses e italianos del Théâtre Royal, 1670. Óleo sobre tela. Cuadro atribuido al pintor Antonio Verrio. Sitio de internet Alpha Encyclopédie.*



**Le Capitain au fond à gauche avec son plumet et ses éperons démesurés. Arlequin au centre, Pantalon et Polichinelle au troisième plan à droite contre le mur, mêlés aux personnages traditionnels de la farce française.**

**Guillot-Gorju en noir derrière Arlequin, Gauthier-Garguille au fond à droite. À l'extrême gauche, Molière.**



**Figura 3**

*Baptiste-Debureau*, pintura de Pezous. (Colección Georges Wague.) Originalmente ubicada en el Café de los Pierrots, Place du Châtelet (hoy Dréher), París. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



**Figura 4**

Los Hanlon-Lees en *El frater del pueblo*. Grabado de Félix Régamay (Lesclide, 1879, pág. 108 bis). En Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1946*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.



**Figura 5**

Sarah Bernhardt en *Pierrot asesino*, de Jean Richepin, pantomima presentada el 28 de abril de 1883 en el Trocadéro. Fotografía de Félix Nadar. (Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Archives Photographiques.) En Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1946*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.



**Figura 6**

Adolphe Willette. *Au Clair de la Lune* (c. 1882). Caricatura para la revista *Le Chat Noir*. En Adolphe Willette. *Pobre Pierrot* (París, 1885). En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



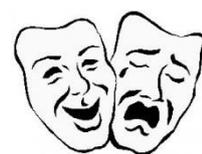
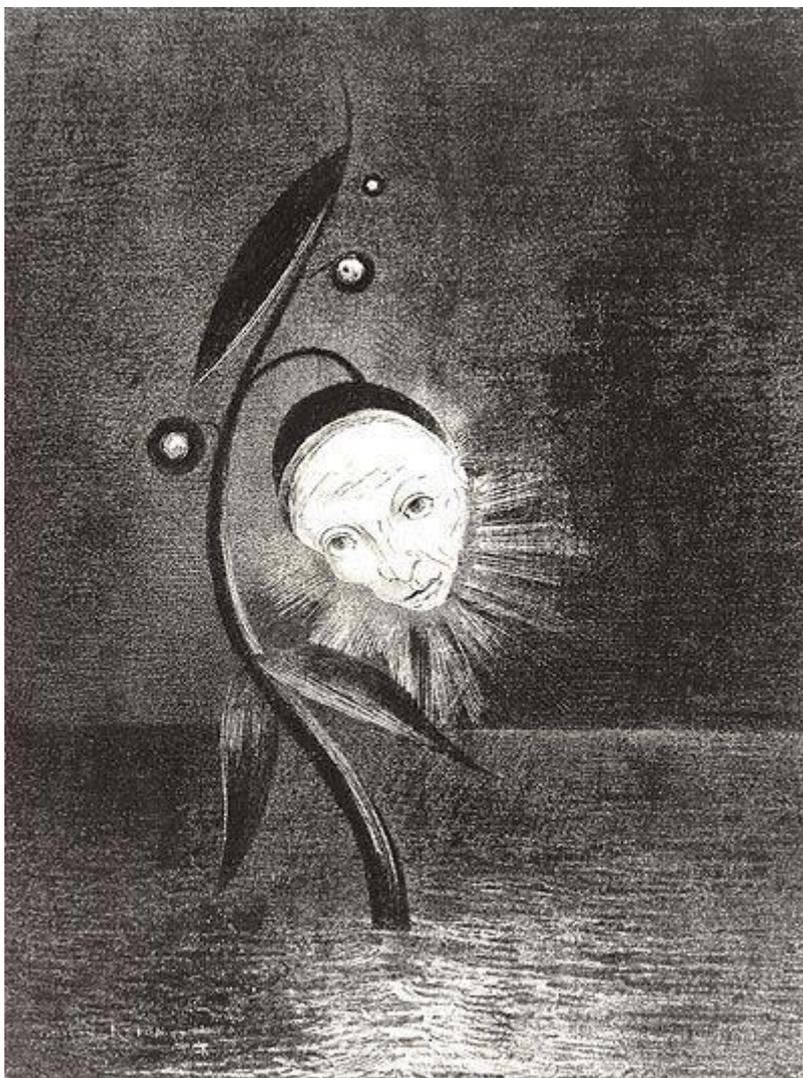
**Figura 7**

Jules Chéret. *Pierrot secuestra un maniquí*, 1881. Ilustración para J.-K. Huysmans y Léon Hennique. *Pierrot escéptico* (París, 1881). En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



**Figura 8**

Odilon Redon. *El rostro de Pierrot*, 1885. [www.zulma.fr/visagevert/index.php?paged](http://www.zulma.fr/visagevert/index.php?paged)



**Figura 9**

Aubrey Beardsley. *Pierrot en su lecho de muerte*. Ilustración para *Pierrot of the Minute*, de Arthur Dowson. *The Savoy*, núm. 6, octubre de 1896. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



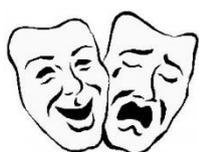
**Figura 10**

Federico Beltrán Masses. *Pierrot enfermo*, 1929. Óleo sobre tela. Un estilo todavía marcado por el nihilismo amanerado del tardío simbolismo. En este cuadro, una joven y frívola Colombina se exhibe desnuda ante un Pierrot enfermo.



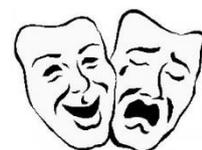
**Figura 11**

Julio Ruelas. *Retrato de Bernardo Couto Castillo*. Dibujo con tinta. *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, núm., 11, primera quincena de junio de 1901, pág. 171. Ilustración reproducida en *Revista Moderna: Arte y Ciencia*. Edición facsimilar, vol. IV, pág. 171 [México, UNAM, 1987.]



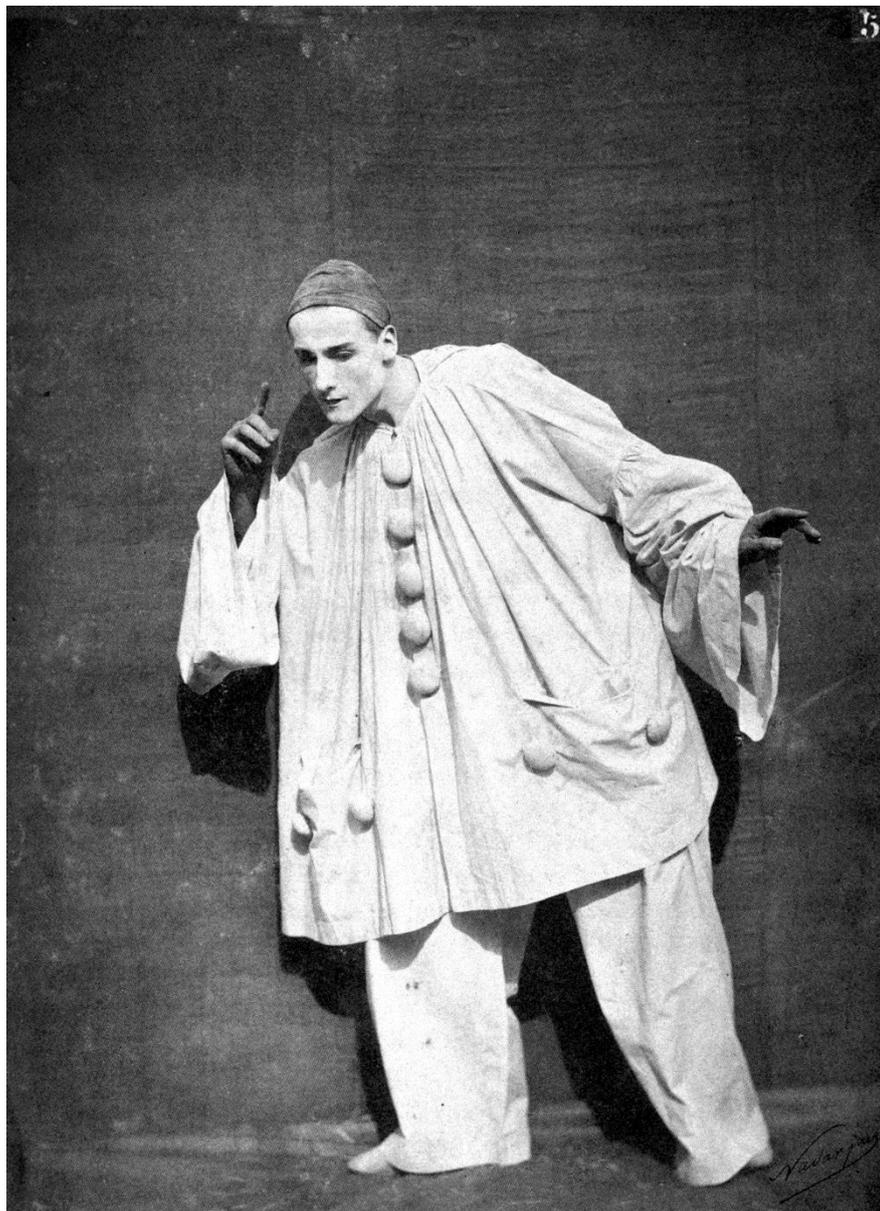
**Figura 12**

Julio Ruelas. *Pierrot doctor*. En *Revista Moderna*, año II, núm. 2, febrero de 1899, pág. 57. Y, sin título, ilustración del cuento-novela de Bernardo Couto Castillo *El gesto de Pierrot*. En *Revista Moderna*, año II, núm. 11, noviembre de 1899, pág. 324. *Revista Moderna: Arte y Ciencia*. Edición facsimilar, vol. IV, pág. 171. [México, UNAM, 1987.]



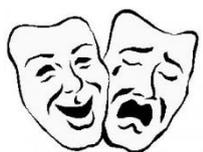
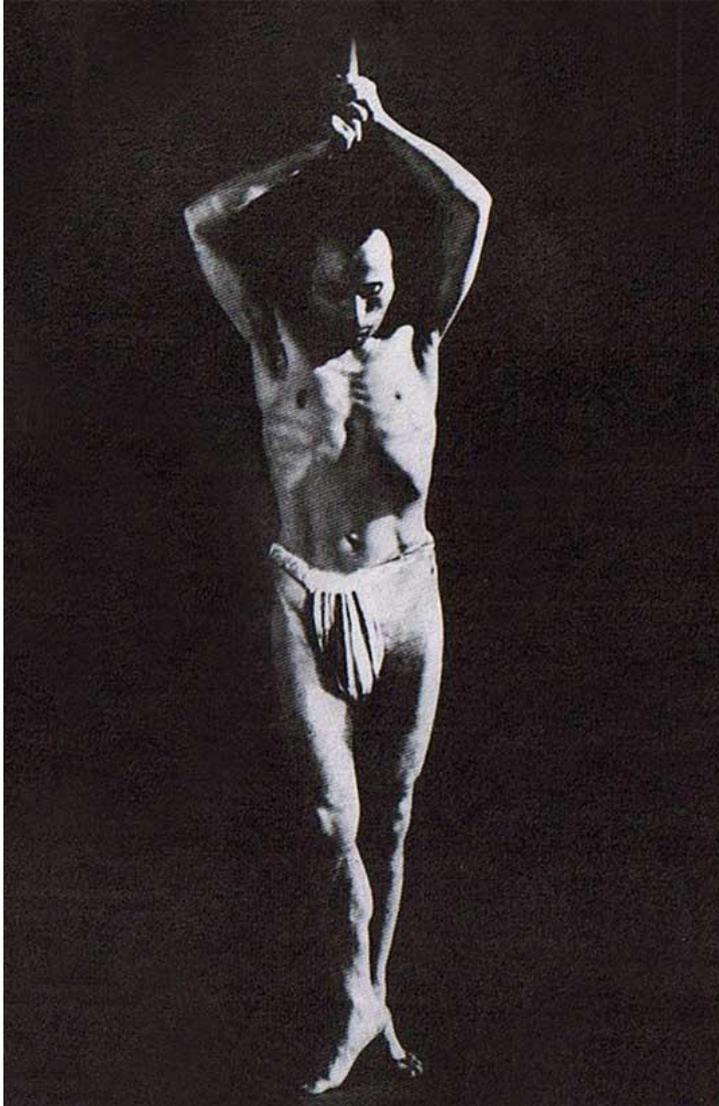
**Figura 13**

Félix Tournachon y Félix Nadar. *Pierrot escuchando*, 1854-1855. Fotografía de Charles Debureau. Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur*, 1880-1946. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.



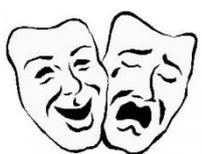
**Figura 14**

Étienne Decroux. *El mimo corporal*. Imágenes de fotos de Étienne Decroux. *Mime corporel*.



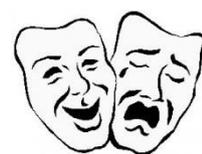


[toeachtheirown.jpg](#)



**Figura 15**

Jean-Louis Barrault. *Baptiste Debureau en Marchand d'habits*. En la película *Los hijos del paraíso*, 1945. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



**Figura 16**

Charlie Chaplin en la película *The tramp*, 1918. Wikimedia Commons.



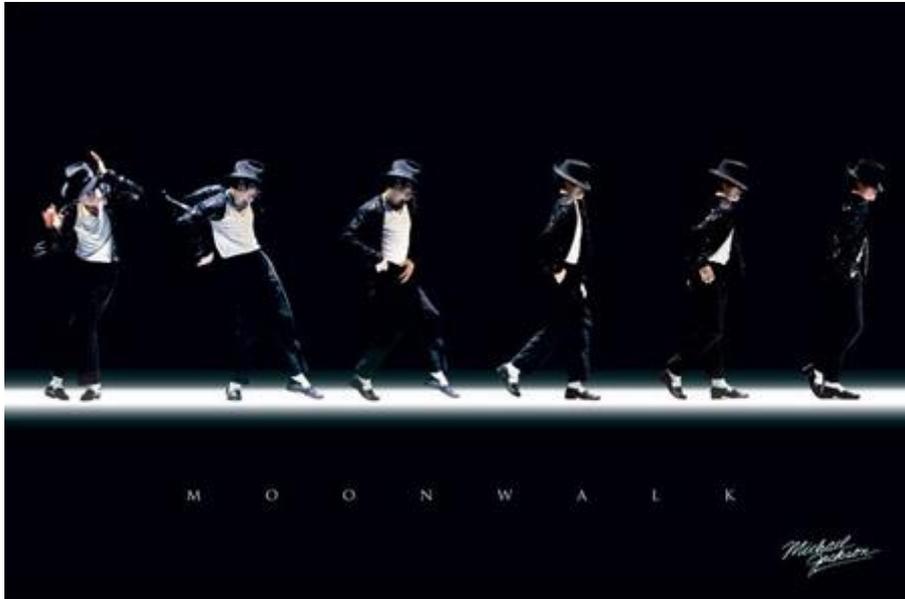
**Figura 17**

El mimo Marcel Marceau, Bip. [es.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Marceau](https://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau)



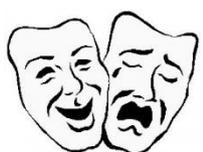
**Figura 18**

Michael Jackson. La “danza lunar”. Sitio de internet:  
[www.fanpop.com/.../moonwalk/images/.../michael-jac...](http://www.fanpop.com/.../moonwalk/images/.../michael-jac...)



**Figura 19**

Payasos. Ilustraciones inglesas, 1812. Grimaldi en la línea de arriba, y en las dos últimas, abajo, James Kirby. Londres. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



## Figura 20

Fisiognomía. Expresiones del rostro y sus "traducciones". En *El arte mímico*, de Charles Aubert. Dibujos del autor. En Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1946*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

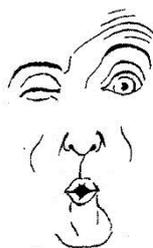


Fig. 151.

Diabie!  
Il y a du danger.  
C'est plus grave que je ne le croyais.

Il faut se méfier.  
Ouvrons l'œil!  
C'est plus grave que je ne le croyais.

Mouvements principaux : Un œil complètement fermé, l'autre très ouvert. — Le visage allongé. — Les lèvres rapetissées.



Fig. 178.

Est-elle jolie!  
M'en suis-je bien tiré!  
Quelle chance.

Quelle aubaine.  
Joie inespérée.

Mouvements principaux : Mordillement de la lèvre inférieure. — Surélévation des sourcils. — Lèvres et joues souriantes.



Fig. 180.

L'éclat de rire.

Mêmes signes que ceux de la figure précédente, mais poussés à leur maximum d'intensité.

Attitude : 23.



Fig. 181.

Pâme de plaisir.

Sensation excessive.

Mouvements principaux : Le renversement de la tête. — Le renversement des yeux. — Le relâchement des paupières supérieures. — La surélévation des sourcils. — L'écartement excessif des commissures des lèvres découvrant les dents supérieures.



Fig. 183.

Hébétément.  
Déchéance morale.

Gâtisme.  
Inintelligence absolue.

Mouvements principaux : Surélévation des sourcils. — Relâchement des paupières supérieures, de la mâchoire inférieure et de tous les muscles inférieurs de la face.



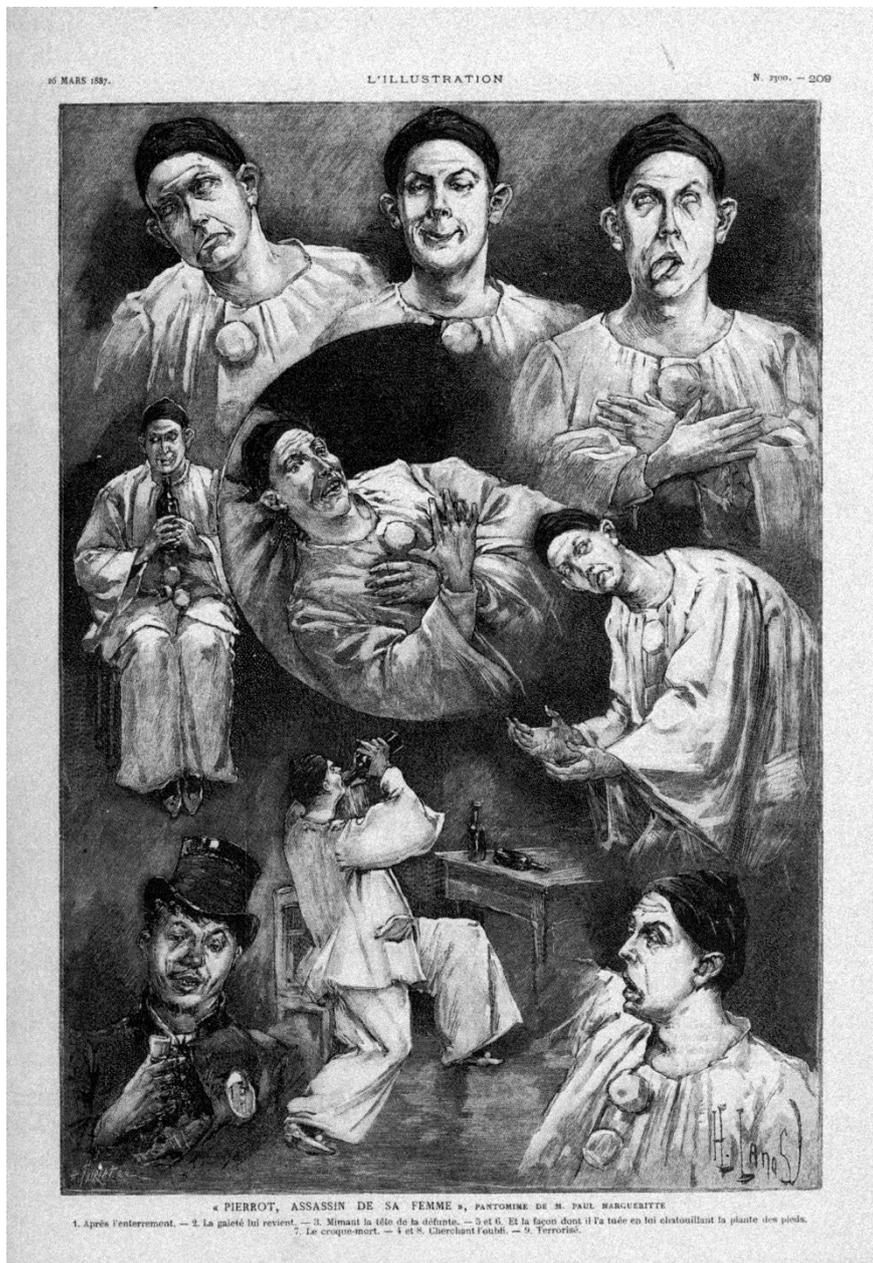
**Figura 21**

Adolphe Willette. Ilustración para *Pierrot, asesino de su mujer*, de Paul Margueritte. *Le Pierrot*, primer año, núm. 23, 7 de diciembre de 1888, pág. 3. En Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1946*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.



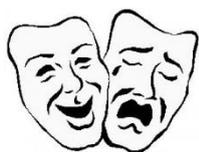
## Figura 22

H. Lanos. Ilustraciones para *Pierrot, asesino de su mujer*, interpretado por P. Margueritte y A. Antoine. En Ariane Martínez. *La pantomime théâtre en mineur, 1880-1946*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.



**Figura 23**

Séverin (Gustave Fréjaville) en el papel de Pierrot. Fotografía reproducida en *Séverin. L'homme blanc*. París, Plon, 1929, pág. 176. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



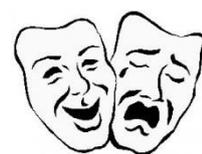
**Figura 24**

Pablo Picasso. *Pierrot*, 1918. Óleo sobre tela. The Museum of Modern Art, Nueva York, Sam A. Lewisohn Bequest. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



**Figura 25**

Georges Rouault. *Pierrot*, 1926. Óleo sobre cartón. Stedelijk Museum, Ámsterdam. En Robert F. Storey. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.



**Figura 26**

Antoine Watteau. *Gilles y otros cuatro actores de la commedia dell'arte*, 1717. Óleo sobre tela. Museo del Louvre, París. En Robert F. Storey. *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton, Princeton University Press, 1978.

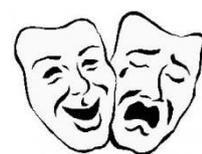


Figura 27

Cartel de LEM. ¡Joven! ¡Un Pierrot!, 1910. [www.galerie-creation.com/lucien-metivet-pierrot-absinthe-l-2116152...](http://www.galerie-creation.com/lucien-metivet-pierrot-absinthe-l-2116152...)

