

El teatro mudo

Los calendarios del teatro (no se olviden que teatro viene de mirar) mentirían si dijese que en el tiempo del cine no ha habido pantomima; pero justamente deberán reconocer que, en ese tiempo, sólo ha habido pantomima en la pantalla y a la fuerza cuando el cine era mudo. Habíase perdido la tradición de la pantomima o se hallaba diluida en el circo tiñendo apenas el juego de los *clowns*. ¿Y los bailes rusos? —cabe preguntar. Pero, los llamados bailes rusos, el renacimiento del bailable, la combinación de la mímica y la música, como en el teatro chino, prueba que incluso se había perdido la tradición de la Danza Macabra, la pantomima bailada; siendo yo niño la bailaba todavía, al fin de los carnavales, en el pueblo aristofanesco de Madrid y tenía un título de risa: El Entierro de Sardina, su emblema era la raspa de este pez, no se podía despreciar más al esqueleto. Hoy parece una de las brujerías inventadas por Goya. Los bailes rusos restituyeron en todo su valor la danza mimada; sin embargo, le pasa a la mímica en el bailable lo que al canto en la ópera: ni en las óperas de Wagner, cuyo argumento es tan poético, éste resulta poesía, ni en el baile ruso más evocador, aquélla resulta pantomima.

Los términos de pantomima, mímica, mimo (en el sentido del género de obras así denominado y en el sentido del actor de tal obra) payaso, *clown*, bufón histrión, farsante, comediante..., no son demasiados para señalar todos los matices del teatro, bien que se prestan a confusión y engaño por la misma diversidad de su origen: griego, romano, italiano, inglés y por la diferente aplicación que, a lo largo de los tiempos, se les ha dado. No se puede afirmar, por ejemplo, que la pantomima fue el comienzo del teatro. Es verdad que en las tribus supervivientes, primitivas, decimos hoy, antes decían salvajes, existe la pantomima de imitación, la magia

simpática o imitativa, en lenguaje sabio, las máscaras, los gritos de los animales, los ruidos y los gestos que provoca la lluvia, los gestos y los pasos de la siembra, el cultivo o la recolección, toda la pantomima de las tribus primitivas de hoy se va sabiendo por qué se hace y se sabe, desde luego, que no se hace por el mirar; como las pinturas de la edad paleolítica no hay ninguna prueba sino todas las pruebas en contrario de que se hicieran para contemplar. Parece difícil que se pueda descubrir el origen de las artes estudiando históricamente al hombre, a la humanidad. Acaso sea menos difícil hallarlo observando el desarrollo vivo de los hombres, observando a los niños.

Es de observación corriente que los niños inventan el teatro: ¿qué inventan primero: la pantomima, la mímica, el texto?; ¿qué son primero: Roscio o Cicerón?; ¿el mimo o el orador que provocó al mimo a decir sólo con gestos su discurso, el de Cicerón, en el célebre desafío de la mímica y la elocuencia? Y si son ante todo el hablador ¿qué es lo primero: el canto o la recitación? Por el contrario, si ante todo hacen gestos: ¿qué empiezan por gesticular: expresiones afectivas, ideas concretas? ¿Y dónde comienzan los gestos: en el rostro, en los brazos, en las manos, en las piernas, en el cuerpo? Principian por bailar o por mirar, por hacer de la cara una careta? ¿Expresan algo propio para iniciarse o se inician imitando lo ajeno? Y en este último caso, ¿son el mimo que iba por las calles de Roma detrás de los entierros, imitando las virtudes o fuerzas y los defectos o claudicaciones, los vicios, del difunto o son los *circulatores*, los que llamaban la atención en la calle injuriándose o interpelando a los transeúntes y haciendo que éstos acabaran por formar circuito en torno a ellos? Y surge naturalmente la pregunta que levanta en vilo esta torre de dudas: ¿todos los niños inventan lo mismo el teatro o cada cual sigue un proceso distinto según su temperamento y para empezar uno es Cicerón, y otro Roscio, y otro mimo, y otro bailarín, y otro histrión, y otro plañidera, y otro provocador?

Mientras el hombre en proyecto llegue a no ser más revelador que el hombre ya realizado y desaparecido, el conocimiento se agarra donde puede; y en el misterio de la pantomima, dejando a la China y a los griegos, encuentra uno dónde agarrarse en los romanos, ya que éstos creyeron inventar la pantomima, separando, en las representaciones teatrales de un solo actor que cantaba y

gesticulaba, el cantor del mímico. La mímica autónoma produjo estupefacción, entusiasmo y rivalidad en los oradores, como sabemos por Cicerón, el cual, además de como orador se interesaría por el nuevo arte, porque era un diletante de todo lo artístico, acaso lo que hoy conocemos bajo el nombre tan extendido de *snob*. El cantor no fue despreciado puesto que fue sustituido por el coro, pero el coro y la música de la pantomima romana debían de ser nada más que el acompañamiento del mimo, un mimo solo y con careta, vaya virtuoso; todos los espectáculos en Roma tendían al virtuosismo. Si Roma no tuvo teatro propio, tuvo afición a toda clase de espectáculos; así, por ejemplo, para explicarse las corridas de toros no hace falta ir problemáticamente hasta Creta, basta con pensar en el teatro de sangre de los romanos, la lucha del gladiador y la fiera.

En el variado teatro de Roma vemos ya diversificarse al mimo como en nuestros días, si nos fijamos en el mimo sin careta que representa la farsa popular llamada precisamente mimo y que consiguió categoría literaria con Sofrón y hasta se dice que influyó en los diálogos socráticos, y en el mimo imitador de personajes, como modernamente los caricatos de *music-hall*, y en el sarcástico, bufo, payaso, y en el obsceno, etc... No es un artificio literario la diferencia de mimo y *clown*, viene de la raíz teatral. El mimo puede hacer reír y hacer pensar, el *clown* puede tener la plasticidad expresiva del mimo, pero al recibir una bofetada de uno y devolverla dándosela a otro, payasada profunda con categoría filosófica de principio nietzscheano, es un rasgo propio, elemental del *clown*, jamás lo tendrá el mimo. El *clown* cogerá una escalera y no acabará nunca de subirla, pero no inventará como el mimo una escalera invisible e inacabable. No es que el mimo sea más sutil ni superior al *clown*. No ha sido un mimo sino un *clown*, Chaplin, quien yendo arrastrado cabeza abajo por el suelo, encuentra una flor y se la pone al instante en la solapa. Mas, para ser arrastrado, la acción ha de ser de verdad, el *clown* no vive solo: en cuanto llega a la pista, si no va acompañado, llama al director del circo y se pone a dialogar con él. No es mudo. El mimo es mudo y solitario. Para él, la mímica no es el arabesco del teatro, es el teatro mismo.

La pantomima del cine viene no del teatro sino del circo. Chaplin es el *clown* que sale de la pista del circo o la escena del

music-hall y empieza a enfrentarse con aventuras, es quijotesco, no tiene nada del gran mimo del siglo XIX, Deburau, que restableció la pantomima, hizo de ella teatro, nada más que teatro, la encerró en la escena, y a quien no le importaba que el público fuese elemental, popular, alborotado: lo dominaba como el actor que en Roma y en Atenas, no pudiendo hacerse oír en la magnitud de los teatros, renunciaba a la voz y desarrollaba la mímica, se hacía mimo. El actor mímico Deburau fue el amigo del actor trágico Lemaitre. El *clown* no es paralelo al actor trágico, no puede ser más que bufón en la tragedia, es de otro género. El *clown* no es un acompañante de la tragedia, un papel de segundo orden, es más que protagonista, es la acción. El mimo es evocación. El gran mimo actual, Marcel Marceau, que acaba de estar en Lima, ha reconocido notablemente lo que debe a Chaplin, un artista como Chaplin influye en todos los géneros de su arte y en otras artes; pero, él, Marceau, es un mimo a lo Deburau, a lo que suponemos era Deburau. Cuanto menos anecdótica es su pantomima, más acierta. Quizá sus mejores realizaciones son “La marcha contra el viento” y “Adolescencia, madurez, vejez y muerte”. Su plasticidad evocadora alcanzó en ellas la plenitud. No parece que sea el gesto sino la plasticidad el alto valor mímico de Marcel Marceau. Con indudable acierto este mimo conserva el vestido estático de Pierrot. Arlequín es el *clown* y Pierrot es el mimo.

El otro personaje mudo del teatro, la bailarina, Colombina baila, tenía que ser el amor de Pierrot. Todavía no se sabe si Arlequín gana a Colombina por lo que hace o lo que dice. Arlequín habla, es un criado. Pero la decepción amorosa que Pierrot ha sentido por Colombina no será nada en comparación con la que sienta cuando vaya a la luna.

(*El Comercio*, 11 de agosto de 1957)