

EMILIO JAVIER PERAL VEGA

*Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española II*

**FORMAS DEL
TEATRO BREVE ESPAÑOL
EN EL SIGLO XX (1892-1939)**

Director:

JAVIER HUERTA CALVO

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Alcalá, 93
MADRID, 2001

Bailes execrables... Bailes de ejecución, bailes de concierto y bailes de circo... No muerden bien.. Y no se sabe qué ocultan. Bailes en que las carnes están tupidas de blanco...³⁵¹

d) *Fiesta de dolores*. Drama pantomímico...

Se trata de una condensación de las danzas pantomímicas analizadas con anterioridad. Una bailarina interpreta un *garrotín*. Destaca, ante todo, el contraste cromático entre el luto que porta y la blancura nívea de su piel:

Es una blancura en que está incluida por demás toda la blancura que cela el negro, una blancura olorosa y blanco como la núbil flor de azahar, albísima, porque se abre hasta lo inverosímil, hendido su blanco corazón, por el negro lapidario...³⁵²

La referencia a Esquilo –“baila una tragedia de Esquilo”- no es, en ningún caso, arbitraria, puesto que la danza implica un proceso de liberación orgiástica similar al que tiene lugar en *Las bacantes*. No falta tampoco el derramamiento simbólico de su sangre, representada por una hilera de claveles rojos que quedan sepultados a lo largo del escenario.

Terminada la danza, la bailarina “saluda con amabilidad falsa y llena de grima, y huye intimidada entre bastidores”³⁵³, pues, no en vano, ha exhibido un estado de su alma ante los desconocidos espectadores.

En resumen, Gómez de la Serna se sirve de dos géneros, pantomima y danza, que se encarga de mezclar con el objetivo de devolver al teatro un estado esencial, y, por qué no, sacrílego que los dramaturgos españoles habían abandonado en virtud de un estilo más acorde con la filosofía acomodaticia y conformista de la burguesía.

B) *El “Teatro de Arte”*: Tomás Borrás

La extensa labor llevada a cabo por Ramón Gómez de la Serna en el terreno de la pantomima es continuada –desde claves estéticas muy diferentes- por Grego-

³⁵¹ *Teatro muerto*, p. 575.

³⁵² *Teatro muerto*, p. 582.

³⁵³ *Teatro muerto*, p. 583.

rio Martínez Sierra dentro de su ambicioso proyecto del Teatro de Arte³⁵⁴, que, amén de la colaboración de excelentes escenógrafos –Fontanals, Burman y Barradas–, actores y actrices de primera fila –entre ellos, Catalina Bárcena–, albergó en su seno la labor del principal artífice en la recuperación de la pantomima: Tomás Borrás. Jesús Rubio Jiménez señaló, ya hace algunos años, el carácter anticipatorio que estos experimentos tuvieron respecto de ulteriores vetas en la dramaturgia hispana:

[...] Cabe destacar de estas pantomimas su relativa novedad para el público, la voluntad indiscutible de Martínez Sierra de ofrecer un repertorio ambicioso estéticamente. [...] Lo curioso de pantomimas como *El sapo enamorado*, de Borrás, es que nos colocan a un paso del joven García Lorca autor de *El maleficio de la mariposa*, con su historia de amor imposible y fatalista; y también a un paso del Valle-Inclán autor de *Ligazón*, auto para siluetas, con sus inolvidables efectos de sombras chinescas dibujadas en el cuadro de luz de la puerta y ventana iluminadas, pero que ya están en la obra citada.³⁵⁵

1916

Fue, en efecto, *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás, la primera de las pantomimas estrenadas (2-diciembre-1916) en el teatro Eslava de Madrid, sede habitual del proyecto dramático. Para ello se contó con un equipo de auténtico lujo: la escenografía fue ideada por José Zamora, la música compuesta por el maestro Luna y la dirección musical corrió a cargo de Joaquín Turina. El espectáculo fue un éxito de público y crítica. Los más importantes críticos teatrales de entonces –entre ellos Manuel Machado y Ramón Pérez de Ayala³⁵⁶– elogiaron efusivamente una propuesta estética de la que destacaron su novedad y su carácter de oposición a las formas teatrales más convencionales. Pérez Lugín, quien también destacara el valor de apuesta tan arriesgada, reprodujo en su reseña de *El Heraldo de Madrid*³⁵⁷ un texto en que Gregorio Martínez Sierra explicaba las claves del proyecto:

No es novedad lo que intento. Es algo viejo y perdurable, que ha subsistido a través de siglos y siglos. [...] La última forma ha sido el cine. El cine es pantomima fotografiada.³⁵⁸

³⁵⁴ Véase el bellissimo libro –algunas de cuyas ilustraciones reproducimos– *Un teatro de Arte en España, 1917-1925*, Madrid, Ediciones de la Esfinge, 1926. Resulta fundamental la monografía *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, de Julio Enrique Checa Puerta, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, en especial las páginas 133-137.

³⁵⁵ “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, pp. 258-259.

³⁵⁶ Para los datos históricos, remito siempre a *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*.

³⁵⁷ *Heraldo de Madrid*, 30-XI-1916, p. 3; 1-XII-1916, p. 1; y 3-XII-1916, s. p.

³⁵⁸ Citado por Checa Puerta, *ibidem*, p. 134.

cine mudo

ballets rusos

La pantomima, en efecto, entroncaba con dos formas artísticas emergentes que contaban por entonces con la atención unánime del público: el cine mudo³⁵⁹ y, por supuesto, los Ballets Rusos, con Diaghilev y Stravinsky a la cabeza. Recordemos, siquiera como testimonio ilustrador, la colaboración activa de Picasso en el ballet *Pulcinella*, ideado por Léonide Massine y Serge Diaghilev y musicado por Igor Stravinsky. El compositor ruso habla de Picasso como el factor desencadenante de su entrada en el proyecto:

La perspectiva de trabajar con Picasso, que debía hacer el decorado y el vestuario, y cuyo arte me era infinitamente precioso y próximo, el recuerdo de nuestros paseos y nuestras múltiples impresiones en Nápoles, el verdadero placer que había sentido ante la coreografía de Massine para *Les femmes de bonne humeur*, todo ello consiguió vencer mi vacilación ante la delicada tarea de insuflar vida nueva a fragmentos dispersos y de construir un todo con piezas sueltas de un músico por el cual había sentido siempre una inclinación y una ternura particulares.³⁶⁰

a) El sapo enamorado³⁶¹

e il tema dell'AMORE IMPOSSIBILE

Tomás Borrás esboza en su pantomima una poética del ensueño, alejada diametralmente de los cánones naturalistas, en la que se predica, al modo de *Los intereses creados*, una vuelta a la inocencia propia de la niñez. Así, en palabras de un Prólogo personificado:

Bajo el arco de mis palabras quiero que entréis en la tierra prometida a todos los que beben el agua de los sueños. El agua de los sueños os embriagará de visiones irreales y de apariciones inasibles, porque tiene un poder evasivo y desvanece la realidad. Vuestros sentidos estarán sólo

³⁵⁹ Cine mundo pantomímico que sería recreado por Rafael Alberti en su excelente poemario *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), en el que rinde explícito homenaje a los grandes *clowns* del arte de la modernidad: Charles Chaplin (Charlot), Harold Lloyd y Buster Keaton. Remito a la "Introducción", p. 23 ss. Alberti aprovechó la imaginería del cine mudo para desatar su dardo satírico contra Ortega y Gasset y sus acólitos, en la conferencia "Palomita y Galápagos (No más artríticos)", impartida en el Lyceum, donde "vestido a la usanza de los cómicos mudos, con *smoking*, margarita blanca en el ojal y sombrero hongo, haciendo gala de un histrionismo agresivo" vapuleó a los intelectuales más renombrados del momento. (Cita en "Introducción" a *Auto de fe*, p. 118.).

³⁶⁰ Igor Stravinsky, *Croniques de ma vie*, París, Denoël et Steele, 1935, pp. 175-176. Fragmento citado por Sonia Villegas en "Pulcinella", *Picasso y el teatro*, Barcelona, Museu Picasso/Institut de Cultura/Ambit Serveis Editorials, 1996, pp. 94-95.

³⁶¹ Ilustrada, en su versión impresa, por Rafael Barradas.

despiertos al ensueño, y verán moverse figuras imprecisas en el relente lunar. La luna fluirá mansa, y sumergidos en el rayo pálido vivirán brevemente los cuerpos entrevistos. Se detendrá el tiempo un instante. Y luego todo seguirá. Y en ese instante fugitivo reconoceréis a los amigos que no volvisteis a ver desde que dejasteis de ser niños.³⁶²

En este Prólogo se esgrime una oposición visceral al teatro basado en el suceder vacío de diálogos. Las palabras ya no son necesarias, pues se intenta una vuelta a la expresividad corporal del actor, capaz de transmitir una amalgama de significados y sentimientos a través de la gestualidad de su cuerpo. Así, hablando del amor, se dice:

palabras
≠
gestualidad
corporal

Amor Y esto se dice sin palabras. Las palabras ya no tienen claro sentido, de tanto desfigurarse entre los labios mentirosos. Música³⁶³, que es el ritmo con que se mueven solemnes los astros, la palpitation diversa y clara de la fiebre de este mundo, el habla de lo desconocido, la voz inarticulada de lo íntimo. La Música, el gesto y la actitud despertarán en vosotros, allí donde no sospecháis, una comprensión casi siempre oculta y adormecida. Y así todo será ingenuo, sencillo y fresco³⁶⁴.

El ambiente antirrealista encuentra su concreción en un escenario de fantasía, una selva que, en su suceder discontinuo de blancos y negros, evoca el contraste cromático propio del *clown*:

Es en la selva, donde los grandes árboles son negros y blancos: blancos con rayas cebradas; blancos los troncos, con grandes penachos de hojas negras. Todo es negro y blanco.³⁶⁵

La pantomima, anticipando —como veíamos más arriba— vías de renovación dramática, concretadas de singular manera en *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, aborda el tema del amor imposible. Sin embargo, a diferencia de otras muchas pantomimas, la impotencia por alcanzar la quimera perseguida se ve acrecentada por la naturaleza del personaje: un sapo. Con todo, existe, de forma explícita, una íntima conexión entre el animal y el protagonista paradigmático del género, Pierrot, ya que el primero, al igual que la máscara blanca, encuentra cobijo

Sapo
=
Pierrot

³⁶² Cito por *Teatro*, Tomo I, Madrid, Escelicer, 1942, p. 9.

³⁶³ El gusto por la música y el clownismo fue desarrollado por Tomás Borrás en una espléndida ópera titulada *El pájaro de dos colores*, con música de Conrado del Campo e ilustraciones de Bartolozzi, publicada en Madrid, Pueyo, 1929, que analizamos al final de este apartado.

³⁶⁴ *Teatro*, p. 11.

³⁶⁵ *Teatro*, pp. 11-12.

para sus desesperanzas en la luna amiga. Es más, la consecución final del amor se produce con la entrada en escena del astro aliado:

Y hay una luna de la pantomima, que es una careta humana, que es la luna que ha copiado la cara de Pierrot, que es la luna de cartón, la luna-payaso, que en vez de luz tiene literatura. Esta es la luna que asoma por detrás de la casita, porque la [sic] interesa lo que va a pasar.³⁶⁶

La correspondencia entre Pierrot y el Sapo es tanto más clara cuanto su oponente, el Adolescente, presenta claras connotaciones arlequinianas; a ello hay que unir el recurso al disfraz por parte del rechazado anfibio, asunto este que nos hace pensar, de nuevo, en desarrollos dramáticos lorquianos posteriores. Me estoy refiriendo, claro está, a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en que, como hemos visto, el fante, ridículo y cornudo, renuncia a su verdadera identidad para acoger la de un lozano joven que requiere de amores a la lasciva Belisa. En *El sapo enamorado*, el protagonista falsea su condición tras una máscara de gallardo soldado, que no tarda en ser descubierta:

Igual que si hubiera caído toda la sombra y toda la noche sobre él, y estuviera empapado de negrura, EL SAPO se va despojando del manto, de los atributos bélicos, de todos sus oropeles. Le ataca un *crescendo* de desesperación al verse solo y desnudado de su disfraz y de sus ilusiones.³⁶⁷

Más interesante resulta la culminación del conflicto dramático. La unión entre el Sapo y la Bella se ofrece al espectador a través de una pantalla que hace de ellos meras sombras chinescas. Borrás no sólo anticipa la deshumanización del actor que se concretará, de forma soberbia, en *Ligazón*, el auto de siluetas de Valle-Inclán, sino que el hecho de ocultar la unión amorosa de los protagonistas habla, a todas luces, de una crítica contra un público, el burgués, que ha asumido un papel de *voyeur*, más que de parte activa en el espectáculo teatral. De nuevo surge aquí la relación con *Amor de don Perlimplín*, puesto que la pantalla cumple la misma función que los Duendes en la pieza lorquiana, en tanto impiden que el espectador asista a la consumación del engaño sexual por parte de Belisa. Tan sólo queda el gesto final de la luna, que nos habla de la clave festiva que preside la obra: "Y la lunaza pone el punto final: saca la lengua".³⁶⁸

³⁶⁶ Teatro, p. 24.

³⁶⁷ Teatro, p. 23.

³⁶⁸ Teatro, p. 28.

b) *Tam, tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*

Dos pantomimas más se estrenaron dentro del Teatro de Arte: la primera, *Navidad*, misterio en tres cuadros compuesto por Gregorio Martínez Sierra³⁶⁹, con

³⁶⁹ En la zarzuela *Las golondrinas*, recreación musicada del universo pergeñado en *Saltimbanquis*, se incluye una pantomima representada por los cómicos que protagonizan la obra. De relativo interés, pues el verdadero drama es el que padecen los cómicos fuera del escenario, la reproducción a continuación. Dicha pantomima no está contenida en *Saltimbanquis*, lo que, sin duda, es un acierto de Martínez Sierra, puesto que centra la atención del espectador en la vida trágica que, tras de las tablas, están condenados a padecer aquellos que se dedican a provocar la risa en el público:

Música
PANTOMIMA

[...]
ARGUMENTO

Polichinela es viejo y brujo. Está sentado leyendo en un gran libro forrado en pergamino y que contiene fórmulas mágicas. Colombina, su esposa, joven y bonita, se aburre mortalmente. Para distraerse, baila con un espejito de plata en una mano y un abanico de plumas en la otra. La luz que se refleja en el espejo da en el libro del viejo y le impide leer; las plumas del abanico le rozan la calva y le impacientan. Colombina es demasiado frívola para ser esposa de un sabio tan viejo. Impacientado el viejo, se levanta. Va a salir. Colombina le suplica con caricias que la lleve consigo; el viejo no accede; se pone su gorro de astrólogo, llama a sus dos criados, les encomienda que cuiden de Colombina y sale. Los dos Polichinelas hacen guardia. Colombina llora; sus criadas acuden a consolarla y bailan a su alrededor; pero ella sigue triste. De pronto se oye a lo lejos una canción de Pierrot. Colombina se levanta emocionada y escucha. Las Pierrettes, sus criadas, escuchan también. Pierrot salta por la ventana y entra. Los Polichinelas quieren detenerle; pero las Pierrettes les rodean en un baile y les atan con cadenas de flores. Entretanto Pierrot y Colombina hacen una expresiva pantomima de amor. Pierrot pinta su pasión, suplica, pide. Colombina se resiste al principio; pero acaba por rendirse al amor de Pierrot, y cae en sus brazos.

¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Tres golpes de principio de tragedia. Es Polichinela que vuelve; los amantes tiemblan, las Pierrettes van de un lado para otro buscando, sin hallarle, escondite para Pierrot. A Pierrot se le ocurre una idea: hacerse el muerto, y se desploma en el suelo. Colombina y sus criadas le rodean llorando. Entra Polichinela. Colombina, dejando de llorar, le explica la tragedia. Aquel hombre pasaba por la calle, pedía limosna, se ha muerto de repente... y vuelve a llorar. ¡Que le entierren! ordena Polichinela majestuoso. Colombina, sus criadas, los criados de Polichinela, le rodean entonando una marcha fúnebre. Pierrot, no tan muerto como parece, siempre que Colombina se acerca a él, abre los ojos e intenta abrazarla. Siempre que el viejo le mira, adopta la rigidez más cadavérica que le es posible. El viejo, después de recoger su libro, que había olvidado y que ha vuelto a buscar, sale. Continúan un instante las lamentaciones fúnebres, que se van mezclando poco a poco con el motivo del amor. Por fin, cuando Polichinela está lejos, Pierrot resucita. Alegría general. Colombina le abraza. Dos de las Pierrettes obligan a bailar con ellas a los guardianes; otras dos coronan de flores a los felices amantes. Otras dos hacen gestos de burla en la dirección en que se supone que se ha alejado Polichinela.

CANCIÓN DE PIERROT EN LA PANTOMIMA

¡Ah... ah... ah... ah... ah!
Colombina, Colombina, bella,
oye en mi cantar,
escucha mi canción!
Si hasta aquí llegó
el dulce son de mi laúd.
¡Colombina... en él te va mi amor!

música de Joaquín Turina y estrenada en el Eslava el 21 de diciembre de 1916. Sin duda quiso el autor de *Teatro de ensueño* continuar transitando la vía abierta por Borrás. Tanto Pérez de Ayala como Manuel Machado y Pérez Lugín le dedicaron reseñas muy elogiosas. Dada su extensión y su carácter mixto –los dos primeros cuadros eran mímicos, mientras que el tercero era hablado–, dicha obra cae fuera de nuestro análisis.

Por último, el Teatro Eslava fue también testigo del estreno (7 abril 1917) de *El corregidor y la molinera*, farsa mímica en dos actos basada en la obra de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*. Manuel de Falla fue el encargado de componer la música para proyecto teatral tan ambicioso; los decorados corrieron a cargo de Amorós y Blancas, mientras que los figurines fueron obra de Rafael de Penagos. Diaghilev haría de la obra un clásico universal al incluirla en sus *Ballets Rusos*.

A pesar del éxito de crítica y la afluencia aceptable de público, Martínez Sierra no volvería a enfrentar la puesta en escena de una pantomima, sin que sepamos a ciencia exacta el motivo de tal decisión. No por ello abandonó Tomás Borrás el cultivo del teatro mímico, ya que en 1931 ve la luz *Tam, tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos, mimogramas*³⁷⁰, pieza coral compuesta por quince ensayos dramáticos de diversa índole, aunque todos ellos agrupados bajo el criterio común de la ausencia total de palabra.

El libro –ilustrado por Rafael Barradas– va encabezado por una cita extraída de *El teatro español*, por Cánovas del Castillo, que constituye un pequeño manifiesto de lo que vamos a encontrar entre las páginas que siguen:

[...] El Arte debe guardar su carácter de juego porque sólo con lo bello o lo que en algo se le parece se juega intelectualmente en la vida real...³⁷¹

Ya en “Programa de mano” –especie de *captatio benevolentiae* con que se abre el volumen– hace Borrás un alegato contra el teatro naturalista, carente de imagi-

¡Mi desco va,
paloma herida de pasión,
Colombina, volando a tu balcón!
¡Acógele, Colombina!
Colombina mía,
oye en mi cantar
la voz del ruiseñor,
que dice mi querer...
¡Calma tú su pasión! (pp. 156-158)

³⁷⁰ Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones, 1931.

³⁷¹ *Tam, tam*, p. 11.

nación y sin ningún espíritu de riesgo, que había colmado los escenarios del siglo XIX y que, tras la centuria positivista, continuaba ejerciendo de modelo dramático entre el público:

El Teatro en aquel XIX no estaba vacío: estaba hueco. Sometido al buen sentido francés, que es la forma académica de la impotencia; entregado al naturalismo y al verismo, es decir, al vulgarismo. Había en él *verdad* de fotógrafo ambulante, que saca, como detalle mejor, las pecas de la cara; *verdad* de mal director de escena, que en supremo alarde hace comer pollo auténtico a los actores; *verdad* en los temas, o sea observación cominera de lo usadero, de la existencia agarbanzada, gazmoña, insípida, ramplona. Había en él honestidad, mediocridad sobredorada, previa censura eclesiástica, previa censura gubernamental, previa censura de los padres de familia; autores chirles y actrices sacadas como Dios manda; odio a la tradición y al sentido nacional; horror a la imaginación; timideces y candideces de unos tiempos febles, perezosos, anquilosados, hemipléjicos, opacos; devoción por la verosimilitud y por la propiedad y por el decoro; aborrecimiento de la tramoya; convencionalismo: (un rey tenía que hablar "como hablan los reyes"; no podía aparecer un ángel porque el carbonero, desde el público, lo encontraba increíble: -No existen; yo no los he visto).³⁷²

il rinnovamento teatrale è affidato alle ballerine

Haciendo suya la opinión y la estética propias de Gómez de la Serna, considera Borrás que buena parte de la renovación teatral radica en el espíritu disidente de las bailarinas, a través de quienes somos capaces de transportarnos a los verdaderos orígenes de la dramaturgia, aquellos en los que la imaginación y la libertad eran ingredientes fundamentales, al margen de criterios espurios de verosimilitud:

Como en los orígenes, primero fue la Danza, luego lo demás. ¡Danza de expiación y de epitalamio! Bandadas de garzas educadas en la depuración de las alegorías gemelas, las bailarinas capitaneaban a los que querían romper el emparedamiento, los límites gubernamentales. [...] Todas las manos se alargan hacia ellas. La revolución, la liberación se ha hecho. Los ojos *han visto* y están deslumbrados. El naturalismo, el verismo, (el vulgarismo) les repugnan.

b.1) La sed

pantomima

Borrás traza una bella pantomima basada, de nuevo, en la imposibilidad del amor. Siguiendo la estela de *El sapo enamorado*, en esta ocasión es una genni, esto es

³⁷² Tam, tam, p. 12.

un hada, la que mientras “juega su danza” en medio del desierto queda pérdida-mente enamorada de un “garzón de enormes ojos negros”. El sentimiento no puede consumarse, pues el hada no es visible para el muchacho, que busca desesperado cómo saciar su sed:

La genni se ha enamorado de él. Levántase, le contempla de cerca, le acaricia los cabellos, le besa en la nuca suavemente, como besa el aire. El garzón muerde su propio brazo para beberse la sangre; pero le falta valor. Se golpea, solloza. La genni, que no conoce la sed, no comprende. Cuando él eleva la cabeza hacia el cielo, implorando, ella le rozca la boca con sus labios. Temblando de amor por él, quiere hacerse visible para que la ame.³⁷³

Para la resolución del conflicto dramático, Borrás echa mano de la imaginaria folclórica. La *genni*, metamorfoseada en pantera a fin de hacerse visible, genera el pavor en su amado y es atravesada por una de sus flechas. El sacrificio por amor tiene como testigo la luna aliada, pues no en vano el hada no es sino la traslación imaginaria de los miles de soñadores que cantan sus cuitas de amor en piezas del teatro simbolista:

La pantera vacila, anda unos pasos, pierde fuerzas. Cae junto al manantial. Oscuridad. Sale la luna e ilumina el cuerpo de la genni, que se ha despojado de su aspecto de pantera, pero que tiene la flecha clavada.³⁷⁴

El hada comprende, al fin, la sed que embarga al huidizo joven, de ahí que se extraiga la flecha y convierta su propia sangre en agua pura. En este sentido, parece obvia la conexión entre la *genni* y Cristo, pues la sangre de ambos redime de culpa a todos aquellos que les han causado daño. La casualidad maldita del amor implica una cruel paradoja: el hada tiene que morir para que su anhelado amor siga viviendo. La unión es, en definitiva, imposible:

La genni le ha mirado beber con sus ojos turbios por la muerte. Le ha acariciado cuando él se ha acercado a ella. Pero su mayor caricia estuvo en su mirada. Desangrándose poco a poco, no puede ya ni deshacer la sonrisa con que le acogió. Él se ha ido y ella levanta su velo con un brazo y flamea el adiós un instante. Después se apaga su vida y queda su sonrisa, en su rostro, quieta.³⁷⁵

³⁷³ *Tam, tam*, p. 30.

³⁷⁴ *Tam, tam*, p. 31.

³⁷⁵ *Tam, tam*, p. 32.

b.2) *Su sombra**pantomima*

Interesante pantomima en que se conjugan la clave farsesca –burlador burlado- y la línea deshumanizada de la dramaturgia vanguardista. En cuanto a esta última, asistimos a la rebelión de la Sombra del protagonista, en la estela de los autos para siluetas, de Valle-Inclán y de algunas otras piezas más desconocidas, como *Penumbbras de insomnio*, de Juan Gutiérrez Gili. Una Sombra escuálida y rígida persigue al sumiso fantoche a lo largo de la escena, por lo que éste la increpa desesperado:

El hombre se detiene y la increpa. Agita las manos, la enseña los puños amenazadores, se remueve con cólera ante ella, la fantasmal y desproporcionada. Su Sombra le contesta, amenazándole a su vez con sus larguísimos brazos de molino, con sus dedos desparramados como flecos, con sus piernas de espantapájaros. Ríe, fría y sin miedo, a cada movimiento que hace él. Se la nota la risa en el encogimiento de los hombros y en las oleadas de la barriga.³⁷⁶

Sin embargo, al final de la pieza prima el código farsesco que hace del humillado un digno vencedor. El Hombre finge su propio ahorcamiento, reproducido miméticamente por su adversaria en una de las paredes de la escena; de esta forma, la Sombra muere, mientras que nuestro protagonista recobra la felicidad.

La obra contiene una ácida crítica contra las convenciones más asentadas del teatro realista, en tanto que el escenario no es simple reproducción de la vida ordinaria. La actuación –así la del Hombre interpretando su propio suicidio- es siempre superior –por ser recreación artística- a lo cotidiano. Prima, en fin, un teatro imaginativo donde el ingenio y la imaginación resultan siempre vencedores.

b.3) *El romántico molinero*³⁷⁷*pantomima*

Nos encontramos aquí ante un ejemplo paradigmático de pantomima, de acuerdo con el modelo impuesto en Francia durante las últimas décadas del siglo XIX. La acción, protagonizada por un Pierrot ocupado en las tareas del molino, se desarrolla, como era preceptivo, durante la noche. Con todo, prevalece la necesi-

³⁷⁶ *Tam, tam*, p. 36.

³⁷⁷ El magisterio de Jacinto Benavente se observa no sólo en la continuación de las líneas dramáticas iniciadas por él en el *Teatro fantástico*, sino incluso en la adopción de motivos comunes. No olvidemos que el Pierrot protagonista de *La blancura de Pierrot* es también molinero.

dad de conferir al ambiente nocturno un halo mágico e infantil, de ahí la caracterización escenográfica:

*La escena está cerrada por un límite de cortinas de los tres colores profundos de la noche, violeta, azul, morado, que nos da la sensación de la negrura de la noche.*³⁷⁸

la relación
simbiótica
Tua
Pierrot
&
la
Luna

Pierrot y la Luna se pertenecen en una especie de relación simbiótica que dignifica, por igual, a uno y otro. Así, el sacrificado molinero abandona su condición para transformarse, con la Luna como aliada, en un poeta, un creador que embellece, mientras los demás duermen, los despojos que los hombres carentes de sueños han dejado desamparados durante el día:

*Ahora Pierrot se dedica a recoger entre las sombras de la noche todos los despojos miserables del día, que siempre la noche hermosa: los pedazos de vidrio que parecen diamantes; los papeles arrugados iguales a las cartas de amor; los frutos podridos que dan la ilusión de carnosos y jugosos. Todo lo que en el día es "como es", descarado, real, en la noche se hace delicado, eleva su calidad.*³⁷⁹

Pero también la Luna, en compañía de su fiel trovador, encubre su vejez en el ámbito que la dignifica:

*Pierrot admira a la deidad fascinadora, a esa mujer de carne de vidrio que resplandece, de cabellera de plata, lo que la hace una adolescente extrañamente, juvenilmente vieja.*³⁸⁰

Así pues, la noche —con Pierrot y la Luna como señores— destruye los límites de la verosimilitud; la ensoñación acoge un estatus real, en tanto que nacida de la mente —libre— del poeta:

*El hechizo de la Luna se hace patente; Pierrot se ha convertido —¿o era así?— en un adolescente, lánguido, delgado, abilado. Su rostro está afiladísimo en agudezas; su mirada tiene interesantes veladuras. La blusa de obrero es de un raso que cruje, y el pañuelo se ha estilizado, modo decorativo, en un casquete que delinea su cráneo. En cuanto a la barina, la Luna le ha comunicado su color y se ha hecho toda palidez.*³⁸¹

³⁷⁸ Tam, tam, p. 41.

³⁷⁹ Tam, tam, pp. 42-43.

³⁸⁰ Tam, tam, p. 43.

³⁸¹ Tam, tam, p. 44.

La lotta ha Pierrot (ic
sentimento) e l'Astronome
(il rotto
impresario)

Imbuidos de este marco de ensoñación veraz, asistimos a la lucha entre el Astrónomo y Pierrot, enfrentamiento, a la postre, entre ciencia y sentimiento, entre ruina y bella poesía. La anécdota argumental encierra una reflexión metateatral – constante en las pantomimas de Tomás Borrás – en torno a qué aspectos han de primar en la creación artística: la reproducción fiel de lo que existe o, por el contrario, la sublimación de aquello que nos es común, en un ejercicio de creación que genera una nueva realidad, más justa y bella que aquella que sirvió de base:

- ¿La Luna? Una mujer-diosa.
- ¿La Luna? El cadáver de un mundo –dice el astrónomo.³⁸²

Para ilustrar dicho enfrentamiento Borrás recurre a un efecto escenográfico de gran vistosidad. La escena queda dividida en dos partes completamente opuestas que ilustran, desde su diferenciación cromática, el decantamiento implícito del dramaturgo por la opción representada en Pierrot:

[...] sombra donde raciona el astrónomo, luz lechosa donde devana Pierrot sus imaginaciones. La pizarra del astrónomo, al entrar en la zona iluminada, se convierte en un dosel; el saco de harina en un trono; el antejo en un alarbardero.³⁸³

Asistimos, en suma, a la pugna entre dos concepciones, positiva y romántica; una apegada a la comprobación empírica, otra, empeñada en hacer del mundo una mera excusa para la ensoñación:

- Tú eres el molinero, el aldeano, el trabajador.
- No. Yo soy un poeta músico.³⁸⁴

El litigio metaliterario nos tiene reservado un final farsesco, en clave entremesil. El Astrónomo, obcecado en no aceptar el espíritu de liberación lunar, acaba siendo apaleado por su gorro puntiagudo, que cobra vida, cansado ya de las impertinencias de su amo:

Pero el gorro puntiagudo del astrónomo, del que ve la realidad, del que nunca ha idealizado, se le sale de la cabeza y empieza a darle una paliza. Le golpea furiosamente. El astrónomo corre espantado, y el gorro, para que corra más, le pincha el culo.

³⁸² Tam, tam, p. 45.

³⁸³ Tam, tam, p. 45.

³⁸⁴ Tam, tam, p. 46.

*(A las estrellas, de la risa, se les caen los espejitos, y por eso se dice que esa noche hubo lluvia de estrellas.)*³⁸⁵

b.4) Nacimiento

En ese empeño común de retrotraerse a los orígenes del teatro, Borrás aporta su grano de arena mediante una pantomima que recuerda, en clave infantil, las primeras representaciones de nuestra historia dramática. Como más adelante veremos, el propio García Lorca ideó una “fiesta modernista” que tuvo lugar, allá por el 5 de enero de 1923, en su casa familiar. Allí fue representado –entre otras piezas- el *Auto de los Reyes Magos*, mediante la técnica de guiñol planista, haciendo presente la más pura tradición medieval dramática castellana, tradición, por tanto, entrelazada con el añamamiento perseguido desde la nueva estética:

*Música de villancicos [...] Música pueril, ruidosa, buena para gritar y para aclararse la ronquera con vino. [...] Un telón alegórico de la naturaleza astral. La mitad es amarillo –el día- y la mitad morado –la noche-. Albor tenue, de azulado difuso. Clavadas en el telón varias estrellas de bojalata, de las estrellas más legítimas: de las de cinco puntas y rabo.*³⁸⁶

Existe tanto en la disposición escenográfica como en el tratamiento argumental un deseo de concisión y sencillez que haga volver a los espectadores, si quiera durante los escasos minutos que dure la representación, a un estado de inocencia que consiga hacer viable la ensoñación propuesta:

*El telón ha desaparecido. Se ve un Nacimiento, ese Nacimiento que se hace en la Navidad de España. Montañas de corcho escarchado, ríos de cristal, praderas de musgo de seda, casitas de cartón, palmeras junto a serrijones nevados, aldeanos del siglo XVIII en el portal de Belén, letreros en castellano frente al cortejo de los reyes de Oriente, camellos olfateando los molinos de viento de la Mancha. Nacimiento de arcaísmos ingenuos y de anacronismos conmovedores. Esculturas pobrecitas, naturaleza de ensueño infantil, historia que es fábula. Pesebre tierno, degollación de los Inocentes sanguinaria, hosanna de velitas de cera, Palestina de cartón y España de barro, poesía en balbuceo y presencia de Dios que se achica para acercarse a los niños, haciéndose Él todavía menos que niño: haciéndose recién nacido...*³⁸⁷

³⁸⁵ *Tam, tam*, p. 46.

³⁸⁶ *Tam, tam*, p. 50.

³⁸⁷ *Tam, tam*, p. 52. Las cursivas son mías.

Sin embargo, en consonancia con el espíritu farsesco del que participan todas las pantomimas, el marco tradicional –y, por ello, predecible– se rompe con la irrupción en el Portal de Belén de una bailarina, representante de esos nuevos aires desinhibidos que han de reinar en el teatro:

*Mientras la ruda y civil sardana se trenza en el círculo de españoles, la bailarina de Oriente, que quiso también dar su danza a los ojos que codician la belleza material, adelgaza poco a poco el rigor de sus movimientos, se hunde desfallecida en un desmayo, expira. ¡El mundo antiguo ha muerto!*³⁸⁸

b.5) *Un suceso en la aldea de barro*

En esta pantomima se conjugan algunas de las vetas más innovadoras de la nueva dramaturgia. Para empezar, la presencia de un remozado actor: piezas de porcelana de Talavera de la Reina, al modo de *El encanto de una bora* benaventiano. Las dotes histriónicas de aquellos que ejecuten la pieza han de ser sobresalientes, pues a la carencia de la palabra hay que sumar la limitación corporal que supone interpretar a objetos inanimados recién nacidos a la vida. Por otro lado, se insiste en una nueva propuesta dramática con un tono infantil que elimine los prejuicios adquiridos ante el hecho teatral por el espectador:

*Y apenas esa composición lisa de los azulejos se ha hecho presente, comienza una musiquita que dijérase salta de un reloj: tan linda y juvenil, tan mecánica y de timbres metálicos. Pasa por la escena un aldeano tirando de una vaca; pero la vaca, como de juguete, le llega al hombre a media pierna y las pezuñas las tiene montadas en ruedecillas. También el aldeano, un recio montañés del valle de Pas, semeja un muñeco por sus características y su acción.*³⁸⁹

Y, por último, la ilustración de la estética carnavalesca según la cual los de ordinario oprimidos abandonan su condición, al menos de manera transitoria. Así, los dueños de la comarca, que se sienten superiores –incluso por el material del que están hechos: porcelana del Retiro frente a simple barro–, acaban siendo ridiculizados por los campesinos, portadores de nuevos aires festivos sintetizados en un baile de carácter burlesco:

³⁸⁸ *Tam, tam*, p. 60.

³⁸⁹ *Tam, tam*, p. 63. Las cursivas son mías.

El pueblo hace una reverencia conjunta y apenas salieron los amos, los siervos se ponen a bailar alegremente, llenos los lejanos ecos del monte de ladridos, alalás y resonancias de trompas.³⁹⁰

b.6) *El pintor cubista*

Esta pequeña pieza supone, a modo de síntesis, una defensa de la tradición como soporte del que ha de partir cualquier tipo de renovación artística. La acción, situada en el estudio de un pintor cubista, presenta una ambientación fría y sin color, sólo rota por los movimientos suaves y desinhibidos de la esposa del artista:

*[...] levántase para danzar, impulsada por un arrebató de inspiración lírica, y lo hace ingrávada y suave como un soplo de aire en acción de caricia.*³⁹¹

La compra de un cuadro por parte de dos curiosas figurillas, Esnob y Esnobilla –meros fantoches sin criterio que siguen los dictados de la moda–, generan en el pintor una reflexión sobre la falsedad de su labor creativa, apoyada en fundamentos estériles y no en una verdadera tradición que haga de ellos paso adelante necesario:

*El pintor no puede resistir más la comedia. Se quita la chaqueta de colorines en escuadras y paralelas y, arrojándola al suelo, la pisotea. Vístese la prenda que llevaba antes. Descorre la cortina que tapaba el sol. Apaga la luz eléctrica y arrincona la escultura cubista. De debajo de un lienzo saca una fotografía de su mujer y la contempla extasiado haciendo demostraciones de amor.*³⁹²

Al final de la pieza, prima la defensa de un arte sincero, ajeno a las modas impuestas y, por supuesto, el esquema farsesco que posibilita a la mujer para burlar la indiferencia a la que ha sido sometida por el marido. Así, viendo la transformación súbita de su esposo, acoge el atuendo futurista que él elogiaba y, con ello, la frialdad antaño exaltada. Ello provoca un desmayo paródico y el triunfo final de un mensaje de naturalidad artística:

³⁹⁰ *Tam, tam*, p. 66.

³⁹¹ *Tam, tam*, p. 71.

³⁹² *Tam, tam*, p. 73.

Entonces la mujer, que se disfrazó pensando que tal era el gusto de su marido, rompe a bailar encima de éste —triunfo de lo natural— el jazz band que tocó él, aún más ruidoso y desenfrenado.³⁹³

b.7) *El Niaou*

La ubicación africana de esta pantomima permite a Borrás presentar un juego de máscaras —como si de una danza frenética se tratara— que exhibe la universalidad del mensaje carnavalesco en cualquier manifestación ritual, por muy primitiva que ésta sea. Los miembros de una tribu se disfrazan, durante una noche, de los animales que suponen, en la vida diaria, una amenaza para ellos. Con esta danza, manifiestan su profundo respeto por la naturaleza y las reglas que la condicionan, ya que acogen el lugar del enemigo para comprenderlo:

Acabó el niaou; terminó la noche feliz. El hombre vuelve a estar en guerra con la selva virgen. Se oye el despertar de los animales del trópico: gritos, baladros, silbidos, desafío.³⁹⁴

b.8) *El rey hechizado*

Brevísima pantomima que lleva a escena la estética de lo grotesco, encarnada en Carlos II, al que se caracteriza como un autómatas patético y ridículo:

Sí; el rey Don Carlos está hechizado: su bello cae, sus ojos les empaña el vidrio sin color de la muerte, no mueve los brazos carentes de fuerza, y en el estómago tiene quizás un sapo que le devora la substancia [...] Mastica sin gusto, con mandíbulas de autómatas.

La mayor virtud de la pieza radica en su concepción escénica, pues las imágenes fantasmales creadas por la mente agonizante del monarca aparecen en las tablas como entes reales, en medio de un aire de aquelarre potenciado por el silencio inherente al género. Con ello se consigue un límite difuso entre lo grotesco y lo real, especie de proyección de las pinturas negras goyescas:

Son todos esos bichos sarcasmos de los seres de la Naturaleza; gallinas con piernas de niño; bocas de mujer que se rien abriéndose en el vientre de los sapos; ratas con

³⁹³ *Tam, tam*, p. 74.

³⁹⁴ *Tam, tam*, p. 82.

*cola de pavo real que esparce ceniza; lagartos con mitra de Papa; cabezas sin cuerpo, con un pie entre los dientes; [...] En la nube que se forma el rey ve con espanto, que dentro de los hábitos del fraile, está el Malo, que se acaricia, sarcástico, la barba de chivo.*³⁹⁵

b.9) *El anónimo*

De nuevo la pantomima encierra, desde su clave entremesil, una crítica aguda contra las convenciones del teatro burgués, basado en embrollos amorosos con fuertes dosis moralizantes. Así aparece en escena la personificación del Anónimo, un personaje siniestro vestido de un verde subido, con antifaz y plumas en el gorro, quien gesta un enredo paradigmático de equívocos y recelos sin razón. El Vejete, único escéptico ante los rumores levantados por Anónimo, resulta ser el engañado por su joven mujer, claro está, en brazos de un fornido mozo. El triunfo de la juventud frente a lo caduco vuelve a ilustrar la cosmovisión carnavalesca que preside todas estas piezas; de ahí que el Vejete sea manteado al final de la obra:

*Las Modistillas mantean al Vejete con la cortina. El pelele humano bota, va por el aire desesperado, renegando. El Anónimo se desliza invisible; va su maldad recóndita a tejer, a otra parte, otro enredo.*³⁹⁶

b.10) *El quite*

La obra sintetiza un curioso juego de alternancia entre la palabra y su ausencia. Tan sólo oímos la voz del ciego que ilustra la acción pasada en tiempo presente, a través de un romance. Por lo demás, la historia hecha voz tiene una clara conexión con *Bodas de sangre*, de García Lorca, esto es, ambientación andaluza y sangriento caso de amores.

b.11) *La botella borracha*

En la misma línea que *El pintor cubista*, esta pantomima puede calificarse como un dardo lanzado contra el falso arte, vestido de vanguardia, que no hace sino dar estatus estético a una serie de ejercicios malabaristas gestados sin una

³⁹⁵ *Tam, tam*, pp. 87-88.

³⁹⁶ *Tam, tam*, p. 96.

conciencia creativa definida. La acción, situada en un "American Bar", tiene como protagonistas a una Mujer Fatal, un Hombre que tira el dinero y un Poeta, requerido por aquella para un suicidio de amor. Sin embargo, el Poeta no tiene más que título de tal, pues su arte no es sino un juego de combinaciones absurdas:

Por fin, arrebatado por el hervor de la fantasía, el Poeta va a dar otra obra maestra el mundo. El espejo transparenta estas palabras: SEIS POEMAS SINTÉTICOS.³⁹⁷ Coge el Poeta los dos cubiletes. En cada cubilete hay tres dados. Resuelto, los arroja sobre el mostrador, y los dados a cada jugada, forman un poema sintético con las letras grabadas en sus caras:

SUERTE
AMORES
GLORLA
DINERO
PLACER
JÚBILO

A cada tirada, el espejo destella la palabra poemática. El Poeta se enjuga la frente sudorosa por el esfuerzo. Los lectores se entusiasman, le aplauden, le admiran, le festejan.³⁹⁸

Una botella solitaria, posada en el mostrador, ha sido testigo de la proeza poética llevada a cabo por el pretendido artista. Cobra súbita vida, y desde la embriaguez perenne que le da su condición –y por ello mismo portadora de un mensaje festivo- experimenta el acto de creación ideado por el poeta, con un resultado diferente pero igualmente irónico:

PLORLA
ACERJU
GLERSU
ERTEAM
DINOBI
ORESLO³⁹⁹

³⁹⁷ Recurso escénico este de gran habilidad, pues implica que el espectador cobre conciencia del título –ante la imposibilidad de recurrir a la palabra- a través del espejo.

³⁹⁸ *Tam, tam*, pp. 108-109.

³⁹⁹ *Tam, tam*, p. 110.

la botella

Extasiada y ebria como consecuencia del resultado, cae al suelo y se rompe en mil pedazos, como el arte esnob y arbitrario de una incongruente vanguardia cuya única salida es, a ojos de nuestro dramaturgo, su destrucción:

El barman avisa al botones. Acude con el recogedor y la escobilla y barre los restos de la Botella para tirarlos a la basura.⁴⁰⁰

b.12) *Juerga*⁴⁰¹

Ambiente de chulería castiza, de hombres y señoritas bien apañados en cuanto al talle aunque no tanto en el comportamiento:

Vienen de Fornos, de casa de la Concha y de los ventorros de las Ventas. Llevan tres días así. Han bebido manzanilla en sopera, han oído cantar a Chacón seguiriyas y soleares diez horas seguidas, han pegado una paliza a un guardia y echaron al estanque del Retiro, porque son muy marchosos, al camarero que raptaron del café.⁴⁰²

Hemos de tener en cuenta que la presunta juerga tiene que ser *silenciosa*, sólo atisbada mediante gestos. La fiesta continuará a pesar de los desaguisados causados por estos singulares bohemios: "A lo lejos, el tanto de la juerga, que sigue"⁴⁰³.

b.13) *La partida de ajedrez*

Estamos de nuevo en el campo de la deshumanización, proceso mediante el cual irrumpen en escena objetos que cobran vida repentina. En este caso, el escenario es un tablero de ajedrez. La batalla ajedrecista, desarrollada siempre en términos adscritos a un ritual decoro, acaba con la victoria del débil sobre el fuerte. El general blanco, que resulta ser una dama, da muerte al temible general contrario. Sin embargo, la lucha no ha sido más que un juego al que se pone fin con una danza liberadora:

Ya todo está invadido de guerreros: prorrumpen en una danza frenética de triunfo y de alegría.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ *Tam, tam*, p. 110.

⁴⁰¹ Música de Julián Bautista. Estrenada en la Opéra Comique de París el 9 de junio de 1929, por la Compañía de Bailes Españoles de "La Argentina".

⁴⁰² *Tam, tam*, p. 116.

⁴⁰³ *Tam, tam*, p. 118.

⁴⁰⁴ *Tam, tam*, p. 126.

b.14) *La lección sospechosa*

Supone, quizás, el ejemplo más evidente del influjo entremesil y sainetesco en las piezas pantomímicas. La acción se sitúa en el Madrid de Felipe V, en un enclave de empaque grotesco. Figuras prototípicas del teatro breve –padre vejete, dueña zalamera, hija disoluta, falso abate– llevan a cabo un juego añejo de engaños. Mientras el Padre y su Escudero asisten a misa, su ejemplar Hija, que ha quedado ocupada en labores de estudio, recibe en casa a una pléyade de pilluelos que amenizan su jornada de aprendizaje:

Súbitamente, los cuatro maestros se transforman. El Doctor se quita las antiparras, las melenas, el bigote y la perilla. El Abate viejo se yergue y tira el bastón, las gafas y la peluca. La Dueña recién llegada se arranca las narices y la barbilla postiza, y el Maestro, con naturalidad, despégase las barbas y deposita en un sillón los instrumentos de tortura escolar.⁴⁰⁵

No faltan los ingredientes sustanciales del espectáculo carnavalesco: travestismo, vino y comida en abundancia, todo ello acompañado por un tono de marcada irreverencia ante la muerte, ya que cuando las campanas tocan a difunto, sabiendo que la misa ha concluido, todos los farsantes vuelven a su recatada compostura. La juventud vence, de nuevo, sobre la vejez caduca, como así lo manifiesta la pose final de la Dueña, que “bebe, ríe y se rasca la entrepierna”⁴⁰⁶.

b.15) *Nueva danza de la muerte*

Borrás conecta con los orígenes parateatrales, todavía hoy vivos, de nuestra dramaturgia. A una torre, en que viven un nutrido elenco de tipos teatrales, llega la Muerte con objeto de ir llamando uno a uno a su danza macabra. Como era preceptivo, es el Bufón quien hace darse cuenta a la Huesa de su verdadera esencia: por mucho que destruya, jamás será capaz de acabar con la risa eterna, con el tinglado de la farsa:

Se mete el Huesarrón en el río hasta los fémures. Los bastones de sus patas reman hacia delante. La Muerte toca su violín para unirse al concierto. El violín, desafinado, aúlla, raspa desgarrado, llama desesperadamente. Ella corre detrás de la barca de flores, tropezando en las boyas del río, rasguñando las cuerdas destempladas; corre

⁴⁰⁵ *Tam, tam*, p. 132.

⁴⁰⁶ *Tam, tam*, p. 134.

*de atrás, pero no alcanzará nunca a la barca. El perrillo, apoyado en la borda, la ladra, insolente.*⁴⁰⁷

Con esta pieza, Borrás cierra un círculo de propuestas diversas, basadas todas ellas en la pantomima como forma medular, en que prima un mensaje festivo como punto de partida para una nueva concepción dramática. En ella está incluido desde un nuevo concepto de actor —*La botella borracha*— hasta una renovada estética de lo infantil —*Nacimiento*— pasando por la orientación simbólica de la farsa —*El romántico molinero*— en el eterno triunfo del código carnavalesco —*Un suceso en la aldea de barro*—.

C) Juan Gutiérrez Gili

Juan Gutiérrez Gili es autor de una pantomima, *El nieto de su abuela*, que participa de la orientación farsesca y la ingenuidad características del género. Baste aquí un pequeño resumen argumental: una dama del siglo XIX abandona el retrato en que se encuentra sepultada hace décadas para protagonizar un baile con un caballero de su época. Al oír ruidos de fondo, los personajes recién vueltos a la vida vuelven al marco que los albergaba. Desde allí observan el engaño premeditado que un avaro y viejo judío comete contra un inocente estudiante. Habiéndose consumado la trampa, la dama abandona de nuevo su cuadro a fin de robar la prueba del delito. La escena II se desarrolla en un salón de baile en que se suceden máscaras y música. La dama encuentra al joven y le da un documento. Éste se siente súbitamente enamorado de ella y, al intentar besarla, recibe una sonora recriminación: “¡Niño, que soy tu abuela!”. Como puede comprobarse a través de este sucinto resumen, Gili desarrolla la línea cómica del género. Es más, las máscaras —en concreto, dos Pierrots⁴⁰⁸ que cruzan la escena— no son sino elementos de ambientación que no cumplen más que esta función de ornato en la breve pieza.

⁴⁰⁷ *Tam, tam*, p. 137.

⁴⁰⁸ El tema del Carnaval, tan del gusto modernista, está muy presente en la poesía de Gutiérrez Gili. Así en *Primer libro de versos* (1918), encontramos los siguientes: “Mas sin amor no creía, porque yo era poeta;/ Y con una sonrisa por pagado me dio;/ ¡Carnaval, carnaval! Requerí una careta;/ mis palabras entonces escuchó la coqueta...” Tampoco falta la referencia a las máscaras, en su doble significación de retreatalización —el mundo como teatro— y también como símbolo de las dobleces del alma, en sus aspectos incluso más siniestros: “Ya vuelven las máscaras/ con loco reír,/ con trajes alegres,/ como ayer las ví; frívolos amores/ vienen a gustar/ la conciencia oculta/ bajo el antifaz.” A estos primeros poemas están también invitadas las sempiternas máscaras de la *commedia italiana*: “Ya suenan las notas/ de un aire vienés,/ y giran los cuerpos/ y juegan los pies;/ la luz se derrama/ por todo el salón;/ al pie de una Venus/ se sienta un pierrot./ El pierrot no puede/ bailar ni reír,/ que siente un deseo/ dulce de sufrir./ Pierrot adolece/ sin saber por qué;/ pero, aunque él lo ignora,/ yo sí que lo sé;/ que también podría/ decir el Pierrot:/ —¡Qué amor tan distinto/ del que siento yo!”.