

EMILIO PERAL VEGA, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*. Madrid, Anthropos, 2008, 143 págs.

*Silencio* es la primera palabra que quiero escribir en esta reseña, como silencio es la última que escribe Emilio Peral –por boca de Bernarda Alba– al final de las páginas de este libro: “¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!”. Acierta de pleno el autor al considerar el fatal designio de los gritos de Bernarda como “un testamento pantomímico de quien fuera poeta y dramaturgo *pierrotiano*”. Y no es sólo un hallazgo interpretativo, sino que nos remite a la obra teatral de un Lorca que acaso sea el dramaturgo de más relieve de cuantos se acercaron a la pantomima, los pierrots y los arlequines en los años del periodo abarcado en este estudio, la última década del siglo XIX y las primeras del XX, justo hasta el final de la guerra civil y la llegada de una época en la que muy otro era el tipo de teatro que se iba a proponer e imponer.

No es el único acierto contenido en *De un teatro sin palabras*, cuyas páginas se configuran a modo de ensayo en el que se intuye el germen de esa *Historia de la pantomima en España* por escribir que el autor menciona (¿anuncia?) al cierre. El periodo estudiado es corto, lo cual facilita el empeño de estudiarlo con solvencia y minuciosidad, pero es obligado reconocer que se ha hecho un muy exhaustivo trabajo de colecta bibliográfica e investigación sobre las fuentes primarias. Como la literatura crítica al respecto es exigua (“para forjar una mínima perspectiva teórica sobre el asunto resulta necesario acudir a textos foráneos [...] centrados en tradiciones distintas a la nuestra”), cualquier aportación habría sido apreciable; pero en este caso ha hecho el autor una muy generosa y completa, que permite formarse una idea bien precisa del desarrollo de la literatura pantomímica en la España de la Edad de Plata literaria. No se puede deslindar este trabajo del estudio panorámico llevado a cabo en su día el propio Peral Vega sobre las diversas (y hasta hace poco tan desconocidas) *Formas del teatro breve español en el siglo XX*, acotado éste casi exactamente al mismo lapso temporal que en el librito que ahora nos ocupa. Se trata, pues, de un avance en el camino por una de las sendas apenas transitadas en aquel estudio suyo de 2001 del que ya dimos cuenta (y que fuera su tesis doctoral), pero que sin duda habrá que considerar como la monografía de referencia para el acercamiento a la pantomima española en tiempos de las vanguardias literarias.

Los primeros capítulos del libro se dedican al análisis del recorrido hacia la culminación de la expresión del silencio elocuente que postulaba cierta poética sensorial derivada del simbolismo francés, y que en el caso de España (adonde llegaban, de la mano de Manuel Machado, Gómez Carrillo y otros, noticias y descripciones muy evocadoras de París) fraguaría con el modernismo y las primeras vanguardias en las renovadoras propuestas teatrales de pioneros como Jacinto Benavente o Gregorio Martínez Sierra, genios como Lorca (con una obra ya de más solidez dramática), y picaflores de tanta enjundia e instinto como Gómez de la Serna o Bergamín.

Pese al cierto eco que encontraría en nuestras letras la fascinación hacia los espectáculos teatrales que se veían en lugares como la cosmopolita ciudad del Sena, donde la pantomima triunfaba gracias a la conjunción del talento de grandes escritores, músicos, actores (o mimos), incluso al apoyo entusiasta de autores poco sospechosos de simbolismo o veleidades semejantes (caso de Zola), el *teatro sin palabras* (reconoce el propio Peral Vega) no consiguió en el caso español ir mucho más allá de un experimento bastante minoritario, avalado, eso sí, por la voluntariosa dedicación de varios ingenios ilustres y muy arrojados, que intentaron dignificar un panorama escénico ciertamente empobrecido, o al menos estancado en los modos realistas y naturalistas: el Martínez Sierra del *teatro de arte*, el Benavente del *teatro fantástico*, Federico García Lorca, Tomás Borrás, Ramón o Bergamín. Hasta el poliédrico Ignacio Sánchez Mejías (cuyos escauceos narrativos acaba de publicar justo en estos días Andrés Amorós) dejó alguna curiosa muestra de teatrillo pantomímico.

A dichos autores se dedican los capítulos principales de este libro, con sendos recorridos por sus más destacadas aportaciones a la pantomima, a veces rarezas casi desconocidas o inencontrables, bien documentadas por un Peral Vega que ha hecho sin duda un trabajo encomiable en este terreno, no sólo por la tarea de acopio sino por la inteligente e intuitiva relación establecida entre todas ellas, sus fuentes y modelos, sus derivaciones hacia otros géneros o los ecos rastreables en otras obras más conocidas de los mismos (y otros) autores. Valga como ejemplo de todo ello el acercamiento que a la pantomima y terrenos aledaños hiciera García Lorca; su preponderancia y el tan extendido conocimiento de su obra me eximen de entrar en unos detalles que no hacen aquí al caso (hablo de su teatro surrealista, de su prosa poética, de sus fracasadas piezas para títeres), pero sí es muy

conveniente reseñar que casi todo lo pertinente para este asunto se sustanciaría, como acierta a ver Emilio Peral, en el todavía poco conocido guión cinematográfico que Federico escribiera hacia 1930, *Viaje a la luna*. Y destaco la importancia que el texto atesora (sumado a sus dibujos, estamos ante toda una poética de la pantomima), porque hay un hilo conductor que lleva desde la vieja máscara de Pierrot, símbolo pantomímico por excelencia, y pasando por el circo, hasta el cine mudo (el de los Charlot, Keaton, etc.), que en aquellos años tomaba el testigo de manos del teatro para el relevo en la hegemonía de las artes visuales. *Viaje a la luna*, sobre el que ya tuve ocasión de extenderme en 1996 al reseñar la magnífica edición que hizo Antonio Monegal de ese texto que anduvo décadas perdido, explica muchas cosas de los *tiempos modernos* (y me apropio de la evocación chaplinesca de Peral) que la España alegre y confiada de aquellos años se aprestaba a vivir.

Más allá de los elementos descriptivos de los principales componentes del objeto de estudio –la pantomima–, el autor no deja pasar la oportunidad de tocar algún punto más polémico al reivindicarla como un subgénero que “ocupó un lugar destacado en el proceso de *reteatralización* tan ansiado por nuestros más inquietos intelectuales”, incluso se anima a defenderlo (más allá de lo necesario) cuando su batalla (establecer “una oposición frontal al teatro naturalista, basado, por lo común, en la vulgarización”) quedó ya librada y, en cierto modo, ganada a la postre. Veamos: ni sus más acérrimos detractores –creo yo– disputarían a Miguel de Unamuno la virtud de haber sido uno de “nuestros más inquietos intelectuales” de la época modernoyochista y vanguardista, pero desde luego no es uno de los que tiene en mente Emilio Peral cuando alude a esa nómina de brillantes pensadores, al frente de los cuales sobresaldría Ortega y Gasset con su propuesta de deshumanización del arte.

Y digo lo de Unamuno y la contraposición con Ortega porque en estos dos abanderados de la intelectualidad de aquellas décadas se cifra la confrontación ideológica y estética más clara en lo tocante a la recepción crítica de la pantomima y otras propuestas teatrales de vanguardia. Peral recoge testimonios bien elocuentes al respecto, sin disimular su desdén hacia un Unamuno que –cierto es– se vería en gran medida desacreditado por el recorrido posterior de ese teatro al que fustigó, frente al mucho menos lucido que hubo de conocer su propia producción dramática. Porque, si bien la pantomima y otras propuestas de avanzadilla (como el teatro de títeres) no obtuvieron en

realidad ningún tipo de refrendo en las tablas (de hecho, apenas las visitaron), al menos literariamente y desde el punto de vista de las vanguardias artísticas y culturales sí supusieron una aportación de primer orden, brillantísima y excéntrica, premiados sus esforzados valedores por la generosa posteridad con el timbre de gloria de la pertenencia a una elite esplendorosa.

Tal vez eso compense la desatención –cuando no hostilidad– detectadas con disgusto por Peral (“la pantomima ha sido un género no sólo poco frecuentado por nuestros creadores sino ninguneado, hasta el desprecio, por las poéticas teatrales más sesudas”), de la que darían buena muestra las siguientes palabras de Unamuno (“huelga cualquier exégesis, advierte”): “Todo género artístico, espurio, falso, antiestético, acaba por morir en su propia exageración. El público pide más y cada vez más. Es como el alcohólico y el morfinómano. Si se le da pornografía, exige que sea más pornográfica cada vez, hasta que acaba siendo puramente grotesca y nada excitativa; si se le da género chico, pide que sea más chico cada vez, y tanto se achica que acaba por desaparecer; y si se le da género pantomímico, pide sea más pantomima cada vez, hasta que acaba en mudo cinematógrafo”. Palabras que evidencian –sostiene Peral– “la incomprensión respecto de algunas de las ideas y los lenguajes escénicos más sugerentes que estaban gestándose ante sus ojos”. En mi opinión, se le puede reprochar a Unamuno, sin miedo a equivocarse, que hiciera sobre el cine mudo y la pantomima un juicio “burlón, de tono displicente”, incluso “desabrido”, pero deducir de ello una supuesta ceguera, escasez de entendederas o “falta de sensibilidad para percibir la poética de la sugerencia”, se me antoja bastante exagerado y no muy atinado. En todo caso, parecería que don Miguel simplemente está pidiendo que la pornografía excite, que el género chico no se extinga y que la pantomima (valga la paradoja) diga algo.

Se destaca, por el contrario, en el caso de Ortega, Pérez de Ayala, Bergamín y otros amenísimos espíritus, “su conocimiento –y su defensa– del proceso de despersonalización del personaje teatral al que habían contribuido, y no poco, el simbolismo francés, primero, y los experimentos de Alfred Jarry o Gordon Craig, con posterioridad”. Bien: que Unamuno sería poco amigo de los actores muñequizados, silenciados, del teatro de Maeterlinck y compañía, es obvio y –con perdón– comprensible. Es más, don Miguel no se distinguió nunca por captar las sutilezas del arte de Talía ni siquiera en los estándares más normalizados. Pero deducir que al extremo de sus conclusiones no

habría sino “la desaparición –o casi– del teatro representado” es convertirlo, por vía de la exageración, en *el malo* de las películas mudas, ese personaje obtuso y cascarrabias cuyas calamidades, no lo olvidemos, eran el *leit motiv* de muchas charlotadas.

HÉCTOR URZÁIZ  
*Universidad de Valladolid*