



Universidad de Valladolid

ESCUELA DE EDUCACIÓN DE SORIA

Grado en Educación Primaria

TRABAJO FIN DE GRADO

***Teoría y práctica del teatro: Benavente y la
pantomima (“La blanchura de Pierrot”)***

Presentado por Mónica Aranda Hernández

Tutelado por: Ricardo de la Fuente Ballesteros

Soria, 2 de julio de 2014

RESUMEN

Este trabajo analiza la obra de Benavente en el contexto finisecular, enfatizando las conexiones del dramaturgo con el simbolismo francés y cómo su obra va a señalar nuevos caminos de renovación en el teatro español de la época. Y en particular el arte de la pantomima, poco conocido en nuestros tiempos, donde estudiaremos los puntos fuertes europeos que llegaron a España a través de dramaturgos como Benavente. Siguiendo esto, en el segundo apartado realizaré un análisis de la única pantomima (concretamente un argumento) de Benavente que abre paso a un camino de renovación en España y atrae de nuevo los personajes de la *commediadell'arte italiana*.

En el último punto observamos cómo podemos llevar la pantomima a un aula de Educación Primaria y su potencial, además de una unidad didáctica donde veremos varias sesiones con ejercicios mímicos y pantomímicos en un curso determinado.

Palabras clave: teatro, pantomima, Benavente, reatralización, Pierrot, Educación Primaria.

ABSTRACT

This essay analyzes Benavente's work in the last years of the country, emphasizing connections between the playwright and the French symbolism and how his work will point at new ways of renovation in the Spanish theatre of that period. And, more particularly the art of pantomime, not very known nowadays, where we will study European strengths that entered Spain thanks to playwrights as Benavente. In the second part I will carry out an analysis of the only pantomime (specifically an argument) by Benavente, which leads to a way of renovation in Spain attracting again the prominent characters of the *Italiancommedia dell'arte*.

In the last part we can see how to bring the pantomime into a classroom of Primary Education and its potential, besides a didactic unit where we will see various sessions with exercises mimicking and pantomimics in a particular grade.

Keywords: theatre, pantomime, Benavente, retheatralization, Pierrot, Primary Education.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. La renovación teatral europea	3
1.2. La renovación teatral en España	6
1.3. El teatro de vanguardia	11
1.4. El teatro poético en España	12
1.5. La reteatralización	15
1.6. La pantomima	16
2. ANÁLISIS DE LA OBRA	25
3. PROPUESTA DIDÁCTICA	43
3.1. La mímica y la pantomima en el aula	43
3.2. Unidad Didáctica: <i>Nos representamos</i>	45
3.3. Puesta en práctica en un aula de Primaria	60
4. CONCLUSIONES	62
LISTA DE REFERENCIAS	64
ANEXOS	

1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX el teatro español estaba sumergido en una profunda crisis ya que, ni público ni artistas estaban dispuestos a extralimitarse en los temas de sus obras y continuaban con las mismas tramas: el padre se sacrifica por los hijos, la mujer se somete al marido y los hijos a los padres. Es decir, el drama a lo Echegaray, al melodrama, etc., y lo que quedaba excluido de las tablas era el asunto de la realidad.

Araquistain lo deja claro: “La crisis teatral, esa famosa crisis teatral que nadie se explica en España, donde es tan grande la producción de comedias y tan arraigada la afición al teatro.”¹ Aunque en otros países europeos, como Francia, ya llevaban un largo camino de la renovación, en España no hacía más que comenzar.

La primera causa de ésta era la superproducción, se estrenaban tal cantidad de obras en los teatros que en ese momento había que dio lugar a este problema. Tampoco se tenía en cuenta la calidad de las piezas que se estrenaban, sino que cualquiera podía llegar a estar en cartelera y así, se empezó a producir la decadencia del teatro.

También los impuestos supusieron un gran problema puesto que llegaron a ascender a un 25% del precio de la entrada, al que se sumaban otros adicionales. Teniendo en cuenta que la renta individual de la clase media era aproximadamente de mil pesetas después de 1917, se puede considerar que era difícil costearse una entrada de unas 5,17 pesetas. Si a esta clase le era difícil asistir, pero posible, los campesinos y obreros no se lo podían permitir con las rentas tan mínimas que tenían para poder subsistir.²

Por todo esto, el perfil del público comenzó a cambiar y el individuo reclamaba sus derechos como espectador, que llevó a que el teatro del siglo XIX y comienzos del XX se convirtiera en comedia y diversión. Así se adentrarían en una realidad imaginaria ajena a la realidad vivida y no tendrían que observar su vida diaria, con sus dificultades y problemas, ante un escenario representado por unos actores que podían producir una desmoralización del público.

¹ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino. p. 70.

² De la Fuente Ballesteros, R. (1988). *Introducción al teatro del siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Aceña Editorial. p. 56.

Este espíritu teatral se refiere a los sentimientos fingidos y a las situaciones falsas, burlándose de un arquetipo determinado de sociedad y de la vida en general. Pero detrás hay una gran sombra, la de la clase proletaria, que hace que a veces la escena se llene de sus gustos; pues “El teatro es fundamentalmente psicología, poesía; no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras son esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es ésta su misión, y de rechazo desprestigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas individuales.”³ Y estas “criaturas” son el pilar de los artistas ya que su principal preocupación es el público; sin él, no son nada.

En España, el público buscaba espectáculo, risas, diversión, etc., pero no se molestaba por las malas condiciones y comodidades donde lo encontraban; simplemente se conformaban con que la obra no fuera muy larga, acercándose al género chico para ampliar sus gustos y lograr su aceptación, además del descenso de su precio que tan elevado estaba por entonces.

El teatro que se impondrá poco a poco a fines a partir de 1895 va introduciendo el tema del realismo paulatinamente, desde la obra de Dicenta (*Juan José*), al *Nido ajeno* (1894) benaventino. Este tipo de teatro va a introducir el tema social –el citado texto de Dicenta, si bien todavía esa obra y la mayor parte de su producción sigue teñido con los colores del neorromanticismo– o el modelo del autor de *Los intereses creados*, convertido en un moralizador de las costumbres, pero sujeto a los moldes de la mimesis realista, que se da las expectativas de las clases medias, a la vez que va educando a ese público dentro de su fórmula teatral. Este movimiento presenta un lenguaje familiar cuyos personajes hablan de forma natural y se produce una observación objetiva de las costumbres de la sociedad. En cuanto a los temas, sus acciones se basan en la vida de la gente real y son representadas con el objetivo de que el público se dé cuenta que puede sucederles en cualquier momento.

El dramaturgo más destacado del realismo es José Echegaray, por su deseo de conseguir la unión entre un romanticismo exagerado y el realismo. Entre sus obras más importantes se encuentran *El gran Galeoto*, *Mancha que limpia* y *O locura o santidad*.

³ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino. pp. 27-28.

En la mayoría abusa de ambientes trágicos y situaciones para los espectadores bastante violentas y patéticas, contando con un total de 67 obras de teatro de las cuales 34 son en verso. Debido a su manejo de la escena y los temas obtuvo gran éxito entre el público de la época, siendo galardonado en 1904 con el Premio Nobel de Literatura.

1.1. LA RENOVACIÓN TEATRAL EUROPEA

Como he dicho anteriormente, Francia ya progresaba hacia su renovación y así ocurrió en el surgimiento del naturalismo con la creación del Théâtre-Libre de André Antoine en 1887.

El teatro, para los naturalistas, debía ser concebido como el espacio de vida y añadieron modificaciones en el decorado: debía ser esencialmente teatral con objetos tomados de la realidad para formar un naturalismo escenográfico. El vestuario a su vez expresaba las mismas características, pretendiendo ser siempre lo más real posible. Las técnicas narrativas que se usan son el diálogo, el monólogo, el tiempo lineal y un lenguaje adaptado al personaje.

Taine y Zola fueron la mayor influencia de Antoine, representando obras de ambos como la adaptación de *Jacques Domour*.

Este teatro cambió dos veces de ubicación hasta que se instaló en el centro de París en 1897 con el nombre de Théâtre Antoine. Hasta su cierre representó más de 120 obras de cincuenta autores, por lo menos, como Ibsen, Strindberg (del que hablaré después), Zola o Tolstoi.

Sirvió de ejemplos a otros países europeos fijando las normas de la sencillez, naturalidad, la importancia de todos los actores y de la modificación en la escenografía incluyendo mobiliario real. La forma de los actores también fue transformada: el diálogo debe realizarse como si el público no existiese en la sala y su comportamiento debía ser igual que si no estuviesen en un escenario.

August Strindberg fue uno de sus máximos representantes en su primera etapa, en obras como *El camino de Damasco* (1898-1904), *Comedia de sueños* (1902) y *La sonata de los espíritus* (1907). En 1888 rompió la dimensión naturalista con su obra *La*

señorita Julia, en la que los personajes son presentados como “conglomeraciones de pasadas y presentes etapas de civilización”⁴.

El camino de Damasco (1898-1904) tiene una estructura geométrica, empezando y acabando la obra en un sitio determinado, que representa una progresión de niveles de memoria que se vuelve a repetir tras la novena escena hasta llegar a la conciencia de la experiencia ordinaria. Los personajes no son muy paradigmáticos, pero el diálogo está lleno de frases grandilocuentes y rimbombantes.

También se ve la repetición de frases y conceptos que hace que el autor rompa con el marco convencional del tiempo y sustituye las secuencias temporales por relaciones simbólicas. A pesar de todo esto y aunque el simbolismo es claro, es una obra con demasiadas fallas.

Las intenciones del dramaturgo en su segunda gran obra las observamos aquí: “En esta *Comedia de sueños* el autor, como en su obra anterior, *El camino de Damasco*, ha tratado de imitar la forma incongruente y sin embargo transparentemente lógica de un sueño. Todo puede suceder, todo es posible y probable. Tiempo y lugar no existen; en una insignificante base de realidad, la imaginación gira, entretejiendo nuevas pautas; una mezcla de recuerdos, experiencias, fantasías libres, incongruencias e improvisaciones. Los personajes se escinden, se duplican, se multiplican, se evaporan, se condensan, se dispersan, se reúnen.

Pero a todos ellos los rige una conciencia, la del soñador, para él no hay secretos; no hay cosas ilógicas, no hay escrúpulos, no hay leyes. Él no absuelve ni condena; tan sólo relata...”⁵

En esta pieza aparecen efectos oníricos que pueden remontarse a la obra de Maeterlinck, puesto que Strindberg le admiraba completamente.

Maurice Maeterlinck es uno de los dramaturgos simbolistas más importantes de la renovación teatral. Sus obras determinaron las normas este tipo de teatro, cambiando la realidad exterior por las proyecciones psíquicas de los personajes; el lenguaje era

⁴ Innes, C. *Teatro sagrado* (1992). México: Fondo de Cultura Económica. p. 39.

⁵ *Ibidem*. pp. 45-46.

sensual y estaba destinado a los sentidos. Lo más característico era la importancia de lo visual por encima de lo verbal.

Nos muestra, en sus piezas, la influencia de lo oculto puesto que están llenas de reflexiones acerca de la muerte y del lado oscuro de la vida, como vemos en *La princesa Malena* (1889), *La intrusa* (1890), *Interior* (1894) o *La inteligencia de las flores* (1907).

Resulta muy particular lo que Maeterlinck pensaba sobre la vida, ya que según él lo que nos encontramos en la vida es lo que buscamos y queremos encontrar.

Éste se esforzó por llegar a un *teatro del silencio*, donde las palabras son sustituidas por las reacciones habituales de la acción. Ya en el fin de siglo presentaba una imagen rígida de la vida en la que el silencio lograba llegar a unos gestos resaltados, muy exagerados a pesar de transformar el rostro en máscara. Así se alejaba de lo cotidiano, de lo normal, para dar un sentimiento más fuerte de la realidad en la que vive la burguesía.

Poco a poco el teatro comenzó a cambiar, necesita una reforma. En Francia destacó Antonin Artaud en el teatro de vanguardia, que más adelante comentaremos, denominándolo *teatro sagrado* y que nos hace ver que las descripciones de estos ritos han tenido mucha influencia en el teatro y, sobre todo en la tragedia.

Éste rechazó toda lógica y propuso la irracionalidad y el delirio, que supone un estado de prototipo en la mente del espectador y contagioso para él, como base a este tipo de teatro. Los elementos más destacados del *teatro sagrado* se funden en una unión de lo físico y lo espiritual donde la dinámica de la conciencia se reproduce en ritmos escénicos y el lenguaje ritual debe desarrollar unos signos físicos universales.

Para Artaud, la naturaleza es antisocial y cree que para ser fieles a ella y elevarnos como hombres verdaderos debemos hacer lo “malo”, que es lo que nos han enseñado, para después entrar en lo bueno. La solución que encuentra es volver a la existencia primitiva, al comienzo pues “al leer a Artaud no nos estamos enfrentando a una reflexión sobre el teatro sino a una verdadera acción teatral: la tragedia se

desenvuelve literalmente ante nuestros ojos”,⁶ refugiándose en mitologías ocultas y metáforas confusas.

Su gran objetivo en este teatro era colocar los elementos supeditados a un control estricto con el deseo de buscar unos modos de conseguir que la expresión fuese exacta y controlable. La falta de confianza en la comunicación verbal hizo que la puesta en escena fuese la oportunidad de expresar sus ideas, representando la verdad interna y la pertinencia emocional.

Les Cenci (1935) es su única obra larga y, aunque basada en hechos históricos es una tragedia, también es un mito que encarna su visión sádica de crueldad donde la espiritualidad es simplemente una mentira para que los débiles sometan a los fuertes, condenada por las leyes universales del mal.

En esta obra, el conde Cenci es identificado con el destino y personificando a su vez el mal imperioso, que libera todo lo demoniaco en los que le rodean. Rompe todos los tabúes y las relaciones sociales por la naturaleza de los crímenes que comete. La imagen paterna se representa también en Dios, haciéndole necesidad de la cruel creación, que también personifica Cenci.

1.2. LA RENOVACIÓN TEATRAL EN ESPAÑA

Los escritores del cambio de siglo ven insuficiente este tipo de teatro, con esa realidad externa que hace que el público se vea reflejado en el escenario. En ese momento, más que nunca, es necesaria una renovación que ofrezca lo que quieren; pues «El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros.»⁷ Así buscan una nueva fuente de conocimiento basada en el irracionalismo y la belleza.

En España esto se consiguió gracias al Simbolismo y al frente de éste encontramos a Jacinto Benavente con su *Teatro fantástico* (1892), dejando a un lado el movimiento naturalista e introduciendo lo irracional, entendido como un eslabón entre el materialismo y el espiritismo, y la ensoñación. “Lo que (Jacinto Benavente) hizo fue

⁶ *Ibidem*. p. 72.

⁷ Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid: Mundo Latino. p. 21.

eliminar el tormentoso aire romántico, najar formidablemente el diapasón del diálogo, adelgazar el énfasis, rehuir la violencia, soslayar las exteriorizaciones temperamentales, revelar poco a poco la intimidad de los personajes, drenar las explosiones pasionales, encuadrar los comportamientos en una expresión literaria, bajar la voz, bajar la luz, bajar la temperatura” (Llovet, 1966, p. 521).

Benavente nació el 12 de agosto de 1866 en Madrid y fallece el 14 de julio de 1954 en la misma ciudad. Hijo de un gran pediatra, tuvo la oportunidad de crecer en un ambiente culto que le permitió acceder a los autores franceses desde una edad temprana. Viajó por toda Europa interesado por la renovación teatral para posteriormente conseguir lo mismo en España en el siglo XX.

Su gran inspiración era el desenfado y la gracia verbal de Shakespeare y el ambiente de ensoñación del simbolismo francés. Gracias a esto nos ofrece una enorme renovación fascinándose por los géneros que predominaban en Europa, aunque despreciados todavía en España. Esta personalidad propia de Benavente se ve claramente en su formación por las traducciones de Molière y Shakespeare junto con su conocimiento del teatro de Francia y especialmente por su obsesión de crear un *Teatro Artístico*. Su incesable interés nos lo hace saber Martínez Espada: “Llegaba rompiendo con la eterna monotonía de procedimientos, prácticas viejas y gastadísimos moldes, insensibles de puro usados.”⁸

La denominada comedia benaventina supone una reacción contra el estilo de Echegaray, pues cambia totalmente las tramas de las obras. Éstas suelen tener la misma estructura, recogida en tres actos, aunque no se cumpla siempre el típico esquema de planteamiento, nudo y desenlace; la duración es similar en todas: dos horas o dos horas y media. Benavente escribía sus obras pensando en la sociedad burguesa: «el público es quien hace y deshace a los autores»⁹, tanto en sus necesidades como en sus conductas y los argumentos no tenían intención alguna de ofender al público, por lo que no se arriesgaba en los comentarios. Además los recursos eran muy variados, aunque los más utilizados eran la ironía y la paradoja.

⁸ Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del Teatro Español (II) del S/XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos. p. 2276.

⁹ De Paco, M. y Díez de Revenga, Fco. Javier. (2005). *Jacinto Benavente en el teatro español*. Fundación Cajamurcia. p. 196

Sentía una gran fascinación por el teatro europeo y por sus grandes artistas: Wilde, Maeterlinck, Ibsen, etc., que le llevó a escribir obras como *Gente conocida* (1896), *La comida de las fieras* (1898) o *La noche del sábado* (1903), en las que se puede observar una crítica a las clases aristocráticas y acomodadas de aquella sociedad.

Esta última obra es una de las piezas más relevantes de su renovación teatral y a su vez una de las más complejas. Benavente nos ofrece su opinión más positiva de ella: «En derredor del símbolo que señala claramente el título, giran los personajes, todos verdaderos, todos humanos. Allí la acción no es teatral, quiero decir artificiosa, impuesta por ridículas reglas. Marcha unas veces ostensible, otras ocultas, como sucede en la vida real. Los personajes hacen y dicen lo que deben hacer y decir, porque no son muñecos movidos por hilo invisible; su lenguaje es apropiado; entran y salen de escena con naturalidad y jamás lo falsea el autor ni sacrifica la verdad, que llena el ambiente de su obra, a rebuscados efectos.»¹⁰

Encontramos en ésta ciertas reflexiones políticas, escenas de la vida bohemia, de decadencia y plagada de personajes ajenos a las normas de esos años: bohemios, artistas fracasados, prostitutas o aristócratas despreocupados de lo que sucede a su alrededor. Y esta renovación la vemos en las palabras finales de la obra:

Para realizar algo grande en la vida hay que destruir la realidad; apartar sus fantasmas que nos cierran el paso; seguir, como única realidad, el camino de nuestros sueños hacia lo ideal, donde vuelan las almas en su noche del sábado; unas hacia el mal, para perderse en él como espíritus de las tinieblas; otras hacia el bien, para vivir eternamente como espíritus de luz y de amor.¹¹

Inspirado en el Teatro Libre de París fundó en 1899 el *Teatro Artístico* en Madrid con el objetivo de que todo el mundo viera representados y apreciara un gran repertorio regeneracionista. En 1916 la Real Academia Española le nombró Académico

¹⁰ Rubio Jiménez, J. (1993). *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia. p. 15.

¹¹ De Paco, M. y Díez de Revenga, Fco. Javier. (2005). *Jacinto Benavente en el teatro español*. Fundación Cajamurcia. p. 88

de Honor y seis años después le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura, que permitió que en 1924 se le reconociera como hijo predilecto de Madrid y se le concediera *La Gran Cruz de Alfonso XII*.

Su obra maestra fueron *Los intereses creados* (1907), repartida en dos actos: en el primero se incluye el prólogo y los cuadros I y II, en el segundo está el cuadro III. Se encuadra dentro de la farsa guiñolesca en relación a la *commedia dell'arte italiana* debido a que sus personajes proceden de ésta, pero hay dos diferencias relevantes: *Los intereses creados* no prescinde de la redacción de un diálogo ya que el texto es fijo y no deja lugar a la improvisación, pues el lenguaje es un estándar de la lengua del momento.

Para entender mejor esta obra y el porqué de su creación la analizaré brevemente. El prólogo que hace Crispín es una clara muestra de la inseguridad de Benavente, de no saber si la ha escrito de la mejor manera para la comprensión de los lectores y espectadores, por lo que incluye el tema del amor para que de esa forma funcione. Nos confirma que su obra es una farsa guiñolesca que asombra a todo el mundo en todos los lugares, además que es para un espectador básico. Los personajes son para él marionetas que manejan a la sociedad encarnando los vicios y pasiones de la vida y que sirve para todas las clases sociales, desde el pobre al noble, pero lo único que pide es que como espectadores nos convirtamos en niños mientras la leemos.¹²

En todo momento trata de captar la atención del público comparando su obra con otras que para él son mejores, como las de Molière, Shakespeare o Lope de Rueda.

Crispín, el protagonista dominante de la pieza, junto a Leandro aparecen desde la primera escena esclareciendo sus personalidades y los papeles que cumplen dentro de la obra. Ambos son dos pícaros aventureros que son capaces de mentir y fingir su realidad humana con el fin de obtener dinero a cambio de lo que se encuentren por el camino.

La frase *mejor que crear afectos es crear intereses* es la que resume perfectamente toda la historia. Crispín hace que Leandro se convierta en un hombre adinerado y culto a través de la mentira, siendo éste su criado. Mediante engaños y falsedades creen que lo mejor es que Leandro enamore a la hija de Polichinela, Silvia,

¹² Véase el trabajo de R. de la Fuente: Albaladejo, T., Blasco, F. J. y de la Fuente, R. (1992). *El imposible vanguardismo en el teatro español*. Madrid: Júcar. pp. 127-148.

para conseguir todo lo que querían; el problema surgió cuando ambos se enamoran de verdad y éste descubre todo el engaño.

Al final Polichinela acepta sabiendo que será un negocio para ambos y de ahí la frase, puesto que con engaños han llegado a conseguir todo lo que se habían propuesto respecto al dinero.

Como he dicho antes, Benavente encabezó una renovación teatral que disfrutó del aplauso del público y evidenció la ruptura con la tradición del teatro dominante de Echegaray. A las características antes nombradas hay que añadir la exactitud de los escenarios, las moralizaciones ideológicas de sus obras y la importancia del diálogo, pues, como dice Benavente de esto último: «es esencial en la obra dramática [...] y todo el arte del diálogo está en el ritmo [...] las palabras son la expresión de lo que pensamos y sentimos. Nuestro pensamiento, como nuestro corazón, tiene un ritmo: unas veces, acelerado, violento; otras, pausado, majestuoso. Percibir ese ritmo interior es todo el secreto de ese arte.»¹³

Esto ocurrió gracias a la fascinación de este autor por los autores extranjeros como Shakespeare, Molière, Ibsen o Maeterlinck. “En el teatro de Benavente se respira –y esto no es exactamente un demérito– una atmósfera impregnada de la literatura y el teatro extranjero de su tiempo” (Fernández Almagro, 1954, p. 2-4).

En el teatro de finales del siglo XIX y comienzos del XX empezaba a ser notable el conflicto entre tradicionalismo y modernismo (que Benavente estaba implantando), la decadencia de la aristocracia y la subida al poder de la burguesía, la frivolidad de las clases acomodadas y la soledad del individuo, especialmente la de la mujer.¹⁴

¹³ De Paco, M. y Díez de Revenga, F. J. (2005). *Jacinto Benavente en el teatro español*. Fundación Cajamurcia. p. 200.

¹⁴ En Benavente existen dos líneas en los primeros años del siglo XX: una totalmente renovadora, a la que pertenece esta farsa y el *Teatro fantástico* y otra que, cambiando el teatro de la época en la línea de un nuevo realismo, se irá repitiendo hasta convertirse en una ejemplar obra bien hecha y abandonará cualquier tipo de fantasía, mientras el teatro vanguardista iría hacia el desrealización de la obra.

1.3. EL TEATRO DE VANGUARDIA

En el siglo XIX se acuñó el término vanguardia a los artistas con ideas políticas radicales que pensaban estar cambiando la sociedad. En ellos aparece un deseo del irracionalismo y el primitivismo, con la exploración de estados oníricos y un enfoque casi religioso en el que se incluye el mito.¹⁵ Pretenden volver al principio, a los dramas y los rituales utilizados tantas veces en las culturas primitivas.

Muchos son los que utilizaron estas características para sus obras, como T. S. Eliot, para representar lo espiritual de nuestra existencia como medio para poder controlar nuestra sociedad enigmática, la burguesía.

El teatro de vanguardia se caracteriza por la mezcla del público y la acción, por un rechazo del lenguaje como medio primario de comunicación y cuyo objetivo es inducir estados de trance tanto a los actores como al público.

Ha conseguido que se estudien cuestiones sobre la naturaleza de la actuación y de la relación que puede existir, o que se puede conseguir, entre público y acción. Además sirvió para observar el primitivismo como investigación del irracionalismo y de los estados del sueño, así como los ritos tribales de las culturas más desconocidas.

Las formas rituales más adecuadas eran los *ritos de paso* en los que la pauta básica es la separación de los participantes con su entorno anterior y así poder simbolizar un cambio de naturaleza y su integración en un nuevo grupo, que para ellos es algo totalmente nuevo y así consiguen manipularlos.

En nuestra sociedad aún subsisten rituales cuya base es una acción ceremonial que cambia nuestra naturaleza para siempre: el bautismo, el matrimonio y los servicios fúnebres. Éste es el objetivo del ritual y que consigue que afirmar lo siguiente: «Nuestro arte es la posibilidad de cambiarnos a nosotros mismos y así de cambiar la sociedad»; «La ambición de convertir el teatro en ritual no es otra cosa que un deseo de hacer que la actuación sea eficaz, emplear los hechos [del teatro] para cambiar a la gente».¹⁶

¹⁵ Innes, C. *Teatro sagrado* (1992). México: Fondo de Cultura Económica. p. 9.

¹⁶ *Ibidem*. p. 19.

Hoy en día hay culturas primitivas que continúan representando el rito de forma teatral y logrando así un cambio simbólico y real en los participantes. El mejor ejemplo y del que nos ocuparemos en las líneas siguientes es el drama danzado balinés.

Fue el modelo elegido por Artaud para llevar a cabo su teatro ideal: «Nada se deja al azar ni a la iniciativa personal... todo es, por tanto, regulado e impersonal; ningún movimiento de los músculos, ni el girar de una pupila que no parezca pertenecer a un tipo de matemática reflexiva que lo controla todo y por medio de la cual todo ocurre.»¹⁷

Todos los movimientos de este tipo de danza son técnicas que provocan el trance y en los que se tiene en cuenta la naturaleza contagiosa de los delirios que sufre el actor ya que nada más que uno lo ha alcanzado, el resto cae de forma casi inmediata.

Particular es el uso del lenguaje por la escasa utilización del diálogo y, cuando se usaba era en una lengua arcaica desconocida para todos los allí presentes. El único otro medio comunicativo era el sonido puro que se transmitía por las actitudes de las personas que actuaban y que conseguían un efecto simbólico.

Una vez analizado el drama danza balinés hablaré acerca de la otra forma básica que se personifica en estos ritos: la representación chamánica; diferenciada de la anterior en que el actor es tan sólo un experto, no el conjunto de los que actúan. Además se celebra en un espacio oscuro en el que apenas se ve algo e incluyen la ventriloquía como medio de comunicación con el trance o delirio al que están expuestos.

1.4. EL TEATRO POÉTICO EN ESPAÑA

En la primera década del siglo XX surge el llamado *teatro poético*, del que también será figura importante Benavente. En primer lugar hay cierto conflicto entre los jóvenes y los viejos artistas, así nos lo hace saber M. Martínez Espada en su *Teatro contemporáneo* (1900) en el que destaca como uno de los jóvenes del teatro nuevo a Jacinto Benavente por diversas obras: *Gente conocida*, *El marido de la Téllez* y

¹⁷ *Ibidem.* p. 21.

especialmente *La comida de las fieras*, que ofrecen al teatro innovación y a su vez iniciativas muy importante para el transcurso de este arte.

Piensa que la esperanza de la resurrección del teatro se encuentra en los jóvenes, que lograrán sacar a España de la crisis por la que está pasando en esos tiempos: « [...] El teatro no puede quedar reducido a ciertos límites, ni en su esencia, ni en su forma; reclama amplios y espléndidos horizontes propios de su grandeza, de la expresión de lo bello a que debe tender principalmente, como todo arte. ¿En quién sino en la juventud debe estar nuestra esperanza?»¹⁸

Un texto de Gonzalo Guasp confirma la decisiva importancia de renovación de los artistas Ibsen o Maeterlinck, a pesar de que su difusión en España sea casi nula. Nos plantea también un cambio de sistema con la creación de un teatro libre que ayude al teatro a incluir obras de gran calidad y accesibles para el público.

Una de las revistas más relevantes del siglo XX, *Helios*, incluía ensayos sobre las novedades del teatro benaventino y algunos de los textos dramáticos más destacados de la época como: *La noche del sábado*, *Los favoritos*, *La dama negra* y muchos más. Con la difusión de ésta, Benavente hizo surgir un debate en los círculos literarios de Madrid y demostrar que él era el dramaturgo español mejor informado y más valioso de la escena europea.

Entre 1894 y 1904 se supera el modernismo poético y entonces era el momento de su apogeo, de su triunfo en el teatro. Se insiste en que la renovación del teatro puede hacerse indistintamente en prosa o en verso mientras sea utilizado en asuntos poemáticos, como consideró *Caramanchel* en 1908.

Hacia 1907 se fue imponiendo el teatro simbolista y de ensueño, para el que Benavente pidió la colaboración de todos los poetas para crear un nuevo teatro que ampliara los gustos del público y que se alternaran en las grandes compañías obras de todo tipo. Pero los espectadores continuaban pidiendo el mismo teatro...: « ¡Y si fuera sólo la voluntad y la inteligencia del público las que se resistieran! Pero es que tampoco podemos contar con su imaginación, que niega crédito a todo lo que no sea verosímil, de esa verosimilitud teatral, por la que dijo no sé quién, con mucho acierto: «La

¹⁸ Rubio Jiménez, J. (1993). *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia. p. 15.

verosimilitud es el mayor enemigo de lo verdadero». Porque no es realidad lo que pide el público en el teatro, es... su realidad, su idea y su sentido de la vida, que no puede ser de una amplitud en que haya comprensión para muy grandes cosas.»¹⁹

El teatro en verso, según Ramón Vinyes, debía ahondar en la musicalidad de las palabras para enriquecer las acciones y así no caer en la verborrea y poder dar una belleza más innata al verso: «Eso y no otra cosa ha de ser la poesía: porque desde el momento en que en lugar de proceder así, nos pintara a los hombres y la vida tal cual son, dejaría de ser arte; porque el arte no es copia de la Naturaleza, sino interpretación de la belleza que en la Naturaleza se encuentra.

(...) La poesía está reñida con la realidad, del mismo modo que lo ideal está reñido con lo real.»²⁰

Poco a poco se fue creando un pequeño muestrario de dramas poéticos estrenados en los teatros madrileños y cuyo dramaturgo relevante fue Marquina con sus obras, entre otras: *Las hijas del Cid* (1908), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *El rey trovador* (1912), *La hiedra* (1914),... También se incorporaron Villaespesa con *El alcázar de las perlas* (1911) y Manuel Linares Rivas con *Lady Godiva* (1912). Con esto se volvía a especular sobre si el objetivo principal era hacer solamente teatro en verso, aunque ya se hubiera aclarado que lo importante es que fuera algo poético.

Como suele ocurrir, algunos modernistas se opusieron a que este teatro pudiera ser también en prosa y estos fueron Pérez de Ayala y Valle-Inclán. El primero desacreditaba el nacionalismo de las obras de Villaespesa y Marquina por sus juegos verbales y sus monorrimas, además de ponerse en contra de los espectadores por el aplauso de sus obras. Apreciaba el verso cuando únicamente obedecía al ritmo de los personales y a la musicalidad de las palabras, al contrario que cuando las obras pudieran expresarse en prosa.

¹⁹ *Ibidem.* p. 27.

²⁰ *Ibidem.* p. 38.

1.5. LA RETEATRALIZACIÓN

El concepto de reteatralización fue utilizado en el cambio de siglo (XIX-XX) para definir lo que era concretamente teatral y para clasificar las búsquedas que se fomentaron para abandonar de forma definitiva el realismo en la escena. Se asentó por completo entre 1905 y 1910.

Este término, en el *Diccionario del teatro*, lo encontramos como:

1. Movimiento a contracorriente del naturalismo. Mientras que el naturalismo borra al máximo las huellas de la producción teatral para ofrecer una ilusión de una realidad escénica verosímil y natural, la teatralización o, más exactamente, la reteatralización no “esconde las cartas” y apuesta a favor de las reglas y las convenciones del juego, presenta el espectáculo en su exclusiva realidad de ficción lúdica. La interpretación del actor señala la diferencia entre el personaje y el actor. La puesta en escena recurre a los gadgets tradicionalmente teatrales (exageración del maquillaje, efectos escénicos, interpretación melodramática, vestuario “de escena, técnicas de *music-hall* y de circo, expresión corporal llevada al extremo, etc.”)

2. Según la tipología de DORT (1984), la representación teatralizada es el “intento de suscitar, en un escenario que se presenta como tal, un juego múltiple en el cual el actor, empleando conscientemente determinados procedimientos tradicionales o reinventándolos espontáneamente, apela al gusto y al instinto lúdico del espectador.”²¹

Muchos dramaturgos veían la necesidad de reteatralizar el teatro para devolver a la escena los recursos tan impresionantes que se habían eliminado poco a poco durante el siglo XIX y conseguir renunciar a la verosimilitud cargando los elementos sensibles a través del drama, así se logra una escena incomprensible y con una gran capacidad de fascinación al espectador. Las técnicas reteatralizantes eran cuatro: la máscara, la

²¹ Patrice, P. (1996). *Diccionario del teatro*. París: Paidós Ibérica. pp. 436-437.

escenografía reformada, la iluminación no ambiental y la gestualidad distorsionada; con ellas los artistas lograban volver a un teatro no naturalista e imposible de comprender.

Emmel escribió: “Por encima de todo luchamos contra el naturalismo psicológico, cuya pintura psicológica nos oculta la corriente del destino. No queremos una pintura de almas, queremos el ritmo del destino. No queremos un teatro de análisis interesante y de la confusión sentimental, sino una escena incomprensible, que sea nuevamente capaz de fascinarnos. Anhelamos el teatro mágico, cuyo flujo al mismo tiempo nos encienda y con una necesidad rítmica despierte en nosotros la consciencia del destino.”²²

En España esta situación es posible gracias a la divulgación de libros como *L'Art Théâtral Moderne* de Jacques Rouché o *Las máscaras. La reteatralización* de Pérez de Ayala. En éste último el autor distingue entre arte teatral, aquel que tiene sus propias normas y pertenece a la teatralidad, y arte dramático. El primero sufrió una profunda crisis cuya solución la encontró Ayala en la reteatralización: “Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados; y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento, la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades –autor, director, actor, decorador, compositor y espectador– en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de reteatralización la constituye el descubrimiento moderno de una verdad muy vieja. [...] Se pertenecen los unos a los otros y son parte o parcela de un todo orgánico.”²³

1.6. LA PANTOMIMA

El género que me concierne en este trabajo es la pantomima. Empezaré reseñando el *Diccionario del teatro* de Pavis, en el que nos comenta este subgénero de la siguiente manera:

²² Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal. p. 14.

²³ Rubio Jiménez, J. (1993). *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia. pp. 63-64.

La antigua pantomima era la «representación y la audición de todo lo que se imita, tanto a través de la voz como del gesto: pantomima náutica, acróbata, ecuestre; procesiones, carnavales, triunfos, etc.» (DORCY, 1962, pág. 99). En Roma, a fines de siglo I a. C., la pantomima separa el texto del gesto: el actor mima escenas que el coro y los músicos comentan. La *commedia dell'arte* utiliza tipos populares que hablan y se expresan a través de *lazzi*. En los siglos XVIII y XIX, la pantomima vive su época de esplendor: arlequinadas y paradas, actuaciones mudas de los feriantes que reintroducen la palabra mediante subterfugios divertidos. Actualmente, la pantomima ya no utiliza la palabra. Es un espectáculo compuesto únicamente por los *gestos* del actor. Próxima a la anécdota o a la historia contada con los medios propios del teatro, la pantomima es un arte independiente, pero también un componente de toda representación teatral, particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación de los actores y facilitan la producción de *juegos escénicos* o de *cuadros vivientes*. La pantomima «a lo mudo» de los actores de feria utiliza carteles para soslayar la prohibición de la palabra. Desde la segunda mitad del siglo XVIII, con DIDEROT y su exigencia de realismo escénico, se exige al «hombre de genio que sepa combinar la pantomima con el discurso, entremezclar una escena muda. [...] La pantomima es una porción del drama».

En el siglo XIX, la pantomima-arlequinada, la de un DEBUREAU por ejemplo, se instala en el boulevard du Temple parisino; su mimo blanco fue inmortalizado por el filme de CARNÉ *Los niños del Paraíso* (1943) y por la pantomima de PRÉVERT *Baptiste* (1946). En el siglo XX, los mejores ejemplos se encuentran en los filmes de B. KEATON y Ch. CHAPLIN.²⁴

Este arte tiene su máximo apogeo en París desde que en la segunda mitad del S/XIX los simbolistas franceses recuperaran todo lo relacionado de la *commedia dell'arte* y sus máscaras. Es una ciudad con espíritu teatral y en la que la renovación de la que he hablado antes en España surgió años más tarde.

²⁴ Patrice, P. (1996). *Diccionario del teatro*. París: Paidós Ibérica. p. 323.

La pantomima era un arte ya popularizado desde el presimbolismo con autores como Gautier, Mendes y Banville y del simbolismo con Mallarmé. Es considerado superior al teatro hablado, por ello el actor debía tener en cuenta que tenía que ser capaz de conocer su cuerpo a la perfección para poder dar al público las sensaciones que la obra desea únicamente a través del gesto: “[...] el gesto es directamente ordenado por el cerebro, es el lenguaje natural y universal por excelencia; la mímica es, por tanto, un arte anterior a la recitación, más sincera y superior a ésta.”²⁵

En el cambio del siglo XIX al XX no era una gran tradición en España, pero algunos sectores centran su atención en ella positivamente a medida que el gesto recobra importancia y se aprecia más.

París acoge a artistas españoles que parten con la esperanza de impregnarse de la liberalidad y el cosmopolismo de esa ciudad, que es teatro y, sobre todo, pantomima. Así acabó por impresionar a jóvenes escritores españoles como Ramón Gómez de la Serna o Benavente.

Para el primero, este arte abarcaba un mundo de posibilidades de un teatro basado en el gesto y con una plástica escénica deslumbrante. Pretendió, en sus textos pantomímicos, formar una propuesta teatral para una posible renovación y en los que se revelara el misterio de la existencia siendo precursoras del *teatro de la crueldad*.

Benavente sentía una profunda admiración por la pantomima y el mundo del circo y consideraba el primer arte como un espectáculo cómico y lleno de terror y misterio. Como he comentado antes, sigue los ejemplos de las figuras más destacadas como Shakespeare o Maeterlinck en los que fija su atención también en este tipo de teatro.

Sólo encontramos su arte en su argumento para pantomima *La blancura de Pierrot*, que veremos en el siguiente apartado, apoyándose en el modelo de Huysmans y Hénique y su obra *Pierrot sceptique* de 1881, donde se explora el lado más oscuro de este bufón.

²⁵ Peral Vega, E. (2007). *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*. Málaga: Edinexus. p. 11.

Martínez Sierra opina que se debe ofrecer un repertorio ambicioso estéticamente, consiguiendo unas puestas en escena «poéticas» en el sentido de que el espectador se sintiera trasladado a un mundo de ensoñación.²⁶ El gran momento de adaptación en España se consigue gracias a él en el *Teatro de Arte* del Eslava, donde se irían estrenando pantomimas como *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás o *El corregidor y la molinera*.

El mejor actor debía ser aquel que fuera capaz de dominar su cuerpo perfectamente para transmitir a los espectadores una gran cantidad de sensaciones, emociones y significaciones a través del total mutismo. Ese actor fue Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) trabajando al frente del Théâtre des Funambules como Pierrot, que “[...] Volcando su incomparable talento en los ricos matices de la mímica, gestó un Pierrot a veces bueno y generoso hasta la despreocupación; a veces ladrón, mentiroso, e incluso avaro. Otras veces cobarde, cuando no temerario; casi siempre pobre y, en el caso de que se enriqueciera, con la tendencia de gastar y comerse rápidamente su fortuna; con todo, sus defectos incorregibles son la pereza y la glotonería.”²⁷

Los poetas encontraron en Debureau la figura romántica por excelencia, la cual conjugaba el saltimbaqui, el clown, el artista y el hombre común

A la muerte de éste, le sucedió su hijo Charles Debureau (1829-1875) que, siguiendo los pasos de su padre, se especializó en la interpretación de Pierrot. Los simbolistas franceses creían encontrar en esta figura una encarnación escénica y espiritual propia de ellos.

Como dice Maurice Sand: “La pantomima, con Debureau, fue entonces todo lo que nos quedaba de la antigua comedia italiana. ¡Pero qué profundo cambio experimentó Pierrot! Debureau lo transformó de forma pareja a como Dominique había transformado a Arlequín.”²⁸

²⁶ Rubio Jiménez, J. (1993). *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia. p. 87.

²⁷ Peral Vega, E. (2008). *De un teatro sin palabras: La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos. p. 18

²⁸ *Ibidem*. p. 16.

Pierrot, al principio, era aquella máscara blanca más patética de la *commedia dell'arte*, pero en la década de los 80 se tiñe de negro con grandes cantidades de escepticismo, crueldad y con cierto componente satánico. La primera vez que se representa así es en la obra *Pierrot sceptique* de Léon Hénique y Joris-Karl Huysmans, marcando un antes y un después en la pantomima francesa del siglo XIX sacando su lado más demoníaco.

Éste tiene una lucha constante con la tradición que ha hecho de él un cornudo, con el mundo que le rodea ya que se empeña en convertirlo en un muñeco más al servicio de la burguesía y con su propia conciencia, que le hace debatirse entre el ideal de amor y la realidad.²⁹ Además se encuentra muy cercano al sufrimiento pasional aunque es aliviado por su gran confidente, la Luna.

Un texto de Enrique Gómez Carrillo titulado *El origen de Pierrot* (1920)³⁰ analiza brevemente al Pierrot que tanto interesó a los simbolistas franceses del siglo XIX y que muestra a su vez un punto de inflexión del personaje mímico Jean-Gaspard Debureau. Nos comenta que la primera vez que aparece su máscara blanca en este teatro es en una de las comedias de Molière, *La jalousie du Barbouillé*, aunque su nombre no apareció hasta el *Festin de Pierre*.

Así nos ofrece también una descripción detallada de Pierrot, en la que lo representa como un perfil picaresco con boca glotona y seria, ojos negros y penetrantes y como un hombre elegante, soñador, burlón, ingenioso, amado de las mujeres y, sobre todo, malicioso.

Dos personajes importantes en las pantomimas escritas para Pierrot son Colombina, su gran amor inalcanzable, y Arlequín, su mayor rival. Con ellos volvemos a ver la recuperación de la *commedia dell'arte italiana* y sus mismas personalidades.

Arlequín aparece como el compañero habitual de Colombina y se caracteriza por ser astuto, indolente, sensual, brutal, cruel e ingenuo, que siempre logra arrebatarse a Pierrot su hermosa Colombina. Su vestimenta está cubierta de un estampado de rombos, con una máscara negra que tiene una enorme verruga y es un gran acróbata.

²⁹ *Ibidem*. p. 14.

³⁰ Peral Vega, E. (2007). *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*. Málaga: Edinexus. pp. 147-150.

Colombina es el personaje que más aparece en la *commedia dell'arte*. En el teatro es la pareja de Arlequín, la vemos con voz tosca y viste de campesina a la vez que alterna el papel de sirvienta y el de celestina.

Para ver la importancia de Pierrot, especialmente en el teatro francés y en algunos artistas de España, analizaré a continuación algunos textos contenidos en el libro *La vuelta de Pierrot: Poética moderna para una máscara antigua* de Emilio Peral, donde se observa el gran cambio de esta máscara a partir de la publicación de *Pierrot sceptique* de Huysmans y Hénique.

En *Pierrot muchacho* (1884)³¹ de Paul Verlaine se hace un doble retrato de Pierrot destacando su capacidad sensible y su imagen más malvada, como vemos en los versos: «El muchachuelo sabe poner / en sus ojos el fulgor de acero / que conviene a un genio sutil / de su malicia infinita / de poeta bufón». Además representa su condición de poeta como enseña de la homosexualidad: «labios rojo-de-herida», «voz de niña» o «cuerpo de efebo en pequeño».

El simbolismo está presente en toda la pieza ya que Verlaine se interesó mucho por este movimiento y por este tipo de teatro. Lo observamos en: «caricatura, aureola / mueca y símbolo / de nuestra candidez».

En 1901 Manuel Machado publicó *Noche blanca*³², pieza ubicada en Montmartre que contrasta el mundo material y espiritual del Simbolismo. Es un argumento para pantomima en la que aparecen Pierrot, continuamente enamorado de Colombina; la Luna, en la que esta vez no encuentra apoyo; y dos elementos simbolistas típicos, la nieve y la soledad. La nieve tiene un significado especial aquí, representando la pureza de Pierrot y su lado más sentimentaloides; también, el cromatismo que supone la blanca nieve con su máscara negra. La soledad aparece como elemento cruel, relacionándolo con Colombina y su no correspondido amor.

Como hemos visto antes, Arlequín es uno de los personajes más relevantes y recuperados en Francia de la *commedia dell'arte italiana* como eterno rival de Pierrot y amante de Colombina.

³¹ *Ibidem.* pp. 43-44.

³² *Ibidem.* pp. 61-62.

Para confirmar esto podemos fijarnos en *Pierrot y Arlequín* (1902)³³ de Manuel Machado, donde ambos personajes hablan sobre sus asuntos de amor dejando a un lado sus conflictos anteriores y contraponiendo la búsqueda del placer de Arlequín y el mundo de ensoñación de Pierrot.

El primero confiesa que lo que busca son placeres y mujeres, mientras que Pierrot confiesa que su único “amor” es la Luna:

Y dijo Pierrot:

- ¿Qué buscas tú?
- ¿Yo?... ¡Placeres!
- [...]

Y sepa yo al fin tu novia, Arlequín...

- Ninguna.
Mas dime a tu vez
la tuya
- ¡Pardiez...
la Luna!

Un año después escribe Adrià Gual *La vuelta de Pierrot*³⁴, obra compuesta en un acto y tres cuadros donde se recrea perfectamente la perspectiva simbolista y ocurre básicamente lo mismo que en la mayor parte de los argumentos de la imagen de Pierrot. Éste está cansado de representar un papel ridículo por su condición de cornudo y cree encontrar en Celia (calco moderno de Colombina) la solución a sus problemas, pero nuevamente vuelve a ser engañado por Roberto (semejante a Arlequín). La solución que se le ocurre después de volver a ser traicionado y engañado es el suicidio.

Como ya he comentado, muchos dramaturgos pensaron que lo que el teatro necesitaba era volver al principio, a las formas primitivas y a los mitos de la sociedad.

³³ *Ibidem.* pp. 63-64.

³⁴ *Ibidem.* pp. 65-70.

En *Pierrot en la sierra* (1908)³⁵, un poema de Carlos Fernández-Shaw se representa una variante del mito de Apolo y Dafne, conectándose con la figura de la máscara negra.

Aquí Colombina es denominada *náyade*, una diosa menor que se emparenta con el río de una sierra y es atrapada entre unos zarzales. Pero en esta ocasión el final es distinto y en vez del distanciamiento de los amados, ambos suben al cielo abrazados por los rayos de la Luna.

Las siguientes estrofas resumen a la perfección el contenido de esta obra:

¿Qué es lo que busca Pierrot, decidido,
por el pinar, tan hermoso y agreste,
por estas márgenes del río de plata,
y en esta noche, tan clara y celeste?

Busca a su hermosa gentil Colombina.

Ella, que es pródiga de vanos caprichos,
en la aventura de trágicos hechos,
como en la gracia de cómicos.

¡¡Ay de la Amada, que escapa a su dueño!!

Al descender por abrupta ladera,
ya fatigosa..., nublados los ojos...,
entre zarzales quedó prisionera.

¡Y él, todo blanco, su Amada blanquísima,

³⁵ *Ibidem.* pp. 71-75.

sin una sombra de gasa importuna,
suben al cielo, los dos abrazados,
sobre dos trémulos rayos de luna!

La pantomima también ha sido expresada en el ámbito musical y llevada después al teatro, o viceversa como en el caso de la pantomima de *Las golondrinas* (1914)³⁶ de Gregorio Martínez Sierra, escrita en prosa. Es parte de la zarzuela que lleva este mismo nombre y está integrada a su vez en el *Teatro de ensueño* (1905), que representa la situación del matrimonio infeliz de Colombina y Polichinela en una estética carnavalesca.

En esta pieza, Colombina y Pierrot interpretan una escena de pasión en el momento en el que están a punto de ser atrapados por Polichinela. Para que no sea así, Pierrot se tumba en el suelo y se hace el muerto, aunque sus intentos por abandonar dicha situación y volver a los brazos de la amada son incesantes. Finalmente, cuando el marido desaparece, Pierrot resucita y se abraza fuertemente con su amada.

Las líneas que se presentan a continuación resumen esta obra:

- Impacientado el viejo, se levanta. Va a salir. (Línea 7)
- Pierrot y Colombina hacen una expresiva pantomima de amor. (Línea 16)
- Es Polichinela que vuelve. (Líneas 19-20)
- A Pierrot se le ocurre una idea: hacerse el muerto. (Líneas 21-22)
- Colombina, dejando de llorar, le explica (a Polichinela) la tragedia. (Líneas 23-24)
- Por fin, cuando Polichinela está lejos, Pierrot resucita. (Líneas 32-33)

Para que destaquemos la importancia que tenía la pantomima entre finales del siglo XIX y principios del XX, en el *anexo I* vemos documentos extraídos del periódico *ABC* desde 1892 hasta 1916. Algunos ofrecen pantomimas hechas en aquella época como *El sapo enamorado*, de Tomás Borrás y otras noticias de las presentaciones de obras en el teatro o de las críticas que han recibido.

³⁶ *Ibidem.* pp. 122-124.

La pantomima en el cine también ocupó un gran lugar, sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX pues “La pantomima poseía una consistencia real, propias, en el silencio, clave de todo lo “inexpresado”, que cada uno tiene la facultad de interpretar a su manera, mientras nadie habla. Esta facultad no es privilegio de la pantomima, pero encuentra en ella desarrollos sorprendentes. La mímica en la pantomima había llegado a ser con el cine un medio de expresión prodigioso e incomparable.”³⁷

Muchos artistas se impresionaron con la capacidad del cine para recrear al detalle cada gesto, cada movimiento del mimo y, por ello, se iniciaron en un proceso de creación. Como ejemplos tenemos a Gregorio Martínez Sierra con *El sapo enamorado* (1916), de Tomás Borrás; Lorca con *El paseo de Buster Keaton* (1925) o *Viaje a la luna* (1929-1930), donde aparecen personajes clave de la *commedia dell'arte*; *Pantalla parlante* de Juan Gutiérrez Gili.

2. ANÁLISIS DE LA OBRA

El teatro que se estaba dando en España en el cambio de siglo no era el más acertado para el público ya que, como he explicado en el apartado anterior, estaba comenzando a cambiar hacia una nueva clase social, la burguesía. Todavía seguía en cabeza el realismo de Echegaray, pero Benavente llegó con una renovación ideal para el teatro de la época pretendiendo alejarse de la realidad, como en su obra *La noche del sábado* (1903):

Para realizar algo grande en la vida, hay que destruir la realidad; apartar sus fantasmas que nos cierran el paso... seguir como única realidad el camino de nuestros sueños, hacia lo ideal, donde vuelan las almas en su noche del sábado... unas hacia el mal, para perderse en él como espíritus de las

³⁷ Peral Vega, E. (2008). *De un teatro sin palabras: La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos. p. 112.

tinieblas; otras hacia el bien, para vivir eternamente como espíritu de luz y de amor...³⁸

Esta obra consta de cinco cuadros y en la que se puede ver claramente algunos de los puntos fuertes de dicha clase social como el deseo de ascenso social o el materialismo. Todo ello a través de la figura de Imperia, protagonista de la obra, que alcanza el ascenso de prostituta a emperatriz mediante el engaño a personajes de gran poder:

LEON. ¡Qué sé yo! Quiere el artista hablar en sus obras y las obras hablan por nosotros. La estatua era... ya lo veis; era mujer, Imperia; una mujer miserable que sube entre las rocas destrozado su cuerpo y llega á un trono... Podía ser también algo más grande. El poderío del mundo conquistado al fin por todos los miserables de la tierra. ¡Qué sé yo! Era el esfuerzo humano por lograr lo que sueña... ¿Y quién no sueña un trono? Un trono en que triunfe nuestra voluntad con sus egoísmos y con sus amores.³⁹

Referido por último a esta obra vemos la conexión antecedente que tiene con *Los intereses creados* pues en el prólogo ya avisa del tema y argumento de la pieza, así como de los valores morales que aparecen:

La noche del sábado. Mar, cielo y tierra se unen amorosos con gloriosa alegría; luz, oleaje, montañas, frondas, son como risotadas de un mundo niño, ignorante del dolor y de la muerte. ¡Encantado pedazo de tierra! Deidades, héroes, ninfas y faunos fueran tus únicos habitantes; espíritus de ciencia y de amor, los únicos que te contemplaran; idilios de Teócrito, églogas de Virgilio, tu propia poesía; y si un espíritu de nuestro tiempo triste ennoblece en ti su

³⁸ *La noche del sábado*. <https://archive.org/details/lanochedelsbadon00bena> (Consulta: 24 de abril de 2014)

³⁹ *Ibidem*.

tristeza, sea de Shelley, el divino poeta, creyente en la eterna armonía de la Verdad, el Bien y la Belleza; [...] Y aquí en este pedazo de tierra encantado por la naturaleza, ved ahora; son los hombres. Es la estación invernal á la moda; han elegido bien su terrenal paraíso... Pudiera serlo; pero huyen del frío, y traen el frío de su vida; huyen de su vida y su vida les sigue... Para ellos todo camino es el infierno dantesco, y así puede decirles á su entrada...⁴⁰

Esta obra cierra, junto con *El dragón del fuego*, una primera época de su teatro. Encontramos también nuevas reflexiones del papel del artista en la sociedad como *La gata de angora* (1900), en la que, contraponiendo los destinos del artista domesticado y los ideales de un amigo de éste, pone en escena las poéticas que posteriormente llevarían a cabo los modernistas; o *Lo cursi* (1901), donde realiza un análisis dialécticas y varias autocríticas satíricas del casticismo.

Se trataba de alejarse de los moldes convencionales para lograr el nacimiento de un tipo de teatro que décadas antes había surgido en la ciudad francesa y que llegó a España como *teatro de ensueño*, del que Benavente fue uno de los dramaturgos más destacados siguiendo la línea de Maeterlinck y sin olvidar el desenfado y la gracia verbal de Shakespeare. Logró despertar de nuevo el interés del público por el teatro, aunque la mayor parte fueran habladas, pues el teatro de Benavente es observación y sus personajes son hombres y mujeres en cuerpo y alma.

La *commedia dell'arte italiana* indica una determinada forma de representar las obras teatrales en la que predomina la improvisación. Los personajes que aparecen presentan unas características muy definidas que les hacen distintivos con una máscara diferente para cada uno debido a que son alegorías y determinan la psicología propia de ellos. A nuestro autor le causaba una profunda admiración por las personalidades de los éstos, que aparecían en aquellos teatros, entre los que destacan:

⁴⁰ *Ibidem*.

Personaje	Natural de...	Encarna a...	Personalidad	Máscara
Pantalone	Venecia	Poder veneciano	Avaro, libidinoso, ingenioso, enamorado.	De águila. Marrón o negra.
Arlecchino o Arlequín	Bérgamo	Trabajador temporal de Venecia	Enigmático, farsante, fantasioso, grosero, enamorado, burlón.	Negra de origen infernal con rasgos diabólicos.
Il Dottore	Bolonia	Poder intelectual	Ignorante, hablador, retórico.	Media máscara, sólo frente y nariz. Oscura.
Pulcinella o Polichinela	Nápoles	Buscavidas independiente	Irónico, fantástico, egoísta, lascivo, ladrón.	Cruel y fría que le da un aspecto erótico y sentimental.
Colombina		Trabajador temporal en Venecia.	Optimista, perspicaz, independiente.	No. Recurre al maquillaje.
Pedrolino		Criado	Honesto, enamorado, tierno.	No. Cara enharinada.

Figura 1: Personajes de la *commedia dell'arte italiana*.⁴¹

Este último es el antecedente del Pierrot que aparecerá años más tarde en Francia, también con la cara enharinada, como un personaje patético y que tras la obra de *Pierrot sceptique* (1881) de Huysmans y Hénique se tiñe de negro, convirtiéndose en un ser diabólico que tiene como confidente a la Luna por sus desdichas amorosas. Además nos deja ver su lado más sentimental y a la vez victimista por el sufrimiento pasional a causa de su amor por Colombina.

Benavente busca las raíces de la escena teatral en las formas no convencionales del arte y lo hace gracias a la pantomima, considerándola muy superior al teatro hablado y fundamentada en la mímica para llegar a una renovación estética ideal para el público español. Sintió siempre gran expectación por el género pantomímico francés por dos causas fundamentales: una por conectar con el mundo shakespeariano, en el que

⁴¹ Beltrán, G. (2011). *Principales personajes de la commedia dell'Arte*. http://modusvivendi.wikispaces.com/file/view/4622_es_PersonatgesCommedia_es.pdf/263736156/4622_es_PersonatgesCommedia_es.pdf (Consulta : 26 de abril de 2014)

expresaba su filosofía con suavidad y humor, y otra por acercarse al mundo infantil con su proyecto *Teatro para los Niños*. A pesar de ser un arte poco apreciado en nuestro país en el cambio de siglo, conmovió finalmente a muchos jóvenes dramaturgos que decidieron probar con obras representadas gestualmente.

Aquellos que actuaban como Pierrot, especialmente Jean-Gaspard Debureau y su hijo, sabían que una de las cosas más importantes en sus representaciones era la mecanización de sus movimientos como si estuviera siendo manipulado por algo: “Dans la pantomime donc, le mime, le clown, le bouffon, le pierrot, affecte de ne plus se comporter comme s’il était libre, mais comme s’il dépendait d’une instance (en lui ou hors de lui) qui le manipulerait. C’est-à-dire qu’à la fois ses actes ont l’inattendu des actes libres, mais cet liberté, pour en faire, paradoxalement, un instrument”.⁴²

Éste, fascinado por el arte mímico y el *clown*, escribió su única pantomima (aunque realmente fue un argumento) denominada *La blancura de Pierrot*, que analizaré más adelante, con la que provocó una gran expectación en el público; logró así acercarse a un arte poco conocido en nuestro país, pero que estaba logrando grandes taquillas en Europa.

Para conseguir esta renovación teatral, Benavente vio necesario recurrir a una reteatralización, considerando devolver a la escena los recursos anteriormente eliminados: máscara, iluminación no ambiental, gestualidad distorsionada, etc. es decir, hacer una nueva forma de teatro con la que el público quede boquiabierto y fascinado.

Georges Fuchs utiliza la expresión “reteatralizar el teatro” para referirse a una búsqueda antinaturalista y ajena a toda “teatralidad”. Para Fuchs, la reteatralización del teatro debe partir de los orígenes del drama:

Para nosotros lo esencial es el orgasmo [sic], el estado de embriaguez de la multitud de espectadores, porque sólo de él sale la actuación, por él es elevada hasta convertirse en arte, en tanto el nivel cultural de los reunidos ya no permite otra clase de expresión. Para nosotros resulta evidente que el arte en el teatro sólo puede satisfacer su objetivo, y por lo tanto sólo puede ser justificado y ser

⁴² Jourde, P. (1994). *L'alcool du silence (Sur la décadence)*. París: Champion. p. 45.

un arte escénico específico, si contiene algo de aquel orgiasmo y lo refleja, y que llegará a más cuanto más aumente nuestro orgiasmo. En eso se basa, según nuestra opinión, aquello que se llama el “efecto” del drama, y por eso es tan difícil de calcular para todos aquellos que lo quieren valorar sólo según los baremos del arte empleado, de la espiritualidad y de la habilidad.⁴³

Para él, el origen de todo teatro se encuentra en la danza ritual ya que todo drama moderno tiene como necesidad preservar los ritmos primordiales. Además la obra de arte existe únicamente cuando actúa directamente sobre un receptor y le provoca un estado de emoción intensa:

El drama es posible sin palabra y sin sonido, sin escena y sin vestido, sólo como un movimiento rítmico del cuerpo humano. Pero el arte del teatro puede enriquecer sus ritmos y sus formas con el patrimonio de todas las demás artes; y como su fin es, como hemos visto, ser un centro festivo de toda la vida cultural, en una cultura elevada se espera que tal enriquecimiento se produzca de acuerdo al papel que juega cada una de las demás artes en la cultura en cuestión”.⁴⁴

Con las palabras de Fuchs volvemos a afirmar aquello que Antonin Artaud consideraba tan importante en la escena teatral: el origen está en el primitivismo y en la danza, con lo que debemos volver al pasado y averiguar cómo se conseguía un estado de trance con los rituales que incluso actualmente algunas culturas primitivas siguen haciendo. Sin duda “On pourrait dire également que ce type de “théâtre de la cruauté” est une manière de redonner un sens sacré, avec les terreurs qui accompagnent le sacré, à la scène.”⁴⁵

⁴³ Fuchs, G. (1909). *La revolución del teatro* (en *Die Revolution des Theaters*, Georg Müller, Munich y Leipzig, varias págs), A. Sánchez, J. A. (ed.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias* (1999). Madrid: Akal. p. 212.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ Jourde, P. (1994). *L'alcool du silence (Sur la décadence)*. París: Champion. p. 46.

En 1892 se publica por primera vez *Teatro fantástico*, con la que este autor inició una trayectoria de renovación teatral. Está formada por cuatro obras: *Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*.

Teatro fantástico recrea un mundo de ensueño determinado por la fantasía que experimenta un modernismo teatral con el teatro de muñecos y la pantomima, es decir, con cuestiones procedentes del simbolismo europeo. Es un modelo totalmente modernista que concibe de nuevo las viejas máscaras de la *commedia dell'arte* con el que Benavente comienza una trayectoria renovadora en España y para la que el país aún no estaba preparado, por lo que esta obra no fue estudiada en profundidad en su época.

Gran conexión con ésta tuvo la obra *Diálogos fantásticos* de Martínez Sierra, compuesta por nueve piezas breves más una introducción y un epílogo. Ya en la *Introducción* se confiesa la importancia que tienen para él las almas y, sobre todo, las alas, entendidas a mi parecer como el medio para recorrer el camino de la vida aunque nos expresa a su vez los diferentes tipos:

Cuando nacen las almas, nacen con alas. Unas con alas fuertes, incansables: alas de águila; otras con alas negras y ligeras: alas de golondrina; otras con alas blancas: alas de paloma; [...] ⁴⁶

Pero las que de verdad le importan son las de mariposa por su brillantez en su corta vida y por no necesitar nada para desplegar sus alas y conocer el mundo:

¿Tú has visto mariposas? No parece que las mece las olas de aire. ¿Mirar al sol? ¿Y para qué? Las basta con reflejar sus rayos con las mil delicadas laminillas que salpican sus cuerpos... ¿Saber? No saben más que el sol de primavera: a su calor nacieron, y antes que él morirían, ignoran el invierno;

⁴⁶ *Diálogos fantásticos*. <https://archive.org/details/elpoemadeltrabaj00mart> (Consulta: 27 de abril de 2014)

nunca vieron la nieve, ni sufrieron el frío. [...] ¿Te ha gustado la historia, mariposa mía?⁴⁷

Con la última frase averiguamos que esta preciosa historia la cuenta el poeta a alguien con el fin de hacernos saber que en toda la obra nos vamos a encontrar elementos muy destacados para él, como son la naturaleza, el sol, las hadas, las almas, la vida, el amor,...

Guarda numerosos puntos en común con *Teatro fantástico* ya que ambos se incluyen dentro del teatro de ensueño en el que los espectadores son incapaces de construir relación alguna entre la escena y la vida cotidiana y en las que pueden ver claramente las críticas más señaladas al romanticismo. En las líneas siguientes lo demostramos:

Pondré sobre tu frente mis negras alas; sus sombras servirán de dosel a tus ensueños.⁴⁸

No; no dormirás. Somos legión, legión radiante, legión sonora. Infinitos colores, sonidos infinitos..., escalas... ¿Nos conoces? Brillantes, velados, lánguidos, vibrantes, blancos, azules. Traemos la guirnalda de rosas: ¡tus risas! Traemos el collar de perlas: ¡tus lágrimas! Cantamos el *allegro* agitado: ¡tu anhelo!⁴⁹

Cuento de primavera es la pieza más extensa de esta primera edición en dos actos y un prólogo, dentro de la farsa ambivalente, está escrito en un contexto de desrealización que se anticipa a *Los intereses creados* (1907). Gánímedes, uno de los protagonistas, es una imitación de la máscara francesa de Pierrot ya que comparte con ella varios rasgos importantes: una unión con la Luna, caprichos poéticos y la búsqueda constante de un amor inalcanzable. También es el protagonista del *Prólogo*, como sería

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

Crispín en su obra de 1907, en el que nos avanza el tema y los objetivos de esta obra, atacando además al público burgués por no ser capaz de entender este intento de modernismo y renovación.

Se incluye dentro de las obras del *teatro de ensueño*, que nos adelanta este personaje: “nada de reflexiones, vamos a soñar” y algunos elementos modernistas como el *beso fecundo*, siendo éste una expresión sensual de la imagen de la mariposa, y palabras de los personajes: “Amo todo lo bello y entono mi canción a la noche, hermosa en misterios y susurros vagos”.

Aquí, Arlequín muestra sus características más importantes de la *commedia dell'arte*: busca el amor incesable de Colombina, muestra su faceta más burlesca y provocadora haciendo en algunas ocasiones que tanto su amada como la princesa Lesbia le exclamen su falta de sensibilidad, declara siempre sus pensamientos a pesar de que a veces no sean los más acertados y al fin, en el epílogo, muestra una descripción de su personaje: “Así te vi, pobre comediante, adulator rastrero, bufón sarcástico, mofándote de noble sentimientos, no reparando en ruindades ni bajezas para defender hora tras hora tu miserable condición de vida”.⁵⁰

En la segunda edición de 1905 se amplían las obras a ocho, eliminando *Los favoritos*, quedando de la siguiente manera: *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot*, *Modernismo*, *Amor de artista*, *El encanto de una hora* y *Cuento de primavera*.

Comedia italiana representa en el teatro benaventino el desarrollo de la farsa, recuperando algunos personajes de la *commedia dell'arte* como Arlequín, Colombina y Pantalón. Esta pieza se aleja completamente de la moral tradicional y se burla de la Iglesia de una manera poco “educada” en la que Colombina es la principal protagonista del engaño. Ésta juega con el amor de Pantalón y Arlequín al mismo tiempo y finge una conversión religiosa para engañar a este último haciéndole creer que de esa manera su amor es imposible. Finalmente la juventud, encarnada en estos dos amantes, vence a la vejez y se funden en un beso apasionado estando Arlequín disfrazado de Pierrot:

⁵⁰ Nebot, V. *Teatro fantástico de Jacinto Benavente en la dramaturgia modernista: Arlequín en “Cuento de primavera”*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78474/forum_2007_27.pdf?sequence=1 (Consulta: 28 de abril de 2014)

Mi Colombina color de rosa, amanecer eterno de mi alma, sin tristezas, sin sombras... Tú renuncias al amor, al amor que es mi vida y esencia de la tuya... Pues si es pecado que me des tu cariño, pecado es que las flores me den fragancia; si eso eres tú, flor de los amores con besos por fragancia, y si tú pecas al besarme, el infierno está alfombrado de flores...⁵¹

La senda del amor pertenece a una comedia para marionetas y en la que encontramos personajes clásicos de la *commedia dell'arte italiana*, como adelantábamos párrafos atrás. Comienza el *poeta* dedicándole unas bellas palabras a la *marquesa*, a la que va dirigida la obra:

Todo mi pensamiento erais vos al componer esta comedia; no fue tortura del ingenio, sino expansivo desbordar del corazón; ni Aristóteles, ni nuestro buen *Boileau* me impusieron su preceptiva rigurosa; toda mi retórica, todo mi arte, fueron vuestros ojos, donde juegan burlones los amores; vuestros labios, que niegan crueles los besos á que incitan; la luz, color de rosa, que ilumina vuestra blancura; vuestras manos, que imponen respeto á los abrazos, pudorosas como de santa virgen; los rizos, que risotean el oro juvenil bajo la postiza severidad empolvada, como chicuelos traviosos que burlan del ayo gruñón. Escuchad, Marquesa: el ingenio solo puso sobre el amor en mi comedia, algo así como el lunar que oprimis entre vuestros dedos, dudosa de si el adorno añadirá ó quitará un encanto á vuestra hermosura...⁵²

Benavente escribió el argumento para pantomima *La blancura de Pierrot (anexo II)* debido a sus numerosos viajes a París, su conocimiento del francés y su enorme fascinación por el arte pantomímico y el circo. Conocía este tipo de teatro por estas causas y sabía por ello que por ello que podía ser una gran oportunidad para el teatro que existía en España a finales del siglo XIX.

⁵¹ Peral Vega, E. *El teatro breve de Jacinto Benavente*. http://fuesp.com/revistas/documentos/cilh_29/CILH_029_017%20Peral.pdf

⁵² *Teatro fantástico*. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020027562/1020027562.PDF> (Consulta: 2 de mayo de 2014)

Antes de comentar esta obra, incluida en la edición de 1905 de *Teatro fantástico*, es necesario ver la importancia que tiene *Pierrot sceptique* (1881) de Huysmans y Hénique en la pantomima parisiense y poco a poco en la representada en toda Europa. Tras su presentación, el Pierrot que conocíamos hasta ahora como generoso y bueno, aunque en ocasiones cobarde, se transforma en una máscara maléfica. Esta cualidad se representa tras una máscara negra que deja ver su lado más oscuro y que, al volverse de esta forma, perjudica gravemente la vida de otros personajes con el fin de conseguir sus propósitos aunque siempre acabe derrotado.

La acción de esta pantomima transcurre en los alrededores de la plaza donde vive Pierrot, haciendo una descripción detallada del lugar:

C'est dans une ville, sur une petite place arrondie en demi-lune et qu'enferment, à droite un cabaret, le porche d'une église, à gauche une boutique de mercerie, un éventaire d'immortelles, au fond, l'entrée de la maison de Pierrot, l'officine d'un coiffeur.

Le cabaret est rouge, garni de barreaux autour desquels festonnent des pampres en tôle avec des grappes de raisins tout bleu. Les joies furieuses des pochardises ont saccagé les vitres.

La boutique du mercier possède la friperie des marmailles : leurs tabliers, leur bourrelets, leur cottes, d'étonnants talmas pour nouveaux-nés, de courtes langes, quatre pantalons aux fentes nécessaires.

Le magasin du fleuriste étale tous les ridicules emblèmes des douleurs humaines : des cerceaux d'immortelles, des couronnes en perles avec des mains de plâtre enlacées au centre, des feuillages de taffetas, des médaillons où les initiales des défunts, fabriquées avec des cheveux, semblent encore assouplies et poissées par les philcomes.⁵³

⁵³ *Pierrot sceptique*. [http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime)) (Consulta: 4 de mayo de 2014)

Pierrot, tras la muerte de su esposa, se viste de negro para el velatorio con un traje hecho por un sastre al que felicita enormemente por su trabajo. A partir de este momento es cuando descubrimos su gran maldad, pues tiene conflictos físicos con el sastre, al que encierra en un armario; con el peluquero, con los invitados a la ceremonia, con el marmolista, con un joven y finalmente con Sidonie, una prostituta.

Al sentirse solo, sin mujer, busca consuelo en los brazos de una prostituta llamada Sidonie que, al no satisfacerle sexualmente, prende fuego a la casa donde se encuentra el sastre en el armario y esta mujer. Nuevamente se siente solo y engañado, por lo que corre en busca del cariño de otra mujer.

Bohemia sentimental (1899) es una novela de Enrique Gómez Carrillo que, interesado también en el arte pantomímico, incluyó dentro de esta obra una pantomima representada por dos de los personajes principales.

Emilio (después de la primera escena pasará a ser Luis) y Luciano visitan a un poeta famoso llamado René Durán para que les ofrezca algo de comer. Allí conocen a Violeta, su amante, de la que pronto se enamora Luciano.

Luis tiene el sueño de dedicarse por completo a la pantomima y que sea representada por Pierrot y Colombina. Por fin consigue una representación en la que él actúa como Pierrot y Sonia, amiga de Matilde (querida de Luciano) como Colombina. La pieza teatral se desarrolla en la escena XI (*anexo III*), en la que además se ve claramente el enamoramiento que sienten fuera de la escena Luis y Sonia.

Luciano consigue también un papel en una obra de teatro gracias a René Durán, a pesar de estar completamente enamorado de Violeta, tanto que incluso por la noche ve su sombra y habla con ella de su amor. Ésta, que nunca se había atrevido a confesarle todo lo que le amaba, siente celos cuando Luciano quiere ir a visitar al hospital a una ex-amante y días después deja a Durán para irse a vivir con él.

La blancura de Pierrot (1905) es, como ya he dicho antes, la única muestra pantomímica de Benavente. Pierrot, que desea con todas sus fuerzas a Colombina, quiere comprar el molino del señor Matías, pero no tiene nada de dinero. Por ello mata a una mujer que vive cerca del molino y que posee mucho dinero, pero aterrado por lo

que acaba de suceder intenta volverse a teñir de blanco aunque vuelve a encontrarse engañado por su gran amor imposible y, sobre todo, por el acto tan macabro que ha cometido.

Para una mejor comprensión de *La blancura de Pierrot* en la comparación con las otras dos obras, la dividiré en tres partes diferenciadas de forma clara: la primera parte se denomina *la quimera*, que se corresponde con la compra del molino del señor Matías:

¡Si Pierrot pudiera comprar el molino! Colombina, haciéndose cargo de la realidad, desistiría de esperar al Príncipe Azul de sus sueños de color de rosa, y consentiría en ser molinera con su enamorado molinero blanco.⁵⁴

La segunda parte pertenece al momento que los críticos han llamado *remedio de sus cuitas*, donde Pierrot cambia su cara enharinada por la máscara negra y donde asesina a la vieja que vivía cerca del molino para quedarse con todo el dinero:

La idea del crimen se fijó negra como cerrazón de tormenta en el alma de Pierrot. [...] ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?⁵⁵

Y por último, la tercera parte a la que llamamos *la derrota* ya que, tras sentirse nuevamente engañado por Colombina, desea borrar el color negro de su cara y se encuentra solo ante el mundo, terminando con una frase verdaderamente triste:

Pero el calor más tenue fundiría la máscara protectora, y el mísero Pierrot desde entonces vive en la frialdad de una eterna noche. [...] ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!⁵⁶

⁵⁴ Benavente, J. (2001). *Teatro fantástico*. Ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid: Espasa Calpe, S. A. p. 64.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 65.

A continuación realizaré la comparación de estas tres obras, dividiéndola en varias partes: máscara y cromatismo, crueldad y la Luna. Antes he de recalcar que todas comparten puntos en común y que la luna, como la eterna confidente de Pierrot, aparece blanca como siempre ayudando a éste.

Pierrot sceptique se compone de una introducción y trece escenas en las cuales aparece Pierrot por primera vez con máscara y ropa negra, representando así muerte y maldad:

Au-dessus du cercueil de sa femme, dans sa chambre à coucher tendue de papier clair, Pierrot se vêt de noir pour la cérémonie.⁵⁷

Étant donné un sac de percaline, en tirer un habit de drap noir, tel était le problème.⁵⁸

C'est de la pommade noire qu'il lui faut..., de la pommade de deuil !⁵⁹

También Sidonie nos muestra su personalidad mediante el color blanco:

La sidonie va étinceler, les épaules nues, la bouche rose, les seins étayés par un corsage de satin blanc.⁶⁰

Sa belle coiffure lui reste dans les mains, et son crâne bombe, dénudé, pareil à un dôme de sucre rose.⁶¹

En *La blancura de Pierrot* vemos el cambio que se produce en Pierrot, primero con máscara blanca y más tarde tiñéndose de negro:

⁵⁶ Ibidem. p. 67.

⁵⁷ *Pierrot sceptique*. [http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime)) (Consulta: 4 de mayo de 2014)

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Alma blanca como su cara enharinada de continuo; sin un pensamiento triste; risotadas y canciones en los labios siempre; blanco como la harina de flor.⁶²

Antes de penetrar en ella tiznóse la cara y las manos con tizones de brasas, residuo de la fogarada que unos carboneros habían encendido aquella tarde en el monte. ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?⁶³

Roja la cara, rojas las manos, salía poco después apretando convulso un bolsón de cuero mugriento rebosante de monedas de oro. Pierrot contemplaba aterrado sus manos y su traje ensangrentados. Sin verla, sentía la sangre que enrojecía su cara...⁶⁴

Colombina nos muestra su pureza mediante la blancura, así como su juventud:

Colombina, mozuela graciosa, amapola encendida entre las mieses de oro, [...] flor del trigo, [...] una primavera eterna de juventud y de amores.⁶⁵

En *Bohemia sentimental* es en la única obra donde Pierrot aparece únicamente de blanco, a pesar de tener un conflicto con su rival por el amor de Colombina y palabras o frases como las siguientes lo demuestran:

Y aparece Pierrot, vestido de blanco, pintado de blanco, bañado por la blanca luz de la luna.⁶⁶

Y Pierrot, más blanco todavía, blanco con la blancura cadavérica de los celos, blanco como la hostia de la comunión de los agonizantes, blanco, cual un muerto, en su túnica color de sudario, apareció tras una puerta.⁶⁷

⁶² Benavente, J. (2001). *Teatro fantástico*. Ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid: Espasa Calpe, S. A. p. 63.

⁶³ Ibidem. p. 65.

⁶⁴ Ibidem. p. 65.

⁶⁵ Ibidem. p. 63.

⁶⁶ Gómez Carrillo, E. (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena Editor. p. 65.

En estas tres muestras del cambio de personalidad de Pierrot observamos el cromatismo al que se enfrenta por causas de amor, soledad y engaño. El blanco supone para él un alma cándida, pura, generosa,... pero que de repente se tiñe de negro simbolizando así la usura, referida a los actos diabólicos que pretende realizar y posteriormente en la pantomima de Benavente le vemos representado también por el color rojo, como muestra del crimen que comete.

Los amores de Pierrot, en *Pierrot sceptique* como Sidonie y Colombina en las dos restantes, mantienen siempre los mismos colores. El blanco simboliza la pureza, la flor de la vida y la inocencia como joven que es y así lo demuestra en las tres piezas.

La segunda parte de la comparación de las obras compete a la crueldad a la que somete Pierrot al resto de personajes, ya sea por conseguir el amor de una mujer como por avaricia, siendo capaz incluso de llegar en numerosas ocasiones a utilizar la fuerza física.

En *Pierrot sceptique* estas peleas se producen con todos los personajes, a veces sin motivo alguno:

— Tout doux, lui fait Pierrot, vos larmes salissent mon habit... Portez cette chaise à l'autre bout de la chambre... secouez ce tapis... ouvrez la porte de ce placard, plus large... plus large encore... c'est bien.

Et vlan ! D'un formidable coup de pied au cul, il le jette dans le placard et referme la porte sur lui.⁶⁸

Il saisit un balai, se penche et brise un des carreaux de la devanture du coiffeur, à seule fin d'attirer son attention.⁶⁹

Sans cesse des invités gravissent l'escalier, c'est une marée qui envahit la chambre. Pierrot recule, cerné de toutes parts ; le flot finit par le clouer contre la muraille. Alors il brandit sa seringue, la braque contre les invités. Ceux-ci

⁶⁷ Ibidem. p. 68.

⁶⁸ *Pierrot sceptique*. [http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime)) (Consulta: 4 de mayo de 2014)

⁶⁹ Ibidem.

d'abord prennent la chose en plaisanterie, mais lui voyant tirer le piston, ils s'effarent.⁷⁰

Como podemos leer, Pierrot confía en su maldad y no le importa tener conflictos con todos, aunque eso suponga poder salir derrotado, como sucede en *Bohemia sentimental*:

Allí estaba Pierrot, con una espada en la mano, nervioso, esperando a su rival. El rival llegó...⁷¹

El duelo duró mucho tiempo. Al fin, Pierrot soltó la espada, levantó los brazos para que las sombras de sus amigos le sostuviesen, comenzó a agonizar... Sus ojos se dilataron horriblemente, haciendo dos manchas violáceas en la blancura de su rostro, su nariz se adelgazó, su labio inferior se agrandó, ablandándose y contrayéndose en un gesto de precoz descomposición...⁷²

Además de los golpes que se representan, anteriormente he dicho que el color negro y rojo simboliza los crímenes que ejecuta por conseguir todos sus objetivos. A continuación vemos de lo que es capaz de hacer:

Il prend une bougie, l'approche des draps. Le lit flambe ; des jets de feu montent et crépitent ; l'incendie ronfle, augmente avec rage.

La sidonie se dresse au milieu du brasier, dans sa robe blanche. Pierrot recule.

Des coups frappent dans le placard, de plus en plus lamentables. La porte cède, un squelette, celui du tailleur, s'abat.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Gómez Carrillo, E. (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena Editor- p. 70.

⁷² Ibidem. p. 70.

Pierrot se précipite hors de la chambre, trouant la fumée où bientôt s'étale la sidonie.

Les murailles rougeoient comme des gueules de fournaies.⁷³

La idea del crimen se fijó negra como cerrazón de tormenta en el alma de Pierrot. [...] Una noche de invierno salió Pierrot del molino, y como la luna clarísima blanqueaba su figura blanca, internóse, arrastrándose casi entre los árboles, hacia la choza de la vieja.⁷⁴

Por último, el elemento indispensable en toda pantomima interpretada por Pierrot es su gran amiga y confidente la Luna. En sus momentos de soledad se dirige a ella para sentir el apoyo de un *ser* que está ahí arriba observando todos sus actos y su sufrimiento:

Y como la luna clarísima blanqueaba su figura blanca.⁷⁵

Y aparece Pierrot, vestido de blanco, pintado de blanco, bañado por la blanca luz de la luna.⁷⁶

Al fin saca de la faltriquera un collar de piedras preciosas que acaba de robar en un escaparate: lo hace brillar a la luz de la luna, se lo pone en la garganta, lo sacude, lo ofrece... ¡es para ella!⁷⁷

Para finalizar la segunda parte de este trabajo he de decir que aunque la obra de Huysmans y Hénique fuera la primera en la que Pierrot aparecería con indumentaria

⁷³ *Pierrot sceptique*. [http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime)) (Consulta: 4 de mayo de 2014)

⁷⁴ Benavente, J. (2001). *Teatro fantástico*. Ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid: Espasa Calpe, S. A. p. 65.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 65.

⁷⁶ Gómez Carrillo, E. (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena Editor. p. 65.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 65.

negra, eso no significa que en piezas posteriores aparezca solamente teñido de dicho color, como ya hemos visto en *Bohemia sentimental* y *La blancura de Pierrot*.

3. PROPUESTA DIDÁCTICA

3.1. LA MÍMICA Y LA PANTOMIMA EN EL AULA

Existen múltiples ocasiones de incluir la mímica y la pantomima en un aula de Primaria, independientemente del curso, aunque no esté recogido como tal en ningún decreto de educación. Ambos campos hacen referencia a la expresión y comunicación corporal del alumnado pues lo que queremos conseguir es que estos movimientos estén cargados de significado, siempre con una intención comunicativa que nos ayude a tomar conciencia de nuestro cuerpo. Si logramos esto, habremos sido capaces de ejercitar la atención, concentración, observación y análisis de nuestros movimientos cotidianos aunque, esta vez, intencionados.

El proceso de enseñanza-aprendizaje en este caso se centra en la exploración de las numerosas posibilidades de nuestra comunicación verbal, “entendiendo el cuerpo como un texto que es posible enriquecer, descifrar y compartir”⁷⁸. El ámbito corporal también posee la capacidad de provocar sentimientos y emociones: voz, mirada, gestos,... convirtiéndose así el esquema corporal en una imagen corporal que podemos considerar como nuestro “espejo”, es decir, todo aquello que sentimos emocionalmente lo ven reflejado las personas que tenemos a nuestro alrededor.

Nuestro cuerpo nos permite realizar tres tipos de movimientos: articular, en el que la movilidad está en las articulaciones aisladas; segmentado, donde utilizamos una o más articulaciones; y global, en el que la movilidad se realiza en todo el cuerpo. Aunque sepamos la importancia que tiene saber controlar estos movimientos, debemos saber además qué grado de expresividad tiene cada parte de nuestro cuerpo.

⁷⁸ Vaca Escribano, M. J. *Innovación educativa. El ámbito corporal en la Educación Primaria. Una propuesta curricular. El curso 2001-2002.* <http://www5.uva.es/agora/revista/1/agora1vacaescribano.pdf> (Consulta: 1 de mayo de 2014)

Añadimos así que el tronco es la fuente de energía emocional y, aunque no me lo hubiera imaginado, podemos transmitir positividad o negatividad únicamente con un movimiento de esta parte. El cuello enuncia cada una de nuestras expresiones mediante los movimientos que realicemos con él; con los brazos somos capaces de representar los sentimientos que depuran a su vez toda la expresión del cuerpo; el rostro, por último, es nuestra marca y es imposible imitarla ya que es la seña de nuestro carácter individual.

Una vez que los tengamos controlados conscientemente seremos capaces de representar cualquier cosa que la representación nos pida, ya que tenemos absoluto control de nuestro cuerpo.

Todo esto se puede llevar a cabo a través de juegos, ya que integran componentes de motivación y emoción en los que se logra que el alumnado aprenda de sí mismo mientras se divierte. La pantomima, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, puede conseguir en el aula la construcción de un proyecto colectivo mediante la memorización, la adecuación a los espacios y a los roles de cada uno, la imitación de objetos,... Mediante representaciones de cuentos infantiles e incluso de personajes que hemos visto en los apartados anteriores, como Pierrot y Colombina, podemos ver un disfrute total del alumnado.

Si la motivación es un elemento fundamental en el juego mímico, también lo es la creatividad vista dentro de la improvisación. Es importante porque “obliga a pensar, a reflexionar; remueve al subconsciente; enriquece la imaginación y la despierta; canaliza los sentimientos; ayuda a revivir emociones; aumenta la libertad y coordinación en los movimientos; faculta una mejor comunicación; da seguridad y autoconfianza; potencia la capacidad de observación y comprensión”⁷⁹.

El alumnado de Educación Primaria busca especialmente el disfrute en todas aquellas actividades que supongan un descanso en su jornada escolar y aunque actualmente parece que la Ley de Educación ha comenzado a incluir enfoques menos tradicionales en el aula, me he dado cuenta que el libro continúa siendo el referente por excelencia de las clases. Por ello, estoy convencida que la unidad didáctica que presento a continuación es un gran componente para que los/as niños/as se evadan durante una hora aproximadamente del agotamiento escolar. Además no es sólo por despejar su

⁷⁹ Nicolás Marín, A. *El mimo en educación*. <http://www.efdeportes.com/efd129/el-mimo-en-educacion.htm> (Consulta: 1 de mayo de 2014)

mente, sino por empezar desde pequeños a tomar conciencia de las numerosas aportaciones que el cuerpo les puede ofrecer y que conozcan que sus emociones más profundas son observadas por todo el mundo a través de su lenguaje corporal y más aún en edades comprendidas de seis a doce años, donde sin darse cuenta nos expresan todo lo que llevan dentro y nos dan a conocer su personalidad, carácter,...

3.2. UNIDAD DIDÁCTICA: *NOS REPRESENTAMOS*

1. Justificación

La pantomima es, seguramente como tal, desconocida para cualquier alumno de Educación Primaria, aunque si les preguntásemos por la definición de mimo, mímica o comunicación verbal no tendrían ningún inconveniente en respondernos al instante.

Lo que pretendo con esta Unidad Didáctica es que el alumnado tenga conocimiento que en el teatro no toda escena es hablada, sino que hay obras en las que la palabra no existe y no es medio de comunicación. Asimismo es importante la utilización de este arte ya que con él podemos desarrollar aspectos cognitivos y físicos en los que no hace mucho tiempo se empezaron a incluir dentro de las leyes educativas.

Tiene gran interés porque gracias a ella pueden fomentar su autonomía personal, mental y física; experimentar con su cuerpo, explorarlo, dejar salir al exterior emociones y pensamientos a través de los gestos,...

Nos ubicamos en el colegio Santa Teresa de Jesús (Soria), habilitado con 2 vías por curso en el que se imparten las etapas de Infantil, Primaria y Educación Secundaria Obligatoria y cuyos alumnos pertenecen a una clase media-alta, siendo minoritario el número de inmigrantes.

Esta unidad va dirigida al segundo curso del primer ciclo, es decir, segundo de Primaria. Nuestra clase cuenta con 25 alumnos y nos encontramos con un inmigrante procedente de Gambia con conocimiento absoluto del castellano, puesto que lleva en España desde hace siete años. Además una alumna diagnosticada de hipoacusia leve con una pérdida de audición de un 20% aproximadamente en ambos oídos, por la que tomaremos algunas medidas que posteriormente veremos.

2. Legislación

- Decreto 40/2007, de 3 de mayo, por el que se establece el currículo de Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León.
- Real Decreto 1513/2006, de 7 de diciembre, por lo que se establecen las enseñanzas mínimas de Educación Primaria.

3. Objetivos

- Conocer el arte de la pantomima.
- Descubrir el propio cuerpo y sus inmensas posibilidades.
- Conseguir autonomía personal para expresar sentimientos y pensamientos a través del cuerpo.
- Manejar su cuerpo para ser capaces de imitar a los grandes personajes.
- Probar y comprobar su capacidad de percibir y acomodarse al espacio que le rodea.
- Representar adecuadamente escenas de pantomima.

4. Contenidos

Debido a que la pantomima como tal no está recogida en ninguna ley de educación, he recopilado los contenidos que aparecen en el área de Educación Física para el primer ciclo de Educación Primaria y, aunque no sea esto lo que estamos buscando íntegramente en esta Unidad, algunos de los que se presentan se corresponden con el arte mímico y sus posibilidades.

a. Contenidos de área

- Bloque 3. Actividades físicas artístico-expresivas.
 - Descubrimiento, exploración y experimentación de las posibilidades corporales expresivas del cuerpo y del movimiento.
 - Ajuste espontáneo del movimiento a estructuras espacio-temporales sencillas.
 - Exteriorización de emociones y sentimientos a través del cuerpo, el gesto y el movimiento, con desinhibición.
 - Imitación de personajes, objetos y situaciones.

- Utilización del teatro y la mímica como medios para desarrollar la expresión corporal y la expresión no verbal.
- Disfrute mediante la expresión a través del propio cuerpo. Valoración de los recursos expresivos y comunicativos del cuerpo, propios y de los compañeros.
- Posibilidades expresivas con objetos y materiales.
- Participación en situaciones que supongan comunicación corporal.
- Reconocimiento y respeto por las diferencias en el modo de expresarse.

b. Contenidos didácticos

Los contenidos anteriores se refieren únicamente a la expresión mediante el cuerpo, sin una representación teatral y aunque es cierto que para la etapa de Educación Primaria debemos empezar por aquí, lo que pretendo es que lleguen a ser capaces de integrar los siguientes:

- Representación teatral de una pantomima.
- Expresión corporal con imitación de personajes clásicos de pantomima.
- Conocer los personajes más importantes y con más historia.

Además de estos, algunos relacionados con los contenidos de área:

- Exploración del cuerpo como medio de comunicación no verbal.
- Imitación de personas y objetos.
- Experimentación del cuerpo para transmitir emociones y sentimientos.
- Improvisación en movimientos corporales.

5. Competencias básicas

- *Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico*

Cada persona debemos incorporar habilidad para poder desenvolvemos de forma correcta con el mundo y lo debemos hacer interactuando con el medio y con los demás. Nuestra mente es una gran conocedora de nuestro cuerpo, sino sería imposible incluso

que nos moviéramos y si aprendemos a ver el mundo como algo que nos muestra responsabilidad y mejora de nuestra persona, nos daremos cuenta que nuestra autonomía con nosotros y con los que están a nuestro alrededor aumentará positivamente en gran cantidad.

- *Tratamiento de la información y competencia digital*

Esta competencia integra habilidades que suponen el acceso a información, así como su transmisión en diferentes soportes siempre que se utilicen las tecnologías de la información y la comunicación.

Actualmente, los siguientes recursos están prácticamente en todas las aulas de Educación Primaria: pizarra digital, Ipad, ordenadores portátiles,... y así se hace un uso cada vez mayor de la competencia digital. El alumnado es capaz de buscar por sí mismo la información necesaria, seleccionando, registrando, haciendo uso de sus pautas de decodificación y de los diferentes lenguajes que son necesarios,...

No podemos olvidar que para una buena integración de ésta se debe utilizar de manera correcta la tecnología, siendo un instrumento de trabajo intelectual para transmitir y generar información.

- *Competencia social y ciudadana*

Esta competencia enseña al alumnado valores relacionados con la realidad en la sociedad, es decir, a cooperar unos con otros, a convivir pacíficamente, a la participación, respeto,... “En consecuencia, entre las habilidades de esta competencia destacan conocerse y valorarse, saber comunicarse en distintos contextos, expresar las propias ideas y escuchar las ajenas, ser capaz de ponerse en el lugar del otro y comprender su punto de vista aunque sea diferente del propio, y tomar decisiones en los

distintos niveles de la vida comunitaria, valorando conjuntamente los intereses individuales y los del grupo.”⁸⁰

- *Competencia cultural y artística*

Se pretende con ésta incitar a la iniciativa, a la imaginación y a la creatividad para lograr expresarse con el fin de comunicarse y utilizar esto como fuente de enriquecimiento personal.

Para lograr cierta creatividad es necesario respeto ante la expresión de ideas o sentimientos a través, en este caso, del teatro.

- *Competencia para aprender a aprender*

Esta competencia incluye la necesidad de comenzar un aprendizaje y continuarlo, siendo cada vez más eficaz. Tiene además dos dimensiones principales: la adquisición de conciencia de las propias capacidades de cada alumno y un sentimiento de competencia personal junto a la motivación y la confianza de cada uno.

Se debe tener conciencia a la vez de la atención, la memoria, la comprensión, la concentración, así como de las estrategias de estudio y de observación.

- *Autonomía e iniciativa personal*

Supone incentivar la práctica de diversos valores tan importantes en la vida escolar como la responsabilidad, la autoestima, la creatividad, la perseverancia, etc. para ser conscientes de la capacidad del propio criterio para ser capaces de transformar ideas en acciones y llevarlas a cabo de la mejor forma posible.

La innovación es a su vez fundamental ya que supone comprender los cambios y adaptarse positivamente a las críticas de los demás y a afrontar los problemas para encontrar las soluciones más acertadas.

⁸⁰ Real Decreto 1513/2006, de 7 de diciembre, por lo que se establecen las enseñanzas mínimas de Educación Primaria.

6. Metodología

Puesto que nos encontramos en el primer ciclo de Educación Primaria debemos tener en cuenta que la mímica y la pantomima no son conocimientos que tengan adquiridos como tal, por lo que utilizaremos las primeras sesiones a enseñar y practicar técnicas que les faciliten su aprendizaje.

La metodología planteada es activa, participativa y socializadora porque cada alumno será consciente de la importancia que tiene él mismo y a su vez su colaboración con los demás. Contamos con la ventaja de que en esta edad es mucho más sencillo agruparlos de forma mixta pues lo importante para ellos es el juego y el disfrute grupal.

La motivación juega aquí un papel fundamental para que el alumnado no tenga la sensación de aburrimiento o de timidez por equivocarse. El docente será la persona que les ayude, les sirva de guía e incluso se puede convertir en “un alumno más”, participando activamente en las actividades que se realicen, sin olvidar hacer las correcciones necesarias.

Poco a poco se irán añadiendo más conocimientos para aumentar el aprendizaje de una manera constructivista. Así se fomenta la autonomía y la investigación personal de los procedimientos a seguir en la búsqueda de información.

La agrupación será unas veces global (todo el alumnado) y otras en pequeños grupos de cuatro o cinco personas como máximo excepto en una sesión donde solamente se formarán dos grupos, de doce personas cada uno.

7. Recursos

7.1. Recursos materiales

En las seis sesiones que abarca esta unidad utilizaremos los siguientes recursos materiales:

- Folios.
- Papel continuo.

- Lápices, rotuladores y pinturas.
- Objetos variados: botes, estuches, fundas de gafas,...
- Disfraces.
- Cuaderno del alumno.
- Espejos.

7.2. Recursos didácticos

Principalmente utilizaremos recursos didácticos materiales convencionales y audiovisuales. En el primer grupo incluiremos el cuaderno del alumno y los folios necesarios, y en el segundo la pizarra digital y la cámara de fotos.

7.3. Recursos humanos

En este caso no es necesario ningún profesor especialista puesto que los dos alumnos con necesidades educativas, uno con hipoacusia y otro inmigrante, no necesitan ayuda ajena; puesto que los especialistas como el AL o el profesor de compensatoria les ayudan en otras horas, pero si fuera necesario en alguna ocasión les solicitaríamos su ayuda.

8. Educación en valores

- *Educación para la igualdad de oportunidades de ambos sexos.* Concienciar al alumnado de que los hombres y las mujeres son iguales y que tienen los mismos derechos en todos los ámbitos.
- *Educación moral y cívica.* Fomentando los valores participativos y solidarios, así como su aplicación tanto en la vida cotidiana como en el aula.
- *Educación para la paz y la convivencia.* Aprender a vivir en sociedad. Solucionar los problemas que puedan surgir dialogando y haciéndoles ver que la violencia no es necesaria.

9. Atención a la diversidad

La atención a la diversidad conlleva la realización de actividades diferenciadas. Para conseguir que cada alumno o alumna rinda al máximo, según sus posibilidades, es preciso que en la clase se establezca un buen clima afectivo. Este clima debe favorecer la colaboración y fomentar la participación de todo el alumnado; y paralelamente, permitir que cada uno siga su proceso de aprendizaje individual.

En cuanto al alumno inmigrante no es necesario tomar ningún tipo de medida ya que como he comentado anteriormente, su uso del castellano es correcto.

Respecto a la alumna con dificultad auditiva, tiene dificultades en la percepción de los contrastes fonéticos y le cuesta mantener la atención fatigándose rápidamente.

Para facilitarle el aprendizaje tomaremos las siguientes medidas:

- Llamaremos su atención por medios visuales antes de hablar.
- La ubicaremos de manera que se le facilite la observación general del grupo y del espacio.
- Evitaremos en la mayor medida posible los ruidos de fondo que puedan distraerle.
- Explicaremos los conceptos con anterioridad para asegurarnos que los entiende.
- Ayuda en alguna ocasión de la presencia del profesor de apoyo o de la colaboración de un alumno si fuera necesario.

10. Evaluación

A la hora de evaluar a los alumnos se deben tener en cuenta varios parámetros con los cuales se podrá tener una idea clara de si el alumno o alumna a evaluar ha adquirido los conocimientos mínimos de la unidad didáctica, la consecución de objetivos, las aptitudes necesarias para superarla, el esfuerzo e interés que pone en el desarrollo de la misma y el comportamiento en clase.

Para evaluar cada uno de estos parámetros por separado, se tendrá en cuenta las aptitudes innatas del niño y las posibles dificultades de cada caso. De esta manera se conseguirá una evaluación más justa.

Para evaluar los conocimientos adquiridos de los contenidos de la unidad se evaluará si a partir de los contenidos y aptitudes mínimas, el alumno los ha alcanzado y a partir de este punto se observará el nivel de perfeccionamiento en el tratamiento de los conocimientos, tanto para el desarrollo de los ejercicios como para los conocimientos teóricos.

Como el alumno, el profesor deberá ser evaluado de igual manera.

10.1. Criterios de evaluación

Los criterios de evaluación que seguiremos en esta Unidad Didáctica serán:

- 50% interés y motivación.
- 50% cooperación y adecuación en las actividades.

10.2. Procedimientos e instrumentos de evaluación

10.2.1. Alumnado

Para realizar la evaluación se seguirá una metodología de hojas de registro donde el profesor podrá hacer anotaciones del comportamiento, aptitudes, interés... de los alumnos. Estas hojas tendrán gran peso en la evaluación ya que en ellas quedará reflejado el desarrollo de los alumnos en las sesiones.

Así pues el alumnado será evaluado de manera general con la ayuda de la ficha del *anexo IV*.

Las observaciones que debemos tener en cuenta como profesores en cuanto al comportamiento de los alumnos son, entre otras:

- El esfuerzo.
- El respeto dentro de los trabajos grupales.
- Aceptar las aportaciones de cualquier compañero de clase.
- La atención en cuanto a las explicaciones del profesor.

10.2.2. Profesorado

Como profesores debemos evaluar si las tareas realizadas se han ajustado al tipo de alumnado de nuestra clase. Así como si la metodología que empleamos ha

funcionado correctamente y se ha adaptado a la distribución horaria planteada.

10.3. Criterios de evaluación de Decreto

1. Utilizar la percepción discriminada de las sensaciones corporales como referencia para el control voluntario de la postura, el equilibrio y el movimiento, y como base de la capacidad de representación mental del cuerpo.
2. Ser capaz de adaptar la ejecución de las habilidades adquiridas al espacio disponible, ajustando su organización temporal a los requerimientos del entorno.
3. Resolver significativamente problemas de movimiento y/o situaciones motrices que impliquen las habilidades y/o procedimientos desarrollados en el ciclo.
4. Participar y disfrutar en juegos ajustando su actuación, tanto en lo que se refiere a aspectos motores como a aspectos de relación con los compañeros. Conocer y practicar diferentes juegos infantiles populares y tradicionales de su Comunidad. Respetar las normas de los juegos, aceptando ganar o perder y reconociendo su necesidad para una correcta organización desarrollo de los juegos.
5. Simbolizar personajes y situaciones mediante el cuerpo y el movimiento con desinhibición y soltura en la actividad.

11. Sesiones

SESIÓN 1. CONCENTRACIÓN

a) Objetivos:

- Tomar conciencia de las partes del cuerpo.
- Expresar de forma plástica sentimientos y emociones.
- Conocer el concepto de mímica.

b) Contenidos:

- Mímica: definición y ejemplos.
- Exteriorización de emociones y sentimientos a través de las partes del cuerpo.

c) Recursos:

- Pizarra digital.
- Papel continuo.
- Material para pintar: pinturas, rotuladores, lápiz,...

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Enseñaremos a los alumnos los siguientes vídeos para que observen actuaciones de algunos mimos en escenas cortas: https://www.youtube.com/watch?v=_m-TiHWz59k y <https://www.youtube.com/watch?v=-SH3qLHvdRY>

Después les explicaremos a través de éstos el concepto de mímica y pantomima y cómo controlar el cuerpo para expresar sentimientos y emociones.

2. Sentados en círculo escucharemos música suave y con los ojos cerrados haremos cuatro respiraciones profundas para conseguir absoluta concentración. Poco a poco el docente irá nombrando partes del cuerpo que el alumnado moverá lentamente, de la cabeza al tronco: cabeza, cuello, hombros, brazos y muñecas. Una vez finalizado todos dibujarán o escribirán en el papel continuo lo que han sentido cada vez que movían alguna parte.
3. Al igual que en el ejercicio anterior, moveremos el cuerpo, pero esta vez de pie y desde el tronco hasta los pies: cadera, piernas y pies. También escribirán o dibujarán las sensaciones de cada movimiento.
4. Por último, pondremos en común lo que observamos en el papel continuo y comentarán aquellos que lo deseen con qué movimiento se han sentido más cómodos.

SESIÓN 2. APRENDEMOS A IMITAR

a) Objetivos:

- Saber imitar situaciones cotidianas solamente con movimientos corporales.
- Conocer la variedad de movimientos de nuestro cuerpo.
- Ser conscientes de la gran capacidad de la mente.

b) Contenidos:

- Descubrimiento de las posibilidades del cuerpo.
- Imitación de situaciones reales.
- Posibilidades expresivas con materiales diversos.

c) Recursos:

- Objetos diversos: fundas de gafas, estuches, botes, botellas, vasos,...

d) Temporalización:

- 50 minutos.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Durante los diez primeros minutos haremos algunas técnicas de relajación para dejar la mente despejada, pero a la vez concentrada para las actividades posteriores. Con música suave haremos respiraciones y movimientos corporales.
2. Esparcidos por todo el aula y despejando pupitres y sillas para que no haya ningún obstáculo, los alumnos irán moviéndose lentamente.

Cada uno tiene un objeto cualquiera en la mano, ya sea un estuche, una funda de gafas, un bote,... El profesor nombrará actividades que ellos tendrán que escenificar, imaginándose el objeto que lleven con alguno de los que aparezcan en dicho ejercicio:

- Cortar leña.
 - Ordenar la habitación.
 - Coger fruta y guardarla en la bolsa.
 - Abrazar a un amigo con gran cariño.
 - Preparar comida en una sartén.
 - Comprar un muñeco.
3. Después harán lo mismo pero sin objetos, así pueden ir comprobando de lo que su cuerpo y mente es capaz de hacer.
 4. En los últimos cinco minutos pondremos en común las sensaciones de cada alumno.

SESIÓN 3. EL ESPEJO

a) Objetivos:

- Saber representar una escena de la vida cotidiana.
- Conocer los movimientos del cuerpo.

b) Contenidos:

- Exploración de las expresiones del cuerpo y el movimiento.
- Exteriorización de emociones a través del gesto.
- Imitación a los compañeros.

c) Recursos:

- Objetos variados: papeles, bolsas, fruta.
- Pizarra digital.

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Para empezar les enseñaremos un vídeo en el que uno mima a la gente que anda por la calle: <https://www.youtube.com/watch?v=NshBH23oGH0>. Por parejas (elegidas aleatoriamente) intentarán hacer lo mismo que en el vídeo. Para terminar esta actividad, realizarán movimientos que el otro debe imitar como si fuera un espejo.
2. Un miembro de cada pareja se intercambiará con otra y deberán escenificar, improvisando lo que puedan, una escena (utilizando los objetos que les proporcionaremos) en la que un hijo acompaña a su padre a hacer la compra. El padre, perdido por ser la primera vez que va al supermercado sin su esposa, se pone nervioso y además su hijo quiere comprar más cosas de las que hay escritas en la lista.
La única condición es representar únicamente con gestos.

3. Para adelantarnos a la siguiente sesión, les enseñaremos un vídeo sobre Pierrot y Colombina en dibujos animados:

<https://www.youtube.com/watch?v=zDKWNOeN5CQ>

SESIÓN 4. PIERROT Y COMPAÑÍA

a) Objetivos:

- Representar una escena pantomímica.
- Exteriorizar emociones y sentimientos.

b) Contenidos:

- Disfrute mediante la expresión a través del propio cuerpo.
- Imitación de personajes.

c) Recursos:

- Disfraces.
- Cuaderno del alumno.

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Como en la sesión anterior ya vimos el vídeo de Pierrot, explicaremos brevemente y sin profundizar demasiado los siguientes personajes de la *commedia dell'arte italiana*: Pierrot, Colombina, Arlequín y Polichinela.
2. Haremos grupos de cuatro personas, a los que les daremos varios extractos de una escena que deberán ordenar. Una vez que lo hayan hecho, deberán escribirla en el cuaderno y ensayarla en un rincón de la clase con los disfraces que habremos diseñado en clases de Plástica.
3. Dando cinco minutos a cada grupo la representarán y posteriormente para terminar haremos algunas técnicas de relajación.

SESIÓN 5. BLANCANIEVES Y LOS SIETE ENANITOS

a) Objetivos:

- Adaptar el cuerpo a la representación de un cuento infantil.
- Representar adecuadamente un cuento.

b) Contenidos:

- La pantomima en el cuento infantil.

c) Recursos:

- Cámara de fotos.

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Leeremos en voz alta el cuento de *Blancanieves y los siete enanitos* de Charles Perrault.
2. Haremos dos grupos de doce personas. El primero ensayará desde el principio del cuento hasta que Blancanieves conoce a los siete enanitos; el segundo desde ahí hasta el final. Los personajes serán repartidos aleatoriamente, haciendo coincidir con el sexo de los personajes, por el profesor.
3. Por último, después de los ensayos lo representarán y lo grabaremos en vídeo para verlo al final de la clase. El alumnado dará su opinión sobre la pantomima y si tiene críticas también.

SESIÓN 6. REPASAMOS

a) Objetivos:

- Reflejar en el espejo los movimientos corporales.
- Repasar los contenidos.
- Consolidar técnicas de relajación.

b) Contenidos:

- Técnicas de relajación y sus puntos fuertes.
- Escenificación de una historia inventada.
- Visualización de movimientos y emociones del cuerpo.

c) Recursos:

- Espejos.

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Al ser la última sesión de la Unidad Didáctica haremos un breve repaso de todo lo dado. Empezaremos con unas técnicas de relajación, traspasando el rol de profesor a un alumno, que les irá nombrando diferentes partes del cuerpo.
2. En varios espejos que llevaremos a clase y en fila de siete u ocho alumnos moverán el cuerpo para ver reflejados en él todos los movimientos.
3. En grupos de cuatro alumnos inventarán una historia con los personajes de la *commedia dell'arte italiana* y la escenificarán.
4. Por último, pondremos en común lo que les ha parecido esta Unidad Didáctica y sus puntos débiles y fuertes.

3.3. PUESTA EN PRÁCTICA EN UN AULA DE PRIMARIA

Este último cuatrimestre he tenido la oportunidad de realizar mis prácticas en el colegio Santa Teresa de Jesús (Soria) en un aula de 6º de Educación Primaria, donde he podido impartir una sesión sobre la pantomima. Con ésta quería demostrar que a pesar de ser alumnos y alumnas de 11 y 12 años, los cuentos infantiles pueden adaptarse perfectamente a esta edad para su representación. Al finalizarla, repartí una hoja por grupos con cuatro preguntas sobre la actividad (*anexo V*) y como observamos la respuesta fue muy positiva.

La sesión es la siguiente:

SESIÓN: LA PANTOMIMA

a) Objetivos:

- Conocer y distinguir la tragedia y la comedia.
- Conocer el arte de la pantomima.

b) Contenidos:

- El teatro: tragedia y comedia.
- La pantomima en el teatro.

c) Recursos:

- Fotocopias.
- Objetos para la representación.

d) Temporalización:

- Una hora.

e) Desarrollo de la sesión:

1. Contamos con los conocimientos previos del alumnado sobre las diferencias entre tragedia y comedia, aunque de todas formas haremos un corto repaso. Explicaremos de manera muy breve el arte de la pantomima y la mímica, así como su característica principal: el gesto.
2. Formaremos cuatro grupos de seis alumnos y les entregaremos unas hojas donde aparecerá una escena corta de una obra de teatro, con sus respectivos personajes. Tres de los grupos tendrán escrita una comedia y el otro una tragedia, que serán por orden:
 - a. El merolico.
 - b. El regalo.
 - c. Los tres cerditos.
 - d. Encerrados.

Deberán leerlo atentamente. Con algunos objetos que les dejaremos, tendrán que ensayarla ya que los personajes están repartido de forma aleatoria y

posteriormente representar esa pequeña escena en 10 minutos aproximadamente, con la única condición que sólo pueden utilizar el cuerpo como medio de comunicación.

Solamente habrá una excepción y será que uno de los alumnos debe ser el narrador, para que mientras estén representando la escena, el resto de alumnos comprenda los gestos que está interpretando.

3. Por último, se les repartirá por grupos una hoja en la que deberán responder a varias preguntas.

4. CONCLUSIONES

Como ya he comentado a lo largo del trabajo, la pantomima ha sido y sigue siendo un arte teatral poco estudiado en nuestro país. Pero gracias a esta investigación he podido comprobar que el teatro estuvo inmerso en una profunda crisis debido a los cambios socioeconómicos.

El teatro refleja estos cambios y a la vez que representa, cada vez más, las aspiraciones de la mesocracia, sigue repitiendo el modelo anterior –por ejemplo, el teatro echegarayesco- con su código de honor periclitado, o busca nuevos caminos de expresión que a la vez reflejan las nuevas realidades y promueven nuevos modelos teatrales.

Uno de estos dramaturgos fue Jacinto Benavente, que por su enorme interés en el mundo parisiense logró gustar a los espectadores con piezas que rompían el tradicionalismo de años anteriores, dejando atrás el realismo impuesto por Echegaray. Como ya sabemos los personajes de la *commedia dell'arte italiana* captaron su interés y así nos lo deja saber en algunas de sus obras más conocidas, como *Comedia italiana* (1905) o *Los intereses creados* (1907), en las que recupera estas figuras y se adentra en el *teatro de ensueño*.

La obra central de este trabajo ha sido *La blancura de Pierrot*, elección tomada sabiendo la fascinación de su autor por la pantomima francesa. Aunque sólo llegara a ser un argumento, nos muestra el cambio que sufrió Pierrot tras *Pierrot sceptique* en

1881 pasando de ser inocente y enamorado a un ser cruel, avaro, sin temor a cometer delitos,... Al ser comparadas ambas obras junto con *Bohemia sentimental* (1899) he podido darme cuenta de la importancia que tenía Pierrot en la pantomima, y no sólo en Europa sino también en nuestro país. Era la pieza clave de las obras, en las que su sufrimiento era tan grande que le llevaba a cometer errores que le pesarían de por vida.

Este trabajo me ha permitido también tener acceso a una documentación con la que he podido descubrir todo lo que era un universo social y escénico que para mí era totalmente desconocido. Así he tenido la oportunidad de investigar con documentos reales de la época gracias al periódico ABC, que posee ejemplares digitalizados al alcance de todos nosotros.

En el último apartado he propuesto una Unidad Didáctica con la intención de ver que sí se puede llevar la mímica y la pantomima a un aula de Primaria sin la necesidad de dejar de lado otros contenidos o áreas. Aunque actualmente sólo se incluyan en Educación Física, tiene mucha más interdisciplinariedad de la que se plasma en las leyes de educación. Es decir, que un texto pantomímico nos ofrece grandes posibilidades para promover la interacción del alumno en un aprendizaje completamente integral.

Digo esto porque he tenido la oportunidad de llevar a cabo una sesión relacionada con esto en el centro donde realicé mis prácticas, como ya comenté en el punto correspondiente, y quedé sorprendida de cómo pueden aprender sin la necesidad de hablar apenas y sobre todo del interés que ponen en ello.

LISTA DE REFERENCIAS

Albaladejo, T., Blasco, F. J. y de la Fuente, R. (1992). *El imposible vanguardismo en el teatro español*. Madrid: Júcar.

Araquistain, L. (1930). *La batalla teatral*. Madrid. Mundo Latino.

Beltrán, G. (2011). *Principales personajes de la commedia dell'Arte*. http://modusvivendi.wikispaces.com/file/view/4622_es_PersonatgesCommedia_es.pdf/263736156/4622_es_PersonatgesCommedia_es.pdf

Benavente, J. (2001). *Teatro fantástico*. Ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega. Madrid: Espasa Calpe, S. A.

De la Fuente Ballesteros, R. (1988). *Introducción al teatro del siglo XX (1900-1936)*. Valladolid: Aceña Editorial.

De Paco, M. y Díez de Revenga, Fco. Javier. (2005). *Jacinto Benavente en el teatro español*. Fundación Cajamurcia.

Decreto 40/2007, de 3 de mayo, por el que se establece el currículo de Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León.

Diálogos fantásticos. <https://archive.org/details/elpoemadeltrabaj00mart>

Fernández González, J.; Elórtegui Escartín, N.; Rodríguez García, J. (2002). *Cómo hacer unidades didácticas innovadoras* (2ª ed.). Sevilla: Diada.

Fuchs, G. (1909). *La revolución del teatro* (en *Die Revolution des Theaters*, Georg Müller, Munich y Leipzig, varias págs), A. Sánchez, J. A. (ed.) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias* (1999). Madrid: Akal.

Gómez Carrillo, E. (1900). *Bohemia sentimental*. Barcelona: Ramón Sopena Editor

Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del Teatro Español (II) del S/XVIII a la época actual*. Madrid: Editorial Gredos.

Innes, C. *Teatro sagrado* (1992). México: Fondo de Cultura Económica.

Jourde, P. (1994). *L'alcool du silence (Sur la décadence)*. París: Champion.

La noche del sábado. <https://archive.org/details/lanochedelsbadon00bena>

Nebot, V. *Teatro fantástico de Jacinto Benavente en la dramaturgia modernista: Arlequín en “Cuento de primavera”*. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78474/forum_2007_27.pdf?sequence=1

Nicolás Marín, A. *El mimo en educación*. <http://www.efdeportes.com/efd129/el-mimo-en-educacion.htm>

Patrice, P. (1996). *Diccionario del teatro*. París: Paidós Ibérica.

Peral Vega, E. (2008). *De un teatro sin palabras: La pantomima en España de 1890 a 1939*. Barcelona: Anthropos.

Peral Vega, E. *El teatro breve de Jacinto Benavente*. http://fuesp.com/revistas/documentos/cilh_29/CILH_029_017%20Peral.pdf

Peral Vega, E. (2007). *La vuelta de Pierrot. Poética moderna para una máscara antigua*. Málaga: Edinexus.

Pierrot sceptique. [http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime))

Real Decreto 1513/2006, de 7 de diciembre, por lo que se establecen las enseñanzas mínimas de Educación Primaria.

Rubio Jiménez, J. (1993). *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia.

Rubio Jiménez, J. (1998). *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y otros ensayos*. Madrid: Asociación Directores de Escena.

Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.

Teatro fantástico. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020027562/1020027562.PDF>

Vaca Escribano, M. J. *Innovación educativa. El ámbito corporal en la Educación Primaria. Una propuesta curricular. El curso 2001-2002.*
<http://www5.uva.es/agora/revista/1/agora1vacaescribano.pdf>

—Váyase lo uno por lo otro. Tú me engañas tal vez: ¿quién sabe si serás hijo de tu padre? En cambio ignoras que eres el número tres de mis maridos, que tengo una niña del primer matrimonio, que quizás mañana te abandone y vuelva a casarme, que ya te miro con hastio, y que, antes de ser *asesina*, quiero ser prófuga.

Después de este ligero aparte, pregunta á su esposo:

—¿No te ocurre decirme una palabra?

El fluctúa, pero se contiene y suelta aparte esta ligera reflexión hablada:

—Me desafía! ¿Será cinismo ó candor? ¿Qué la diré? Puede ser que viendo mi frialdad, ella confiese, si tiene conciencia.

¡Conciencia! ¡Con cuánto placer la perdonaría! ¡Cómo estrecharía entre mis brazos á Magdalena, convicta y confesa! Tal vez con más efusión que á Marta.

Ella hace que no lo oye, como antes ha hecho él.

—No me da la gana de vivir con él—dice ella aparte.

—¿Hablará?—duda él «en alta voz».

En el segundo acto aparece un hombre desconocido.

Es un sugestionado de un pueblo próximo.

Un autómeta.

El primer marido le envía para que mate á la infame.

Y el hombre la mata sin conocerla siquiera.

Y es lo que dice el juez en la vista de la causa, que se instruye á la carrera:

—Este hombre es irresponsable; es una máquina guiada por el verdadero culpable.

El tercer marido, el hijo del tartamudo de Lepanto, *tartamudea* también, y en un ataque se traga la lengua.

Lo mismo que su padre, que murió igualmente.

El segundo marido llega tarde.

En el tercer acto.

En su familia hubo un director de correos, y así se explica la inoportunidad de la llegada del citado consorte.

El drama termina preguntando á un criado el susodicho personaje:

—¿Y la señora?

—Ha salido—responde el criado.

—¿Para dónde?

—Para el cementerio del Padre Ladevese.

Quiere decir «Lachaise»; porque el autor *pone* la acción en París, fundándose en que allí, como están más adelantadas las gentes, es donde hay más de eso del atavismo y de la herencia y de todo.

La forma es digna del fondo: sencilla, pero vulgar.

Algunas imágenes, pero retocadas.

Pues, según nos aseguró, ya le han pedido el drama para lidiarle.

El representante de la Empresa de las Plazas de Toros de Sevilla y de Madrid.

Conozco á un profesor dentista belga, descendiente de un clown, que no sabe sacar una muela sin dar el salto mortal de necesidad.

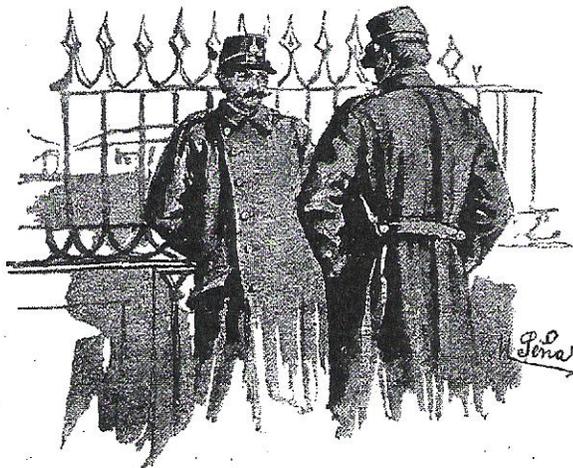
Pero lo hace con pulcritud y economía.

Asunto para una pantomima del género Ibsen-Parish *fashionable soirée*.

ABC

UN MARIDO MÁRTIR

EDUARDO DE PALACIO.



Iba yo por el viaducto y vi un sujeto arrimado á la baranda, como si estuviera honestamente entretenido en la contemplación del panorama que desde aquel punto se descubre. Cerca del sujeto, así como distraídos, pero mirándole de reojo, estaban dos guardias del orden, atentos á la consigna de impedir que desde aquella altura se dirijan á la eternidad los desesperados.

¡Este es Nicomedes! pensé, y fuime hacia el sujeto, y poniendo la mano sobre su hombro, dijele:

—¡Nicomedes! ¿Qué haces aquí?.....

Miróme sorprendido y como si no me conociera.

—¿No eres Nicomedes?

—Sí, es decir, no estoy seguro de ser Nicomedes. Ya no conozco á nadie ni á mí mismo.

—¿Es posible?.....

—Pero á ti sí, ahora te reconozco, y me alegro de verte bueno. Adiós, me voy más allá..... Me cargan estos guar-

dias que no me quitan ojo.

—Pero ¿qué te pasa? ¿qué intenciones son las tuyas? ¿qué haces aquí con este sol de justicia? ¿qué vas á hacer?.....

INDIO PANTOMIMA RECITABLE, BAILABLE Y DECORABLE

CUADRO SEGUNDO.—Por arte de birlibirloque estamos ahora en Benarés, capital del reino zaleano. Para efectuarse este prodigio se hacen en Colón cosas estupendas. Le ponen á la pista un colosal miriñaque, apagan las luces, suenan campanas, encienden otras luces, y aparece ante el atónito espectador: primero Benarés con sus pagodas cuajadas de minaretes, y después el Sr. Bussato, autor de la bien pintada decoración, el cual sale á recoger los aplausos del público.



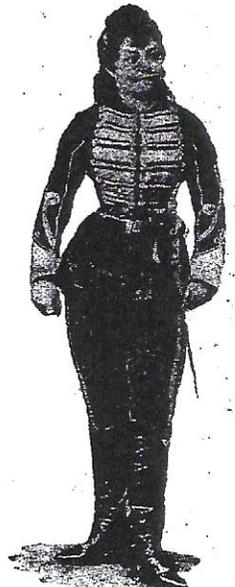
KHATTIE (Srta. Capablo).



INDIA DE LA SERVIDUMBRE



EMMA EN TRAJE DE ESCLAVA



HÚNGARO

Khattie es una real moza, á pesar de la tristeza que siente por la conducta poco correcta de Zalea, de la que está enterada al dedillo por el primer ministro Mizifut, que es un boceras y le cuenta todo lo que ha hecho en Londres su rey y señor. La reina sale magníficamente vestida y con un séquito número de esclavas, pajas, odaliscas, almeas, bayaderas y demás productos del país. La sultana, que arde en celos, ordena conduzcan ante su presencia á la esclava Emma. Sale ésta, y sale preciosísima; ¡qué bien le ha sentado el cambio de aires! Está ahora más gruesa que en Londres, y eso que lleva menos ropa que allí. Las dos rivales se miran y se comprenden; un conflicto es inminente; mas Emma, que es muy lista, convence á Khattie de que no quiere á Zalea, que, al contrario, le resulta muy antipático con esas barbazas y con el carácter tan bárbaro que gasta. También le dice por lo bajo que su novio y su papá llegarán enseguida con las franco-tiradoras de su colegio y harán una sarrazina con Zalea y demás de su acompañamiento.

En vista de lo cual se entregan al baile, y ¡qué bonito es todo lo que hacen! Bailan primero unos zingaros coloraos, que es un encanto verlos. Luego bailan las odaliscas, ensabanadas todas, y entre ellas la simpática Soledad Menéndez (c. p. b.), que está tan superior, que mucho será que no se enamore de ella el Sr. Zalea.

¡¡Cataplum!! Llegan las tropas inglesas, matan á Zalea, desfilan, y colorín colorao.....

Mi enhorabuena al Sr. Rizarelli; la cosa dará entradas, y premiará así los esfuerzos del inteligente director.

MOYA.



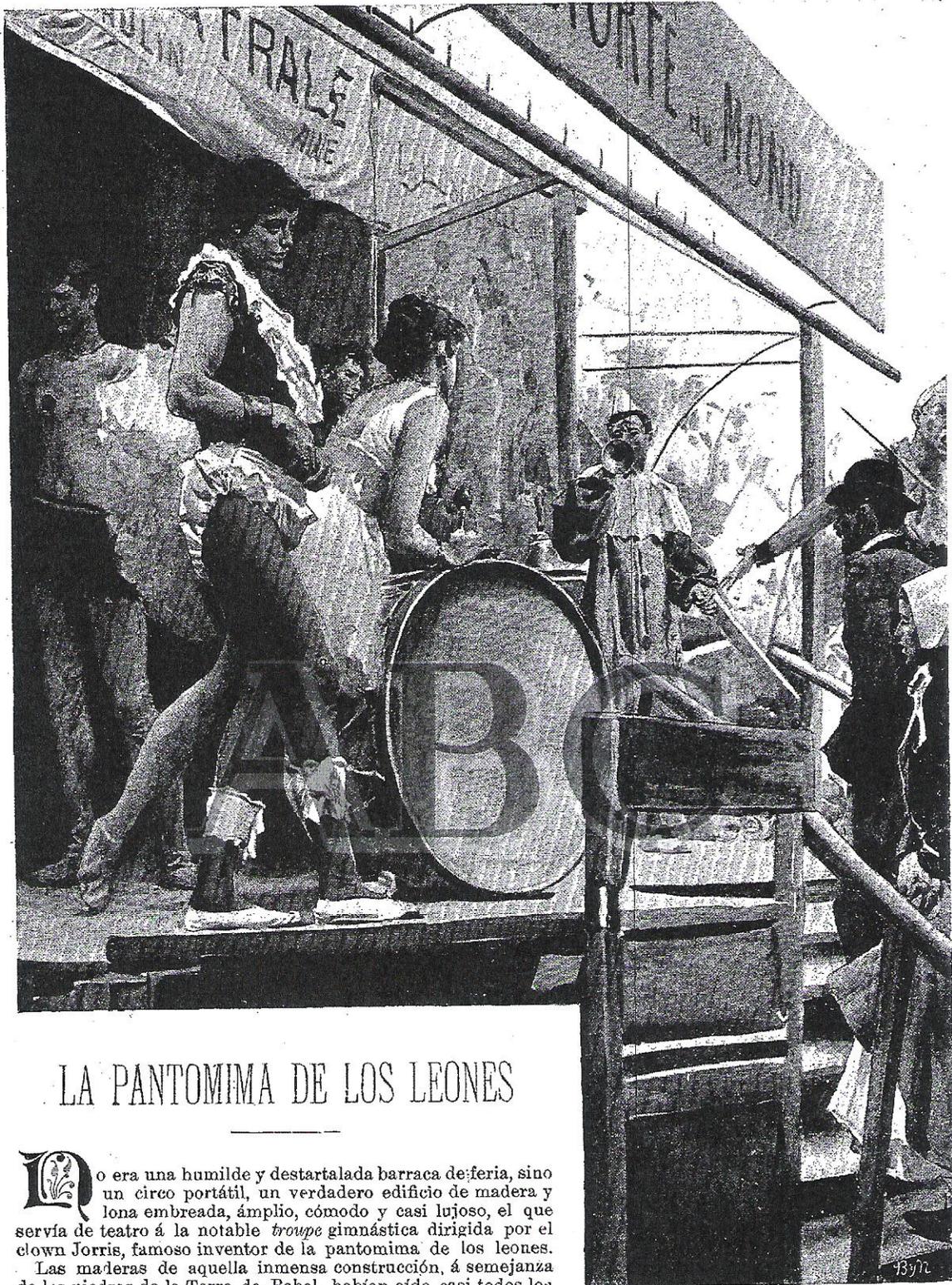
MORAYNA (Srta. Menéndez)



OFICIALES DE DRAGONES



(Fotografías de D. Celedonio López, Alcalá, 4.



LA PANTOMIMA DE LOS LEONES

No era una humilde y destartada barraca de feria, sino un circo portátil, un verdadero edificio de madera y lona embreada, amplio, cómodo y casi lujoso, el que servía de teatro a la notable *troupe* gimnástica dirigida por el clown Jorris, famoso inventor de la pantomima de los leones.

Las maderas de aquella inmensa construcción, á semejanza de las piedras de la Torre de Babel, habían oído casi todos los idiomas: pues Jorris iba con su numerosa compañía y su circo portátil de ciudad en ciudad del mundo, sin importarle un ardite que para arribar á la nueva etapa se le interpusiesen grandes cordilleras ó extensísimos mares.

Así solía él explicárselo á la multitud desde la plataforma de su circo y en un idioma formado de retazos de todas las lenguas, mientras los individuos de su *troupe* exhibían sus trajes ó sus musculaturas en torno del orador, y los leones encerrados en la jaula rugían de aburrimiento haciendo retemblar con sus rugidos las maderas del circo.

La pantomima favorita de Jorris era la siguiente: salían Miss Emma y él á la pista mirándose cariñosamente como amarteladísimos amantes, y á una expresiva invitación de Jorris sentábase ella en una silla, y el

clown, como para demostrarle la fuerza de su cariño, comenzaba á levantar del suelo inconmensurables pesas.... de cartón pintado.

Miss Emma, la domadora de leones, veía al principio con afectuoso asombro aquellas proezas, pero poco á poco su mirada se distraía, como si buscase mejor empleo, por las localidades del circo. Notábalo Jorris, y con celosos gestos hacíasele notar también al público, el cual comenzaba á reirse.

Cambia el clown de habilidades con objeto de conquistar el corazón de la domadora, abandonando las terribles pesas para inaugurar una serie de saltos mortales que demuestren la vigorosa agilidad de sus músculos, y cuando terminada la gallarda serie busca la mirada de Miss Emma para saborear el más codiciado premio, observa con rabia que la domadora, descuidada de sus trabajos, tiene fijos los ojos en un joven guapo y elegante (individuo, por supuesto, de la *troupe*) que presencia la función desde una de las localidades del circo.

Los desesperados gestos del clown, sus expresivas amenazas arrancan estruendosas carcajadas á todos los espectadores. Pide por último aquél á los dependientes del circo una mesa y una escalera altísima, coloca ésta sobre aquélla, y haciendo prodigios de equilibrio trepa por sus peldaños con la agilidad y la destreza de un felino. Indudablemente este arriesgadísimo trabajo va á proporcionarle la dicha soñada, el amor de Miss Emma; pero una vez en lo alto de la escalera ve que la silla de la domadora está vacía, arrójase de un salto á la pista y sale disparado en persecución de la pérdida hacia la localidad ocupada por el joven guapo y elegante. A su lado está, efectivamente, la domadora en dulce cháchara con el coquetón mancebo. Huyen los dos al ver á Jorris, y éste, cayéndose aquí y volviendo á caer allá, sigue airado y descompuesto á la gentil Miss Emma por todas las localidades del circo, por los pasillos, por el vestuario, entre las risas frenéticas del público, á quien aquella grotesca expresión de los celos produce más regocijo que pena le causaría la trágica explosión de las angustias de Oteló.

Y mientras dura el juego de la persecución, los individuos de la *troupe* colocan en el centro de la pista la jaula de los leones. Salta á aquélla Miss Emma, siempre seguida por Jorris, abre rápida la puerta de la jaula y se lanza entre las fieras, cerrando violentamente tras sí la férrea cancela.

El clown queda un momento estupefacto, pero al fin, señalando á los leones exclama trágicamente: «¡Ellos me vengarán!»

La pantomima ha concluído; cesan las risas del público y estallan atronadores los rugidos de las fieras.

A la alegría de la farsa sucede la emoción del peligro; la multitud, sonando aún los ecos de sus carcajadas, experimenta el escalofrío que produce la contemplación de un riesgo que no pueden ya vencer ni evitar las fuerzas humanas, y los espectadores saboreaban con delicia, tras del ridículo de uno de sus semejantes, la sangrienta escena de que podía ser protagonista y víctima aquella débil mujer encerrada en la jaula de los leones.

Pues bien, una noche trabajando Jorris con su *troupe* en una de las principales ciudades marítimas de Francia, ocurrió dentro del circo el extraño suceso siguiente. Salieron el clown y la hermosa domadora á la pista, y comenzó como siempre la pantomima de los leones, produciendo la acostumbrada hilaridad del público. Pero al saltar Jorris desde lo alto de la escalera y correr disparado al sitio convenido para sorprender á la traidora en animado diálogo con el mozalbete conquistador, vió lleno de asombro que ni Miss Emma ni el joven gimnasta hallábanse en la localidad del circo designada previamente. Imaginó que Miss Emma había sido víctima de algún accidente desgraciado ó de una súbita enfermedad, y tambaleándose, porque era cierto que entrañablemente la amaba, saltó de nuevo á la pista para interrogar á sus compañeros. El público, seguro de las gracias de su clown predilecto, creía que éste inventaba nuevos lances para animar la pantomima, y refase por adelantado como un niño satisfecho. Los compañeros de Jorris sólo pudieron unir su asombro al del clown, ignorando el paradero de la amartelada pareja, y entonces el infeliz, presintiendo toda su desgracia, recorrió con gestos de desesperación no fingida las localidades, los pasillos, los mil y mil rincones del circo gritando con voz desgarradora: «¡Emma! ¡Emma!» Jamás se desató más briosamente la brutal risa del público, entusiasmado con la tragedia, que para él continuaba siendo farsa pantomímica.

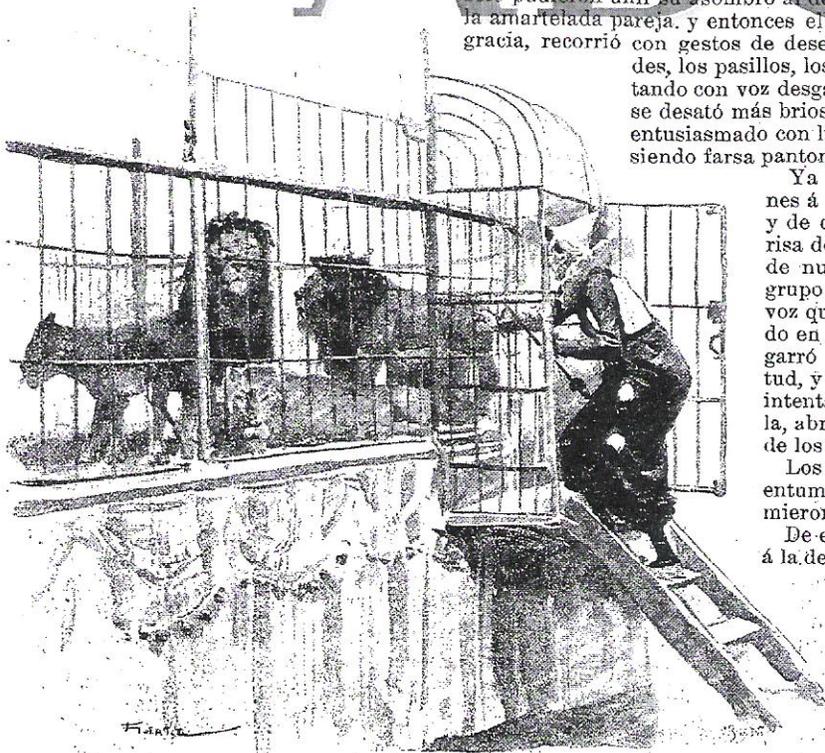
Ya habían sacado la jaula de los leones á la pista cuando Jorris, ciego de ira y de dolor, tornó á ella acosado por la risa de los espectadores, para interrogar de nuevo á sus compañeros. Llegó al grupo que éstos formaban, y oyó una voz que decía: «Los miserables han huído en un coche.» Dió un grito, que desgarró el coro de carcajadas de la multitud, y atropellando á los gimnastas que intentaban detenerle, precipitose á la jaula, abrió la puerta y se arrojó en medio de los leones como presa de sus garras.

Los leones se acercaron á Jorris desentumesciendo sus miembros, y.... le lamieron las manos.

De este modo quedó patente, gracias á la desventura del clown, que entre una mujer traidora, un público que se ríe y una manada de fieras, éstas son las menos crueles.

JOSÉ DE ROURE

DE NUESTRO CONCURSO
DE PLANAS Á DÓS COLORES
Y DIBUJO DE HUERTAS



DE NUESTRO ENVIADO ESPECIAL

A B C EN PARIS

UNA «REPETITION» Colette vuelve a presentarse ante el público parisiense; pero esta vez la marquesa de Morny, su compañera inseparable, ha decidido quedarse entre bastidores para no arrostrar la ira popular.

Recordarán ustedes que hará escasamente un año estalló el famoso escándalo del Moulin-Rouge, escándalo del que todavía se habla en París. Colette y la marquesa quisieron presentarse juntas en escena haciendo una pantomima, y la rechifla fué general.

Pero Colette se ha propuesto ser *mima*, y como la divisa de todas estas señoras es el *quand même* de Sarah Bernhardt, lo conseguirá. En unión de Wagne, el *mimo* celebrado, ha compuesto una pantomima y esta tarde nos han ofrecido la *repetition* general en el escenario del Apollo-Theatre.

La sala daba miedo! Ocupaban las cuatro *avant-scenes* la Otero, la Polaire, la Liana de Puxuy y el inevitable gran duque Alejo... En palcos y butacas estaban la Réjane, Simona le Bary, Marta Regnier, Coquelin, Frank, actrices, literatos, periodistas, políticos, autores y todo el París del brillante *cosmopolita*.

¡Vaya si es valiente Colette! Porque para presentarse ante este público, hace falta más valor que para ir a la guerra, sobre todo, después de la lluvia de hortelizas del Moulin-Rouge... Cuando comenzó la representación, Colette, sin embargo, no parecía estar muy emocionada... La que sí estaba nerviosa y desasosegada era la marquesa de Morny, que se andaba paseando inquieta por los pasillos, fumándose un chicote del mayor tamaño.

La *Choir* es el título de la pantomima estrenada, la cual si no es entretenida ni original siquiera, por lo menos es breve, puesto que sólo dura diez minutos. En una cabina, en medio del bosque, habita el matrimonio Colette-Wagne. La mujer engaña al marido con un militar... El marido lo sorprende, lucha con el oficial y le arroja de la casa. Luego intenta castigar a su esposa, pero forcejeando con ella caen de repente al suelo las ropas que la cubren... Y en presencia de la deliciosa carne el ofendido esposo siente renacer la pasión y perdona, suplicando a la mujer que le vuelva a querer de nuevo... Ella, al comprender cuánto es el poder que sobre aquel hombre ejerce, le rechaza con repugnancia, le pisotea, le maltrata y se aleja de él encerrándose en su habitación.

El infeliz esposo, desesperado, se rasga la vena de un brazo, y cuando la perjurá, en medio del silencio de la noche, se dispone a huir con el amante que la espera, tropieza con el cadáver del marido atravesado delante de la puerta y queda allí aterrorizada, loca de dolor...

Firma la pantomima Wagne, que no se habrá calentado mucho los cascos para urdir las cinco ó seis rápidas escenas de que consta; y en cuanto al asunto, le hemos visto todos desarrollado en una película cinematográfica hace ya mucho tiempo.

Pero esto sería lo de menos... El principal defecto de la pantomima *La Choir* es su brevedad, porque no da tiempo al público para nada, ni para ponerse en situación, ni para emocionarse, ni siquiera para interesarse, pues apenas comenzada la acción surge el final, y el espectáculo termina con la misma frialdad con que empezó.

Se ha buscado un efecto de sensación, preparando el momento en que la mujer, forcejeando con el esposo, desgarró sus vestidos y queda desnuda. Este sería el *clou* de la pantomima, si en lugar de Colette Villy, estuviera encargada de la interpretación del personaje una belleza profesional. Colette, que es una mujer de raro talento, no es ninguna hermosa, y el desnudo que exhibe no inspiraría á Zola seguramente un capítulo parecido al que escribió en *Nana*.

El interés de esta *repetition* no estaba en el espectáculo, á pesar del atractivo del estreno; el interés hallábase entre bastidores.

Colette y la Otero, que han sido amigas íntimas, riñeron hace poco tiempo. ¡Sabéis

por qué? Pues porque Colette le ha robado el *mimo*.

Wagne es un *mimo* muy aplaudido en París, y hasta ahora representaba con la Otero la pantomima titulada *Giska la Bohémienne*. Yo no sé de qué medios se habrá valido Colette para atraerse á Wagne; pero es lo cierto que la Otero se ha puesto furiosa y que toda la reunión de excelentes amigos que se *jugucaban* juntas á diario, se han tirado los trastos á la cabeza.

El público que asistía á la *repetition* de *La Choir*, observaba por igual lo que en el escenario ocurría y lo que pasaba en la *avant-*

que, al pasar por una esquina, una muchacha, la dije: «Vaya usted con Dios bonitos!; y al ver aquello aquel hombre se vino hacia mí en seguida, dióme un abrazo, y me dijo: «Ole mi tierra bendita! «Viva España», gritó él. Yo también lancé otro «viva!», se nos saltaron las lágrimas de tristeza ó de alegría, los dos dimos un suspiro y tiramos calle arriba lo mismo que dos hermanos que no se han visto en su vida; y es la patria que parece

LIBROS NUEVOS

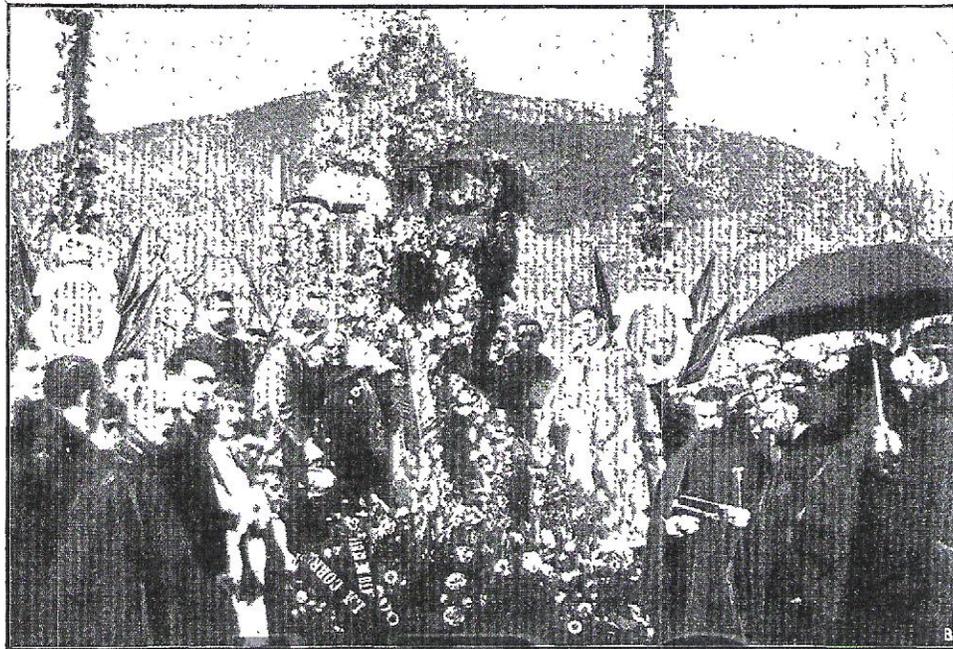
ZARZA FLORIDA, POR MUÑOZ SAN ROMÁN Días ha tenemos sobre la mesa este tomo, con el propósito de consagrarle una nota extensa, pero las exigencias de confección van aplazando el propósito y ya no queremos demorar la noticia.

Muñoz San Román es un poeta delicado, tierno, sentimental. Su lírica no es, sin embargo, lírica y empalagosa. Ni siquiera veían su fresca algunos contagios del modernismo exagerado, acaso porque el autor no acaba de sentirlos. Hay en la colección rimas exquisitas, en que la ternura palpita entre todos los versos; otras, galanas y vibrantes; las menos, son superficiales. El canto al amor es el raudal casi constante de la inspiración, y á cambio de una ligera insistencia en la cuerda doliente y desengañada, crean las hojas ráfagas juveniles de esperanza y de vitalidad. El poeta, afortunadamente, no se da por vencido bajo la pesadumbre de imaginarias aficciones ni siente desvanecida su fe tras la negrura de la decepción.

Las composiciones aparecen engarzadas en muy varios ritmos, y en algunas, la evidente despreocupación de todo alio crece su espontaneidad y su fragancia; son quejas ingenosas, dadas con el lenguaje del alma, ó son lágrimas de piedad, ó son miedos de madrigal, ó son nobles elogios á la vida sana y humilde de la Naturaleza. San Román huye de la emoción brusca y trágica que manesangre; busca la blanda emotividad de los afectos serenos y firmes. Ama, además, la libertad, y el sol, y el collado, y la arboleda; y ahora, con honda evocación, las horas del campo y de la aldea, vividas en santa paz.

Zarza florida es un lindísimo ramillete de la poesía tierna, amable, perfunada, luz dorada en los sueños de la juventud, que espera y se hacen preces con las ilusiones; flores frescas, fragantes, con tenue relente de ese piadoso romanticismo que aún ilumina nuestros pasos largo trecho después de la adolescencia... Y San Román, que ya con ventaja descollaba en la nueva legión de los poetas andaluces, ha consagrado su firma, con estos versos, más allá de su tierra bendita.

F. S. O.



Tetuán. Solemnidad religiosa en el cementerio de los soldados españoles, en conmemoración de los héroes de la guerra de Africa.

escena ocupada por la Otero. Al llegar al momento culminante de la representación, cuando Colette queda casi desnuda, la Otero se inclinó ligeramente sobre el borde del palco, la contempló un instante, y cubriéndose el rostro con el pañuelo, soltó la carcajada...

Cayó el telón, se llenó el escenario de flores, el público hizo salir á los intérpretes un par de veces, aplaudiendo cortésmente, y la Otero seguía riendo, riendo siempre...

Y es lo que la gente decía al salir del teatro... «La Otero pasa de los cuarenta; Colette anda cerca de ellos... ¡Son cosas de muchachas!»

José JUAN CADENAS.

Paris, Noviembre.

LA ESTAFA AL BANCO. LOS PROCESADOS



Vicente Pérez Cuesta.



Francisco Villarias.



Juan Sanchis.

COPLAS DEL DOMINGO «LA PATRIA CHICA»

—Nada, pues aquí nos tienes á mi mujer y á mi chica que no salimos del galli de la Zarzuela hace días, por mox de esa cosa que echan que le dicen *Patria chica*.

—La vide.

—¿Y que?

—Que me place.

Pensé que no te placía; eso es sentimiento y gracia y arte fino y gloria fina y observación, porque eso m'ha pasado á mí, *Tirillas*.

—¿A tí, cuándo?

—¡Qué gracioso!

¡Cuándo!, cuando la María se fué con un *portugués*, rechonchete, de Coimbra, y me dejó á mí en Lisboa con un pantalón á listas y una chaqueta de alpaca, y una de trampas c'ardia por todo equipaje; excuso decirte, que de la China hablaba y como si diese martillazos; pero, un día me encontré á un socio de Pinto

porque éste dicen que dijo de mí lo que no decía; ese otro es un tal ó un cual, porque trabaja y tie gaita; y así permítalo el cielo, que se lo gaste en botica: que la mujer de Fuisano anda en coplas, por cotilla; que dicen que si el *P'lana* y Mengano se querían, y llegó Zutano y hubo celos y sangre, y, la Biblia; en fin, chico, que este pueblo es tamente una desdicha; despreciamos al de abajo, y envidiamos al de arriba; dentro, rencores y rabias y desvergüenzas y envidias, y fuera, fraternizamos y todo son alegrías; así hemos nacido y somos y moriremos, *Tirillas*.

—Pues, chico, ni una palabra; m'has convencido, no sigas; habrá que emigrar á Rusia ú á la India pa llevarnos como hermanos me se que llegue es día de alegrarnos de que el próximo trabajo, progrés y viva.

ANTONIO CASERO

INFORMES TAURINOS

La novillada de hoy. Esta tarde se celebrará en nuestro circo taurino una corrida de novillos, lidiándose cuatro toros de Sarga, que serán estoqueados por Asiego y Tabernerito, nuevo en esta Plaza.

Además se representará la pantomima *El castillo encantado*.

Suma y sigue. A las corridas contratadas por Ricardo Torres, Bombita, hay que agregar dos más en Sevilla, en la feria de Septiembre; dos en Burgos y dos en La Coruña, siendo en total 26 corridas las contratadas para el año próximo.

También á Machaquito hay que sumar á las corridas contratadas, dos en Septiembre, en Sevilla, y las dos de La Coruña, que sumadas con las anteriores hacen 23 corridas contratadas para el próximo año.

No podrán quejarse los dos primeros astros taurinos, de las empresas.

Regaterín. A mediados del actual marchará á Torrejuncillo del Rey á reponerse de la fatigosa campaña de este año y á pasar unos días de caza, el valiente matador de toros madrileño Antonio Boto.

Punteret. Este valiente matador de novillos ha sido contratado por la Empresa madrileña, para torear dos corridas en el mes de Marzo. DON SILVERIO

ASAMBLEA DE EMPLEADOS

Los de obras de puertos. En la sesión que celebró ayer tarde la Asamblea de empleados de las Juntas de obras de puertos, fueron votadas definitivamente las bases que han de ser presentadas al ministro de Fomento.

Se nombró á los representantes de Málaga, Almería, Huelva y Cartagena para que formen la comisión permanente, encargada de gestionar la aprobación de todas las bases acordadas en la Asamblea y ya publicadas en estas columnas.

Y se acordó también pedir audiencia al ministro de Fomento para presentar esas bases. Estará compuesta la comisión, que visitará al ministro, por el presidente, Sr. Hierro; el secretario, Sr. Carrera, y el vocal Sr. Hernández. Con la sesión de ayer terminaron los trabajos de la asamblea.

Por esta razón la entrevista de Reval ha logrado sacar de su habitual somnolencia a nuestros Centros políticos y parlamentarios.

Se cree aquí que ha terminado la época de las hostilidades recíprocas, y que va a inaugurarse entre Rusia é Inglaterra un período de gran cordialidad, como también se cree que Eduardo VII inició en París en 1903 esta obra de paz, que se completará pronto en Roma.

Francia y Rusia aliadas estrechan la mano de Inglaterra y desean estrechar otra mano: la de Italia.

Dicen que de este modo quedará resuelto el problema de los Balcanes, y que podrán armonizarse los intereses de las potencias interesadas en los asuntos del Extremo Oriente. Así quedará asegurada la paz, ya que el carácter eminentemente pacífico de la entrevista de Reval es reconocido por todo el mundo, hasta por la Prensa oficiosa de Berlín y de Viena.

Es posible que Italia modifique la orientación de su política internacional, y ya se anuncian varias interpelaciones en la Cámara; pero se acercan las vacaciones y no habrá tiempo para plantear el problema.

Con esto, Tittoni evitará tener que contestar á esas interpelaciones, que pueden ponerle en un compromiso.

FRANCO FRANCHI

PROGRAMA DE ROOSEVELT

FOR CABLE
DE NUESTRO SERVICIO PARTICULAR

CHICAGO, 17, 1 M.

El programa político que será hoy presentado ante la Convención nacional republicana es francamente obra del presidente Roosevelt y refleja con amplitud su criterio en diversas materias y proyectos pendientes.

La obra política de Roosevelt ha sido calificada de prudente y beneficiosa.

En dicho programa se solicita en primer término la reducción de las tarifas arancelarias.

TRIBUNALES

EL CRIMEN DEL BAULERO Esta mañana ha terminado en la Sección primera de la Audiencia

la causa seguida contra Mariano Revuelta. El presidente, D. Ramón Rubio, hizo un locuente é imparcial resumen de los debates y leyó las preguntas que habían de someterse á la deliberación del Jurado. Este retiróse de la Sala y permaneció discutiendo cerca de dos horas. Al cabo de este tiempo reanudóse la sesión y se leyó el veredicto, que es de inculpabilidad, puesto que en él se contesta negativamente á la primera pregunta y se afirma otra, según la cual el desgraciado Andrés Curros se hirió á sí mismo con la navaja que llevaba en la mano al acercarse al baulero y por efecto del movimiento brusco que realizó con el brazo cuando Revuelta lo rechazó.

Además se afirma en el veredicto la circunstancia de embriaguez y la habitualidad de la misma.

El fiscal, Sr. Martínez Campos, solicitó, utilizando el recurso que le concede la ley del Jurado, que la causa pasara á revisión, acordándolo así la Sala.

POR INJURIAS En la Sección cuarta se ha visto esta mañana una causa por injurias contra el joven letrado D. Joaquín del Moral.

El querellante, D. Macario Pastor, representado por el Sr. García Rodrigo, solicitó para el autor del delito una pena de desjerro.

El Sr. Chapaprieta, á nombre del Sr. Moral, abogó por la absolución de su defendido.

INCREDIBLE! En la Sección segunda dictó el Jurado veredicto de culpabilidad en una causa seguida por tentativa de violación.

El autor del delito y su víctima son hermanos.

UN PASANTE

INCENDIO DE UN CIRCO

FOR CABLE
DE NUESTRO SERVICIO PARTICULAR

LAS PALMAS, 17, 2 M.

Se ha declarado un formidable incendio en el circo de Cujas, en el momento de la exhibición de una película cinematográfica.

El público, que se percató del suceso, salió del local con el mayor orden, sin que hasta ahora se tengan noticias de haber ocurrido desgracias personales.

El fuego invadió rápidamente el vasto local, temiéndose se propague á las casas inmediatas; á consecuencia de este incendio se fundieron los cables de la luz y la población se ha quedado en completa obscuridad.

LAS PALMAS, 17, 9 M.

El fuego del circo pudo ser localizado á las cuatro de la madrugada. Se conjuró, por tanto, el peligro de que toda la mañana ardiera.

De las casas de la vecindad á que se comunicó el incendio han quedado muchas familias en la más espantosa miseria, porque cuanto tenían ha sido pasto de las llamas.

Los muebles de mercancías están atestados de muebles y utensilios que en los momentos de peligro arrojaron los vecinos por los balcones.

Está averiguado que el incendio se produjo en el circo media hora después de terminada la función y en el momento en que se hacía la prueba de una película, cuyo estreno se había anunciado para hoy.

Rápidamente tomó el fuego terribles proporciones y no tardó en cundir el pánico por las calles de Pérez Galdós, Vieira, Perdomo, Clavijo y otras colindantes con el circo.

Fuerzas de Infantería y Caballería, cuyo auxilio fué reclamado, acudieron al lugar del siniestro y acordonaron los alrededores para que los obreros no hallasen estorbos en sus trabajos y en evitación de las desgracias á que pudiera dar lugar la aglomeración de gente.

El incendio se propagó á las paredes traseras de los edificios próximos de las calles de Domingo Navarro y Pérez Galdós; pero donde hizo más estragos fué en la de Perdomo, donde tres casas quedaron casi totalmente destruidas: las del beneficiado de la Catedral, D. José Pérez Rodríguez; D. Manuel Cárdenas y D. Bartolomé Juan. En la planta baja de la última estaba instalada una vaquería.

La violencia del viento y la gran cantidad de materias inflamables levantaron una enorme hoguera que se divisaba á larga distancia.

El vecindario elogia el denuedo de los bomberos y de la tropa en los trabajos de localización y extinción del incendio.

El Teatro-Circo era un buen edificio. Se sabe que no estaba asegurado. Las pérdidas sufridas son grandes.

Las casas próximas quedaron completamente desalojadas anoche.

Como medida de precaución para evitar que se produjese explosión, se cortó la corriente del alumbrado público. Así la ciudad estuvo á oscuras toda la noche.

TERRIBLE CATASTROFE

FOR CABLE
DE NUESTRO SERVICIO PARTICULAR

TOKIO, 17, 1 M.

A consecuencia de un violento temporal han naufragado frente á la vecina costa de Kaghosima 50 pequeñas embarcaciones pesqueras, pereciendo ahogadas 350 personas.

PROYECTO LOABLE

FOR CABLE
DE NUESTRO SERVICIO PARTICULAR

LONDRES, 17, 1 M.

En la Cámara de los Comunes se ha aprobado en segunda lectura el proyecto de Cajas de retiro y pensiones para los ancianos.

NOTAS TEATRALES

ZARZUELA. «HISTORIA DE UN PIERROT» Pierrot, el desventurado Pierrot, protagonista de todo un teatro sentimental y poe-

mático, es también en esta pantomima, que ha musicado con admirable acierto Mario Costa, el héroe de una jornada cruel y doliente, que nos emociona por su intensa amargura.

Cuando la *Historia de un Pierrot* se estrenó hace cinco años en los Jardines del Buen Retiro, produjo en el público el mismo efecto de curiosidad y de interés que anoche al ser reprisada por la compañía de Cesare Gravina.

El poema musical de Costa es, ante todo, un alarde de sinceridad, de belleza y de poesía, sobriamente escrito y justamente acomodado á la interpretación mímica de los personajes. No es, sin embargo, lo que se llama obra de público entre nosotros, donde la pantomina dramática es un género exótico, y así la *Historia de un Pierrot* no puede darse más que excepcionalmente, como anoche, cuando la interpretación es garantía de buen éxito y se representa por una artista creadora del Pierrot en Italia, como la Sra. Yole Cantini, que traduce con poderosa expresión cuanto siente y piensa el personaje; por un mímico tan excelente como el Sr. Perfecti, que ha montado la pantomima cuidando del más insignificante detalle, y por la meritísima cooperación de la Srta. Sais y el Sr. Bagnoli.

Con los intérpretes compartió los aplausos el maestro Canepa, que dirigió la obra con gran talento.

El servicio escénico, como es costumbre en esta compañía, muy bien atendido.—F.

APOLO Esta noche, el popular Pepe Moncayo celebra su beneficio en la

catedral, de la que es oficiente mayor, con un programa bien suculento y aderezado, compuesto de *Las bribonas*, *Carmela*, *Los ojos negros*, y, naturalmente, *Las bribonas* en cuarta sección, que cada noche son más entusiásticamente aplaudidas.

No hay ni un mal entremés dispuesto para el sacrificio, pero en esta ocasión no hace falta.

¿Para cuándo son las simpatías?

OBRAS IMPRESAS Se ha impreso y puesto á la venta el aplaudidísimo entremés *La vuelta del presidente*, original del notable y popular poeta José López Silva, y estrenado con gran éxito recientemente en el teatro Eslava.

NADIE compre cadenas de oro sin ver antes en los on LA JABANERA MONTERA, 21

DE NUESTRO ENVIADO ESPECIAL

ABC EN PARÍS

EN EL TEATRO IMPERIAL

Los teatros *a cote* son en París salas de espectáculos de reducidísimas dimensiones. Teatros *a cote* son la Comedie-Royale, el Theatre Miché, el Grand Guignol y el Theatre Imperial, para no citar más que los de mayor importancia. Todos ellos vienen a ser lo mismo... Contienen escasamente 150 butacas, media docena de palcos y un centenar de localidades de segundo orden. Los precios son carísimos.

El espectáculo que estos teatros ofrecen es variado; pero debo hacer constar que todos ellos procuran explotar géneros distintos y tratan de no imitarse los unos a los otros. El Grand Guignol cultiva el género terrorífico, mezclado con el cómico en dosis iguales. Lo que Sainati ofreció en Madrid recientemente no era género *grandguignolesco*, en la forma que aquí se entiende... Yo continúo creyendo que una tentativa bien hecha de teatro Grand Guignol, imitando al parisiense, sería un gran negocio en Madrid... Eso de coger una obra del repertorio del Grand Guignol y darla sola, al principio ó al final de un espectáculo, no tiene pies ni cabeza...

Los demás teatros *a cote* cultivan géneros opuestos, mezclando en sus programas las revistas, las comedias, los *vaudevilles* y hasta las pantomimas. Estos programas se componen de cinco ó seis obras en uno ó dos actos, y cada vez que las empresas deciden cambiar el cartel, no se limitan á substituir uno ó dos títulos, sino que le varían por entero; es decir, que las cinco ó seis obras desaparecen para estrenar otras cinco ó seis...

¿Preguntáis por qué? La contestación es sencillísima. Las empresas teatrales son negocios en los que se arriesga mucho dinero, y es natural que los directores procuren defender los ingresos. A ningún empresario de París se le ocurrirá la loca idea de depositar su confianza en un solo acto, esperando el éxito de una piececita para que el negocio marche adelante. No... Estos teatros que pudieramos llamar de género chico parisiense, porque sólo representan piezas con ó sin música, en uno y dos actos, no se limitan á estrenar una obra cuando creen que les hace falta reforzar el cartel... ¡Estrenan el cartel entero!

Los empresarios piensan que estrenando cuatro ó cinco obras á la vez, el éxito de una de ellas es infalible... Una sola obra de éxito basta para hacer la *reclame* y para que el público acuda, y á la sombra de la obra de éxito viven y se sostienen las demás. Como veis, la cosa no puede ser más lógica, y el procedimiento resulta sencillísimo y fácil de imitar.

Los espectáculos compuestos de actos sueltos son peligrosos. Estrenar un acto hoy, otro diez días después y otro la semana siguiente, no ofrecerá nunca el mismo atractivo que un cartel enteramente renovado. Para la parte administrativa del negocio teatral no tiene la misma garantía de éxito el estreno de una pieza en un acto

que los de cuatro ó cinco obras distintas, todas en la misma noche. Un acto fracasa fácilmente; cuatro obras en un acto es difícil que fracasen todas... Alguna saldrá triunfante, y una sola es suficiente para sostener el cartel el tiempo que haya que emplear en la preparación de un nuevo espectáculo.

¿No creen los empresarios españoles que esta idea vale la pena de ser meditada? Quién sabe si con este procedimiento se evitarían muchas quiebras en los negocios teatrales y al propio tiempo se facilitaría el estreno de obras de gente nueva, puesto que no cabe duda que la producción habría de ser mayor forzosamente. Todo menos seguir confiando en el éxito de una piececita, y sobre tan débil y azarosa base querer cimentar una temporada.

El Theatre Imperial ha renovado ayer enteramente su cartel, ofreciéndonos un programa variado. Aquí no hay tragedias terroríficas, ni dramas espeluznantes. Todo es alegre, muy alegre, excesivamente alegre quizá... y cuenta que yo no soy de los que se asustan por mucho exceso de alegría que me den... De morir de algo muráramos de exceso de salud...

Pero no... Miento... En el programa del Theatre Imperial no es todo alegre... Hay una nota delicadamente sentimental... Es una pantomima del pintor Willette, casi una autobiografía, según decían los invitados de la *repetition general*... Se titula *La lettre*... El protagonista es Pierrot... Pierrot, que se ha dedicado á pintar y nadie le compra sus cuadros, que se ve miserable, hambriento y perseguido por los acreedores... Cuando llaman á la puerta, ya no abre... ¿Para qué? Sabe á lo que van todos los que allí se acercan: á pedir que los pague.

El portero echa un pliego por debajo de la puerta, y Pierrot no se molesta en recogerlo siquiera... ¿Se figura lo que es! La orden que el casero le envía para que abandone el cuarto si no quiere asistir al desahucio... Y Pierrot, para olvidar, trabaja...

Llega Colombina, y con ella la alegría y el amor... Pierrot está exánime, muerto de hambre... Colombina trae unas viandas que le reaniman... Y en medio del dúo amoroso, del eterno dúo; viejo como el mundo y nuevo como el día que va á nacer, invaden la triste vivienda los hombres de justicia.

Pierrot se desvanece; Colombina ve en aquel momento el pliego arrojado por debajo de la puerta y que aún permanece intacto... Le abre... ¡Oh, alegría! ¿Qué contiene? ¡Un puñado de billetes, importe anticipado de una obra que le encargan... y la cruz! ¡La cruz de la Legión de Honor! Ya tenía el amor... ¡Ahora vienen la fortuna y la dicha!

Esta es la sola nota sentimental que contiene el nuevo programa. El resto es alegre... ¡Oh, Dios mío! ¡Vaya si es alegre! La piececilla titulada *Ernestine est enragée* nos hace morir de risa... Un marido ingenioso no sabe cómo deshacerse del amigo que corteja á su mujer... Una idea maravillosa le ilumina... Muy triste, muy acongojado, dice al amigo en secreto

que á Ernestina la acaba de morder un perro rabioso... Da la casualidad que Ernestina vuelve de la calle agitada, nerviosa, de un humor de todos los demonios... El pobre conquistador se echa á temblar, y por espacio de media hora nos hace reír á carcajadas...

La Maladressé, otra pieza en un acto, es un juguete en verso limpio y sonoro. Una mujer duda entre las riquezas que la ofrece el viejo millonario y el amor que la brinda el desventurado joven pobre. ¡Bah! Pero la duda no dura mucho tiempo... La pieza termina diciéndonos que la bella se decide por el joven... Y cae el telón... Esto es verdad á medias nada más... Yo sé que la bella al día siguiente ha buscado al viejo rico. Los autores no se lo han querido decir al público... A mí me lo han confiado... recomendándome el secreto.

La *soirée* termina con una obra en dos actos: *Soyons parisiens!* ¡Ay, amigos míos! Esto es demasiado escabroso para referirlo... Ya sabéis que hay cosas que se hacen, pero no pueden decirse... *Soyons parisiens!* Dejémosles, dejémosles que sean parisienses y limitémonos á contemplarles como son, como dicen que quieren ser... al menos en esta piececita... Ellos no os diré cómo son; pero ellas... ¡Ah! ¡Ellas son apetitosas, son adorables, son encantadoras... y frescas! No usan más que la camisa, y ésta con la menor cantidad de batista posible y un lujo de calados que atonta... ¡Pero qué habilidad hace falta para no tener más que una camisa puesta... y estar más tapadas que si las hubieran atado la boca de un saco al cuello!

La pequeña sala del teatro Imperial resplandecía de luz, de lujo y de mujeres bonitas... Esta moda que las elegantes han adoptado de adornarse la cabeza con enormes *marabouts* verdes resulta más incómoda para los espectadores que los sombreros descomunales... Ahora entramos en un teatro, y parecé que estamos en medio de un bosque de cipreses... ¡Son los *marabouts* verdes! Para ver la función es menester apartar las plumas á derecha é izquierda. Las cabezas de las damas parecen matorrales... Los *marabouts* no tienen, por lo visto, un lugar fijo y determinado en la cabeza de las parisinas, y unas se los colocan enhiestos y desafadores; otras, un poquitín ladeados, con aire picarón, y otras, por fin, en sentido horizontal... Estos, sobre todo, son peligrosísimos... A veces os cosquillean en un oído, lo cual no deja de ser agradable; pero á menudo van rectos á los ojos, y ya no resulta lo mismo...

¡Los *marabouts*! ¡Miren ustedes qué gracia de moda! Era lo único que nos faltaba...

JOSE JUAN CADENAS.

LA MEJOR CIUDADANA

Berlin 13, 4 tarde. Dicen de Estrasburgo que en una aldea de Alsacia, la mujer de un individuo llamado Sigler, ha dado á luz el trigésimo primer hijo viviente.

descubierta. En la hendidura de un peñascal, muy al fondo, descubrieron una tienda caída, y tras ella larga zanja recóndita, madriguera donde, en emboscada segura, aguardaba su paso el enemigo. Se propusieron sorprenderlo, coparlo, y, retrocediendo, repartieron a izquierda y derecha para caer por la espalda sobre los austríacos. Muchas horas subieron, descendieron, arrastrándose por las escabrosidades del terreno y bregando con la nieve, que apagaba el ruido de su marcha y se extendía cual mar de ondas muertas, sepultándolos en el silencio, en la impasibilidad de su blancura. Pudieron llegar unos primeros, después los rezagados. Algunos quedaron en el abismo de los desfiladeros... Se formaron para el ataque, y con un "hurra" feroz, que el eco devolvió en sonidos rotos, cual de carcajadas, se abalanzaron los rusos a la zanja estrechísima y larga, donde una treintena de soldados se divisaban en primera línea...

Jadean, brillan las puntas de las bayonetas, ya llegan..., han cercado la zanja... Y un grito sale de todos los labios, y los asaltantes retroceden, huyen, haciendo la señal de la cruz...

Los austríacos, de pie en el foso, con las crispadas manos en las armas y en los ojos la inquietud del alerta, estaban muertos todos... Helados en un puesto de avanzada..., esclavos de una inflexible consigna..., supersticiosos, los rusos se persignaron, alejándose... En noches de inquietud, cuando tantas visiones dolorosas nos desvelan, pienso en esos muertos, que debieron ser enterrados y tener en las tumbas una cruz con sus nombres.

Las noticias de hoy—viejas de mil años cuando lleguen a mis lectores—son éstas: al avance de los rusos con la toma de Klaypeda (Memel, frontera pruso-lituana) ha seguido su violenta retirada, a la que contribuyó el bombardeo de los barcos alemanes. No tienen suerte esas ofensivas rusas en tierras kaiserianas; pero aseguran aquí que cuando se muevan en el frente occidental inglés y franceses se firmará la paz en Berlín...

En tanto se evacúan a escape los hospitales de Varsovia, haciendo sitio para heridos nuevos...

Se cree que intentan otro ataque los Ejércitos del gran Hindenburg, que continúan viendo de lejos esta bella capital, tan descaída...

¡Ah!, y el aeroplano de ayer echó cinco bombas, pero sin matar a nadie.

SOFIA CASANOVA

Varsovia, Abril 1915.

A B C EN PARIS

ASPECTO NOCTURNO

¿Por qué algunos se obstinan tanto en declarar que París hace su vida habitual y corriente? En París no hay luz por la noche. Me parece que esto es bastante para trastornar la vida parisiense.

Durante el día, es cierto, nuestro ánimo puede olvidar el estado de sitio y el tiempo de guerra; para la gente, circulan los coches, y en las terrazas de los cafés nunca faltan bebedores de todos esos líquidos que la química, al servicio de la industria, proporciona al hombre moderno. Pero termina la tarde, y la ciudad evoluciona en un sentido reaccionario. Todo queda a oscuras. Y si al principio había alguna ilusión de luz, ahora, desde la incursión de los zepelines, se ha perdido toda esperanza. Porque la autoridad, a causa de disculpas de orden secreto y estratégico, ha declarado la conveniencia de apagar, cuando lo crea necesario, los faroles; y esta conveniencia,

EL PRESENTE NUMERO CONSTA DE 28 PAGINAS

en efecto, parece que resulta ser cotidiana.

¿Qué fin persigue la autoridad con ese sistema obscurancista? ¿Se trata solamente de precauciones estratégicas? Yo voy creyendo que el plan íntimo de la autoridad es simplemente coercitivo y moralizante. Lo que de veras se quiere es una nueva vida de París... Un París honesto, acompasado, sobrio; aburrido, sin bullas y sin excesos. No habiendo luz, la gente se queda en casa. Cerrándose los cafés y las tabernas a las ocho, la gente nada tiene que hacer en la calle. Todos a dormir. Todos-buenos chicos..., de grado ó por fuerza.

¡Si fuese, cuando menos, como en Londres! Allí nunca faltaba una media luz en las calles, una suave penumbra en las encrucijadas. Los ojos concluían por habituarse a aquella media luz, y hasta la encontraban deliciosa. En París no existe esa dulce penumbra; sombra cerrada; contudente, decisiva, y un deseo nervioso por volver pronto a casa.

Ayer noche decidí contemplar la figura, tanto tiempo famosa, de la bella Otero. Nuestra ilustre compatriota hace su presentación allí abajo, en un breve teatrillo, Chez Mayol. ¡Qué sorpresa se siente cuando vemos aparecer en el escenario a una mujer que se llamaba ya *bella* cuando nosotros comenzábamos la vida...! Es una sensación como de sueño. Parece que ha desaparecido la realidad del tiempo, y que los años no existen. Asoma esa dama en el escenario, y creemos que se realiza un milagro histórico. Nos sentimos retrogradados a veinte años, a treinta años de fecha...

Porque esa dama sigue siendo *bella*, como en un principio. La obra del tiempo la vemos fracasar. Está ahí, viva y tangible, con su alta apostura, con su correcto rostro ovalado, con sus ojos y su frente pequeña y su perfil impecable. Y el público no la acepta ni por su voz, ni por su talento, ni por su gracia espiritual; la acepta y la aplaude por su hermosura.

Nuestra *bella* compatriota cultiva, como es necesario, el género español. Ahora bien; el género español se ha convenido que sea en París una caricatura. La bella Otero, para ser consecuente con esta regla, hace en su escenario unas cosas absurdas, ridículas, fantásticas. Pero todo estaría bien si esas cosas no fuesen además grotescas y feas.

En la corta pantomima de Chez Mayol, dentro de una decoración que quiere ser andaluza, intervienen chulos, majas, soldados y gitanas. La Otero es una gitana. Su chulo, vestido a lo torero, luce en la faja un cuchillo espantoso. Hay un poco de baile, otro poco de bronca, y la pantomima acaba miserablemente.

El público mirá, aplaude y se va. Y uno, cuando es español, queda pensando: ¿Por qué se ha de hacer siempre una España caricaturesca? ¿Por qué las visiones de España son siempre fantásticas? Pero, sobre todo, ya que el objeto es exagerar, ¿por qué no se da una imagen de España que sea fantástica, pero, al mismo tiempo, bonita? ¿Algo, por ejemplo, de lo que se hace con Italia?

¿Por qué siempre ha de ser España un país de gitanos tenebrosos, de navajas y de chulas que bailan un grosero garrotín? Los escritores franceses del romanticismo exageraban por el lado poético; siguiera

entonces, de las manos de Gautier, Merimée, Victor Hugo, surgía una España errónea, exagerada, pero agradable. Los mismos Quintero, tan criticados, ofrecen un lado de España íntimamente cordial. Pero esos pintores que retratan una España obscura, siniestra... Y esos productores de cuadros a la española, a base de garrotines y navajas, para uso de ignorantes extranjeros...

La bella Otero, en su inconsciencia de mujer popular, hace aún más fea y ordinaria la imagen de España. Su gran volumen carnal se obstina en ofrecer al espectador una idea de la mujer española, exenta de matices, burda y aparatosa. Sólo le salva su belleza. Pero, de pronto, cuando, alzando la falda, hace al público el obsequio de enseñar una pierna, entonces se da una cuenta de la realidad del tiempo... Aquella pantorrilla, demasiado obesa, recuerda las extremidades de las matronas. Las piernas, que no admiten los primores del *maquillage*, suelen revelar los años de la mujer con más precisión que el rostro. Si la bella Otero fuera más inteligente, se abstendría, claro es, de mostrar al público la pantorrilla.

Desde el teatro salté a la calle, y creí que vivía un cuento de niños. Los enanos milagrosos habían trastornado el mundo. De la viva luz caía en la sombra densa. Necesitaba palpar las paredes para seguir mi ruta. Buscaba el camino por inspiración. Si por acaso parpadeaba en alguna esquina un limitado reverbero, corría hacia él entusiasmado. Luego era preciso abandonar aquel faro, seguir la ruta, sumergirse en el mar de sombra. Y pensaba en los facinerosos. Las pisadas del transeunte que venía detrás podrían ser las pisadas de un bandido. Desde el hueco de una puerta, ¡qué fácil sería asesinarme! En la obscuridad, unos carros, unos faroles rojos; los carros de los barrenaderos. A la puerta de las casas, unos cajones, unos bultos sospechosos: las cajas de la basura domiciliaria. Tropezando en los cajones, sorteando las esquinas y los recodos... Y la lluvia que cae insistente.

¡Ya está! ¡Aquí es! ¡He ahí la casa...! Con qué emoción la mano busca el timbre de llamada! La puerta se abre. ¡Adentro! ¡Nunca he sentido con tal fuerza el cariño a la casa, el amor a la lámpara propia y a la protectora tibieza de la habitación familiar!

JOSE M.ª SALAVERRIA

París, Abril 1915.

A B C EN LONDRES

ESTO, LO OTRO Y

LO DE MAS ALLA

"Escribale usted hoy mismo a Lloyd George", decían el otro día los periódicos en una plana destinada a la supresión del alcohol.

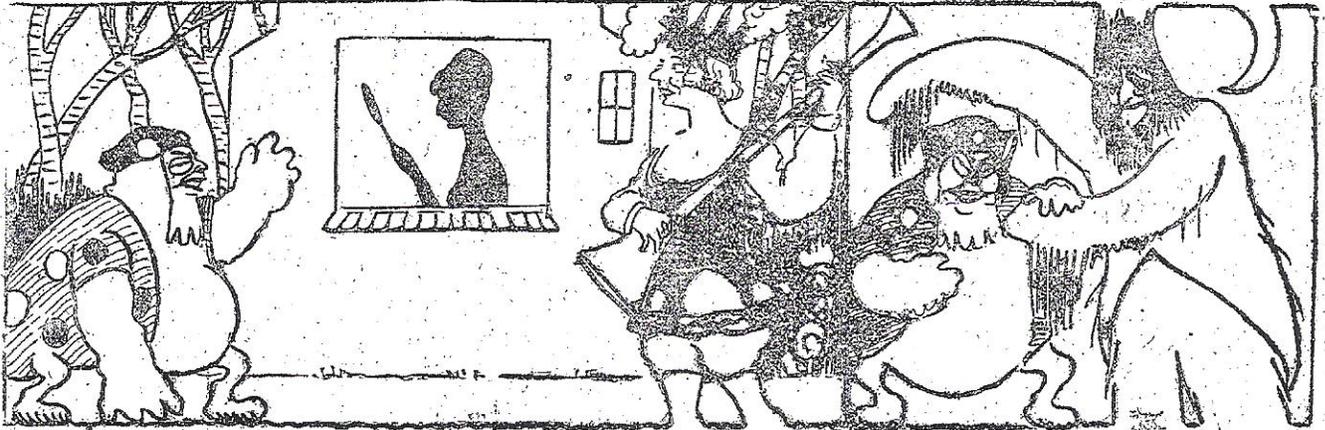
Y 150.000 personas le han escrito. En casa del canciller del Tesoro comenzaron a entrar carteros y más carteros cargados con sacos de correspondencia. Los secretarios y los escribientes de Lloyd George estaban aterrados ante aquel río de cartas que inundó, primero, su despacho, y luego otro, y que iba en camino de anegar la casa entera... Porque Lloyd George era inocente. Los organizadores del Comité de propaganda contra el alcohol no le habían consultado cuando invitaron al público a que le escribiera.

Lo peor de todo era que entre las cartas antialcohólicas estaba la correspondencia ordinaria, tanto particular como oficial, de Lloyd George. Hubo que abrir todas las cartas—150.000—, que leerlas y que clasificarlas. Los amanuenses de Lloyd George

LOS ESTRENOS

"EL SAPO ENAMORADO,"

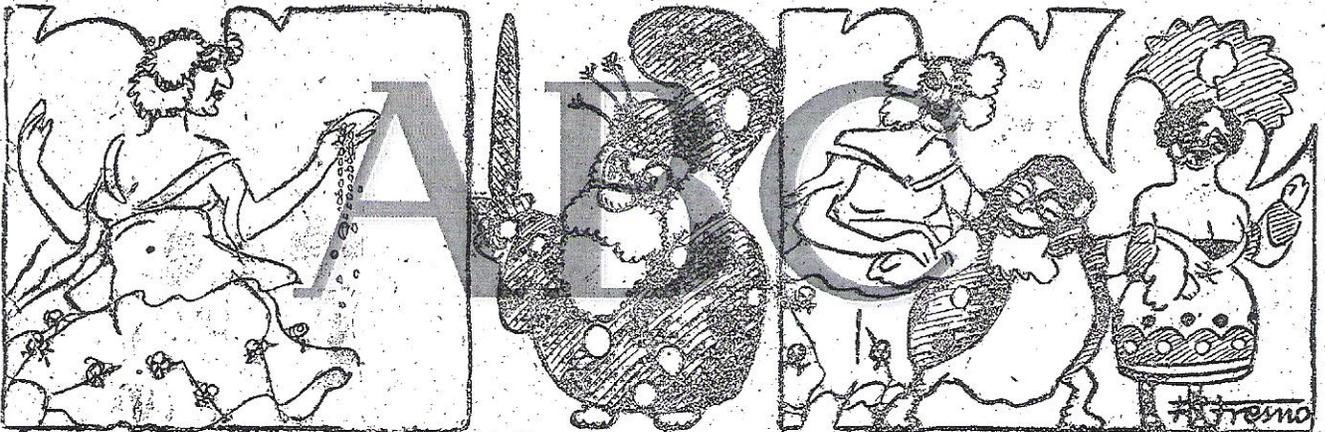
PANTOMIMA DE TOMAS BORRAS Y EL MAESTRO LUNA, QUE SE REPRESENTÓ POR VEZ PRIMERA ANTEAÑOCHÉ EN EL TEATRO ESLAVA



Disfrazado de sapo, en Carnaval, se marcha el señor Lino hacia el canal, y se prenda á través de una ventana de una ninchi rubiales muy serrana.

De repente (¡por vida de los moros!) sale por la derecha otro embriagado que viene disfrazado, como ustedes verán, de sota de oros.

Y con su buen laúd prerrafaelista va á la ninchi en cuestión y la conquista; en vista de lo cual, el señor Lino reclama los consejos de un vecino.



Ofrece nueve reales á la bella, y el hombre no consigue nada de ella, pues el primer amor de una rubiales no puede ser tasado en nueve reales.

Se disfraza, después, de rey de espadas, para ver de llevarse á estocadas; pero en el juego del amor es ley que suponga una sota más que un rey.

Tiene, al cabo, la idea archifeliz de darle acheres con su institutriz, y la esquiva rubiales pierde el tino y se rinde al charrán del señor Lino.

DE ESPECTACULOS

NOTAS TEATRALES

LO QUE SE CUENTA Y SE COMENTA

La Sociedad de Autores, compositores y prestamistas españoles (pues de todo hay en la viña del Señor...) se ve agitada de vez en vez con alguna escisión, tal cual cisma ó más de una chinchorrería. La cuestión es pasar el rato y convertir aquello en ribera del Manzanares.

Recientemente fueron los músicos los encargados de romper la armonía, por una paradoja de la suerte. Ahora que se observa precisamente una notable depresión en nuestro teatro lírico; ahora que la zarzuela grande está completamente fallecida, que el género chico anda arrastrando su precaria existencia y que la ópera vive alimentada por los compositores extranjeros; ahora que dominan en número las compañías "de verso", ahora precisamente es cuando nuestros músicos creen á pies juntillas que gracias á ellos alienta y palpita aún la turbulenta Sociedad de Autores, compositores y prestamistas españoles (que de todo tiene la viña del Señor...).

Y hubo dimes y diretes, y alzamientos, y malos humores, y hasta amenazas de constituir una nueva Sociedad con el divorcio de los compositores. Tanto hubo, que los libretistas se creyeron en el caso de recoger firmas, comprometiéndose á no entregar un solo libro á ningún músico de la Asociación de Compositores. La cosa se ponía muy fea para éstos.

Pues bien; así el asunto, parece ser que los libretistas han cedido en su actitud y le han entregado al maestro Luna el documento de las firmas, para que lo clave en la pared con un cigarro en la boca, como un murciélago.

Más vale que haya paz, y nosotros nos fiogamos de ello; pero, la verdad, esta nueva obra de nuestros libretistas nos parece un fracaso completo.

PRINCESA

Próximamente se verificarán en este teatro las últimas representaciones de la aplaudidísima obra, de los Sres. Alvarez Quintero, *Marianela*. Hoy lunes, por la noche, en función popular, á precios populares, se pondrá en escena *Marianela* y *El último copulador*, distribución, puesta á disposición, en forma de prensa y escrita autorización, incluyendo, en caso de ser necesario, el pago de los derechos de explotación, a la que se manifiesta oposición expresa, a salvo del uno de los

PERSONAL Y SERVICIOS

INFORMACION

MILITAR

INGRESO EN LA ARMADA

En los exámenes de ingreso en el Cuerpo administrativo de la Armada aprobaron el quinto y último ejercicio los opositores siguientes, con las calificaciones que se indican:

Número 11; D. Segundo Martín, 5; 17; D. José Fernández Campoamor, 3; 20; don Juan Blas Domínguez, 7,20; 22; D. José de la Peña, 6,40; 23; D. Jesús Arauil, 4.

Por el resultado total de dichas oposiciones, quedan aprobados los señores siguientes:

Don Juan Blas Domínguez, doctor en Derecho, con 28,20; D. José de la Peña Hickman, ídem en id., 27,60; D. Cesáreo Sanz Tovar, abogado, 22,20; D. Segundo Martín, doctor en Derecho, 22; D. Francisco Sánchez Barreto, ídem en id., 20,20; D. Luis Díez y Sánchez-Pinedo, ídem en idem, 19,60; D. José Fernández Campoamor, abogado, 18,20; D. Jesús Arauil

pa su butaca dispónese á escuchar con el mayor recogimiento. Es la única receta para fabricar éxitos teatrales.

El espectador oye, ve y calla... No dice nada... Conforme avanza la representación se le va poniendo la cara larga... Aquello no le conmueve, ni le interesa, ni le distrae... Pero permanece silencioso... Le han dicho que es Arte, así, con A mayúscula, y el infeliz aguanta... ¡Cualquiera dice nada! ¡Para exponerse á que le llamen bruto!

Al día siguiente lee en los periódicos unas cosas muy raras... Los revisteros hablan de todo menos del estreno, haciendo equilibrios y juegos malabares... Y el espectador se pregunta: "¿Seré yo un animal de bellota ó me tomarán el pelo estos señores?" Como no le saca nadie de la duda, forma su juicio... "¡Bueno!—se dice— Aquello estará muy bien, no lo discuto, pero á mí me ha parecido muy inocente."

Viene esto á propósito del estreno de la pantomima *El sapo enamorado*. Es lástima que cuando un escritor tiene entendimiento se equivoque de manera tan lastimosa por el deseo de querer ser original. Le pasa generalmente lo que sucedió á aquel inventor del alambique..., que se le encontró ya inventado.

La pantomima preparada á golpe de bombo y platillos es una de tantas pantomimas, bien pensada, pero inocente. No tiene el interés que *Chaud d'habits*, de Richepin, ó *La Main*, que nos dió á conocer en Madrid hace algunos años Charlotte Viche...

No obstante, *El sapo enamorado* pudo

ser un espectáculo vistoso y hasta de público, colocado en otro escenario, entre dos números de *variétés* y con un gran cuerpo de baile y lujosos vestuario y *mise en scene*.

Lejos de esto, *El sapo enamorado* tiene que defenderse con sus propias fuerzas. El decorado es deplorable; los trajes, como para vestir á una comparsa persa, y la música, aunque bien hecha y sirviendo las situaciones, peca de monotonía.

¿Cuajará este género? Tal como nos le han ofrecido en Eslava, no. Hacer una pantomima es cosa facilísima... Lo que ya no resulta tan fácil es "interpretarla". Hacen falta dibujantes, pintores y modistos de rica y variada fantasía; músicos que se identifiquen con el asunto del libro, y, sobre todo, un director de escena que sepa mover los personajes, inventar evoluciones, preparar efectos... Sin esto, no hay pantomima posible... El éxito de los bailes rusos—que es lo que se ha querido imitar con *El sapo enamorado*—es de Baks, de Landolff, de Nijinski, de Fokine...

En los teatros del extranjero—sobre todo en los *music-hall*, que es donde se hace este género—se ha llegado á un grado de extrema perfección en la presentación de las pantomimas... *La muerte del cisne*, que interpretaba Regina Flory en La Cigala, y *Las leyendas del Bosque Negro*, en Follies Bergeres, eran dos modelos del género... Al interés del asunto, que, desde el primer momento se apoderaba del espectador, había que añadir las bellezas del decorado, los trajes originales y riquísimos y las masas que componían el cuerpo de baile... El intento para que en Madrid tuviera el éxito que merece, ha debido llevarse á la práctica así... Pero siempre resultará soso...

Al público—¡seamos francos!—no le gusta *El sapo enamorado*... A la Prensa, sí... La Prensa le comenzó á llenar de elogios mucho antes del estreno. Yo digo con toda sinceridad que me pareció inocente, muy inocente. Y este pecado de inocencia los públicos de nuestro planeta no le perdonan jamás.

Claro que á estas cosas inocentes las llamamos ingenuas... La Medicina moderna tiene la culpa de este batiburrillo que hacemos con las palabras... Habrán observado ustedes, por ejemplo, que á la perversión se la da el nombre de histerismo, y al remordimiento, neurastenia... A la sosería la llamamos ahora ingenuidad.

Resulta más bonito.

PRIMO PAGANO.



...Y ARMAS AL HOMBRO

Se ha descubierto á los autores de la estafa de Correos.

Y se ha descubierto otra cosa más importante todavía.

Que en Gobernación pagan las confidencias á 2.000 duros, contantes y sonantes.

He ahí una nueva combina de un porvenir estupendo.

Y que agotará en poco tiempo el capítulo de gastos secretos de Gobernación.

Este Ruiz Jiménez es un innovador.



...Y EL PRESIDENTE DE CAZA

—¡LA LABOR ES ABRUMADORA! ¡NO HAY MÁS REMEDIO QUE HABILITAR LOS DÍAS FESTIVOS... Y SEGUIR TIRANDO!

ANEXO II.LA BLANCURA DE PIERROT.

ARGUMENTO PARA UNA PANTOMIMA

En el molino del Sr. Matías –viejo avariento sin familia, sin amigos, notado en todo el lugar y sus contornos por la fama de su caudal y de su miseria,- trabajaba Pierrot desde niño en la molienda, contento con su suerte, despreocupado con lo porvenir; alma blanca como su cara enharinada de continuo; sin un pensamiento triste; risotadas y canciones en los labios siempre; blanco como la harina de flor, sabrosa masa del pan de su vida, ganada honradamente. Colombina, mozuela graciosa, amapola encendida entre las mieses de oro, era con su presencia en el molino alegría del trabajo, poesía de la existencia afanosa, flor del trigo, avecilla gorjeadora que en sí sola llevaba á la obscuridad sombría del molino, en colores, en luz, en alegría, una primavera eterna de juventud y de amores.

Pierrot amaba á Colombina, pero Pierrot era muy pobre, y Colombina había oído referir cuentos de hadas, de príncipes enamorados y pastorcillas hermosas.

El Sr. Matías pensaba deshacerse del molino, cansado del trajín incesante, y más aún por dedicarse del todo á la usura, negocio más lucrativo y reposado.

¡Si Pierrot pudiera comprar el molino! Colombina, haciéndose cargo de la realidad, desistiría de esperar al Príncipe Azul de sus sueños de color de rosa, y consentiría en ser molinera con su enamorado molinero blanco.

Cerca del molino, en una miserable choza, vivía una vieja miserable que, al decir de todos en el lugar, era tan rica como el Sr. Matías, pero le ganaba en avarienta y miserable. Pedía limosna en la ciudad cercana durante el día, y entrada la noche volvía renqueando á su vivienda de sórdida pobreza, y allí, según referían las comadres del pueblo, hasta las altas horas de la noche contaba monedas de oro y plata la vieja avarienta.

La idea del crimen se fijó negra como cerrazón de tormenta en el alma de Pierrot. ¡Era tan hermosa Colombina! Una noche de invierno salió Pierrot del molino, y como la luna clarísima blanqueaba su figura blanca, internóse, arrastrándose casi entre

los árboles, hacia la choza de la vieja. Antes de penetrar en ella tiznóse la cara y las manos con tizones de brasas, residuo de la fogarada que unos carboneros habían encendido aquella tarde en el monte. ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?

Roja la cara, rojas las manos, salía poco después apretando convulso un bolsón de cuero mugriento rebosante de monedas de oro. Pierrot contemplaba aterrado sus manos y su traje ensangrentados. Sin verla, sentía la sangre que enrojecía su cara... y allí cerca no había agua... y antes de llegar á la aceña podrían verle.

Ni el agua, ni el carbón, ni la harina borrraban ni encubrían la sangre roja. ¡Pobre Pierrot, rojo para siempre, espectro terrible del crimen!

El cielo agrisado, monótono, parecía deshacerse en copos de nieve, pluma suave, como de cisne blanquísimo, que almohadillaba el suelo endurecido, agrietado por la helada.

Pierrot hubiera querido sepultarse en la blancura de la nieve inmaculada; deshacerse con ella en blancura; blancura del cielo, fría como perdón sin amor y sin misericordia.

La nieve cubría su cara y sus manos con nueva blancura. Borrada la negrura del tizón; borrada la sangre roja del crimen. Pero el calor más tenue fundiría la máscara protectora, y el mísero Pierrot desde entonces vive en la frialdad de una eterna noche, sin calor en el cuerpo ni en el alma, sin contemplar las campiñas rientes, asoleadas con hervor de flores y follajes; sin un rayo de sol ni una llamarada de hogar que conforte su cuerpo aterido; sin un sorbo de vino generoso que en reflejos de granate ó de topacio disipe con destellos de oro ó de rosa las nieblas agrisadas del pensamiento triste; sin los abrazos de la amistad; sin los besos del amor... ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!

ANEXO III. PANTOMIMA EN BOHEMIA SENTIMENTAL (1899), ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO.

Y aparece Pierrot, vestido de blanco, pintado de blanco, bañado por la blanca luz de la luna.

Colombina no está aún allí, a pesar de ser el instante de la cita... «¿En dónde estará Colombina?» Todas las suposiciones, buenas y malas, pasan por la mente del enamorado. Su rostro indica la confianza, «debe de estar en su casa, vistiéndose, componiéndose, empolvándose, para llegar más bella que nunca»... Pero, ¿y si no estuviera en su casa?... La duda frunce el albo entrecejo del que espera... ¡Si estuviese en casa del marqués!... Dos chispas negras brillan en sus pupilas, entre los párpados blancos...

Transcurren cinco minutos, durante los cuales Pierrot ve moverse las agujas de todos los relojes con una rapidez vertiginosa... ¿Cinco minutos?... Para su alma son cinco horas, cinco días, cinco siglos... ¡Es necesario llamarla!... La llama, la implora, la suplica, la amenaza... ¡Nada!... Al fin saca de la faltriquera un collar de piedras preciosas que acaba de robar en un escaparate: lo hace brillar a la luz de la luna, se lo pone en la garganta, lo sacude, lo ofrece... ¡es para ella!

Atraída misteriosamente por el reflejo de las gemas, Colombina acude rosada de rostro, rosada de manos, dentro de la rosa ligera de su traje... «¿Son para ella las joyas?» -Pierrot dice que no, con la cabeza... «No, no, no»... Ella se acerca, le acaricia, y, sin hacer caso de sus negativas, le tiende el cuello desnudo, para que le ponga el collar... «¡Tus labios, Colombina!»... «¡El collar, Pierrot!...»... Luego los besos que él da con fervor místico y ardiente... que ella recibe como las gotas de una llovizna estival, sonriendo con su perversa sonrisa color de rosa...

Y Pierrot, más blanco todavía, blanco con la blancura cadavérica de los celos, blanco como la hostia de la comunión de los agonizantes, blanco, cual un muerto, en su túnica color de sudario, apareció tras una puerta. Sus ojos brillaban, en la máscara de

yeso, con resplandores lamentables de cirio. La contracción de sus labios tenía algo de macabra... Oía...

...¡Pobre Pierrot!... Pegando el rostro contra la puerta cerrada, oía lo que pasaba en la alcoba... Oía los suspiros de Colombina y oía las palabras del marqués... Su frente, su boca, sus manos, todo su ser iba indicando las impresiones que producían en su alma doliente las escenas de la traición...

Cuando un beso sonaba adentro, Pierrot sentía el beso... cuando una risa llegaba hasta él, Pierrot reía... cuando las manos de Colombina estrechaban las manos del marqués, Pierrot unía sus manos... Y ese simulacro de amor, indicando el amor de la mujer amada y del hombre aborrecido, tenía, en su elocuencia silenciosa, un aspecto trágico y alucinante.

Pierrot seguía sufriendo. De pronto, todo su cuerpo se irguió. ¡Ya era bastante! Con los puños crispados, precipitóse sobre la puerta y llamó, llamó con insistencia, hiriéndose las manos, apoyando las rodillas, la frente y el pecho contra la madera impasible... Llamó, llamó, llamó...

Allí estaba Pierrot, con una espada en la mano, nervioso, esperando a su rival. El rival llegó... ¿En dónde estaba?... Allí, frente al amante de Colombina, y sin embargo nadie le veía... Allí estaba: Pierrot saludábale con seca cortesía... poníase luego en guardia... atacábale...

En la escena no había sino un mimo armado, resistiendo a ataques ideales, lanzándose, furioso, contra el aire, y saludando de vez en cuando a la izquierda... Era un duelo solitario, pero hecho con tal brillo, con tal pasión, con tal arte, que los espectadores llegaban a ver las siluetas del enemigo y de los testigos.

El duelo duró mucho tiempo. Al fin, Pierrot soltó la espada, levantó los brazos para que las sombras de sus amigos le sostuviesen, comenzó a agonizar... Sus ojos se dilataron horriblemente, haciendo dos manchas violáceas en la blancura de su rostro, su nariz se adelgazó, su labio inferior se agrandó, ablandándose y contrayéndose en un gesto de precoz descomposición...

... Iba a caer Pierrot; ya no tenía fuerzas; su sangre, escapándose por una herida invisible, vaciaba su cuerpo como una vejiga agujereada... Iba a caer, cuando Colombina apareció, despeinada y sin sombrero, vestida apenas con una enagua y un corsé... El marqués trató de agarrarla, pero ella resistió, colérica, precisada, y llegó hasta Pierrot, que se precipitó sobre ella, ofreciéndole aún sus labios, ya muertos, pero llenos aún de besos.

ANEXO IV. FICHA DE EVALUACIÓN

CURSO ACADÉMICO:			
NÚMERO DE ALUMNOS/AS:			
	SÍ	A VECES	NO
¿Se respetan entre compañeros?			
¿Se ayudan mutuamente?			
¿Tienen interés en las explicaciones?			
¿Exponen sus ideas sin dificultad?			
¿Trabajan en grupo sin ningún tipo de conflicto?			

***ANEXO V. FICHA DE EVALUACIÓN DE LA
SESIÓN “LA PANTOMIMA”***

TÍTULO DE LA OBRA: El Merolido.....

¿Te ha parecido una actividad adecuada a la etapa de Primaria? ¿Por qué?

Si. Porque es educativa y divertida.....
.....

¿Se podría hacer una actividad de este tipo, aumentando o disminuyendo la dificultad, en otro curso de Primaria? ¿Por qué?

Si. Porque se pueden ~~adaptar~~ adaptar las escenas a otros cursos.....
.....

¿Te ha resultado divertido? ¿Por qué?

Si. Porque ~~haber~~ hemos participado toda la clase.....
.....

¿Te has dado cuenta del poder de nuestra imaginación y de nuestro cuerpo? ¿Por qué?

Si porque somos capaces de hacer muchas cosas sin hablar.....
.....

TÍTULO DE LA OBRA: ENCERRADOS.....

¿Te ha parecido una actividad adecuada a la etapa de Primaria? ¿Por qué?

Buena porque es muy educativa.....

¿Se podría hacer una actividad de este tipo, aumentando o disminuyendo la dificultad, en otro curso de Primaria? ¿Por qué?

Si porque es muy divertido.....

¿Te ha resultado divertido? ¿Por qué?

Si porque ha sido un rato de compañerismo.....

¿Te has dado cuenta del poder de nuestra imaginación y de nuestro cuerpo? ¿Por qué?

Si porque chulo hacer cosas así.....

TÍTULO DE LA OBRA: El reciclo

¿Te ha parecido una actividad adecuada a la etapa de Primaria? ¿Por qué?

Si, porque es una actividad divertida

¿Se podría hacer una actividad de este tipo, aumentando o disminuyendo la dificultad, en otro curso de Primaria? ¿Por qué?

Si, porque es una clase divertido en la que aprendes

¿Te ha resultado divertido? ¿Por qué?

Si, porque así nos conocemos bien con los compañeros

¿Te has dado cuenta del poder de nuestra imaginación y de nuestro cuerpo? ¿Por qué?

Si, porque al no poder hablar aprendemos a estar en silencio en clase

TÍTULO DE LA OBRA: *Los tres créditos*.....

¿Te ha parecido una actividad adecuada a la etapa de Primaria? ¿Por qué?

Sí. Porque era muy divertida.....
.....

¿Se podría hacer una actividad de este tipo, aumentando o disminuyendo la dificultad, en otro curso de Primaria? ¿Por qué?

Sí. Porque casi no se habla.....
.....

¿Te ha resultado divertido? ¿Por qué?

Sí. Porque.....
.....

¿Te has dado cuenta del poder de nuestra imaginación y de nuestro cuerpo? ¿Por qué?

Sí porque sin ensayos lo hemos hecho bien.....
.....