

Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot

Rosa Sarabia

Los dos textos a analizar corresponden a *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* (1898) de Rubén Darío y *El Pierrot negro* (1909) de Leopoldo Lugones. A pesar de los 11 años que separan una de la otra consideramos a ambas como pertenecientes a un mismo movimiento literario: el modernismo. El teatro modernista como tal ha sido subestimado por la crítica y de alguna manera eclipsado por la poesía. De allí las dificultades en definirlo y encuadrarlo en un período cronológico determinado.¹

La figura de Pierrot tuvo su antecedente en la Commedia dell'Arte, específicamente en la comedia *Li Duo finti Zingari* de la colección de Flaminio Scala y dentro de ella en el personaje de Pedrolino. Pero apareció definitivamente con el nombre de Pierrot en el siglo XVII en Francia en lo que se dio en llamar la segunda etapa en el desarrollo de la Commedia. En suma, fue el producto de la interpolación francesa en el repertorio de la Commedia. Molière en *Don Juan où Le Festin de Pierre* (1665) dio nacimiento al Pierrot de la camisa blanca de campesino en el rol de "zanni." En diversas obras apareció como figura que contrarrestaba aquella de Arlequín, quien pasó a Francia como listo, ingenioso y astuto; por lo tanto Pierrot era torpe, rústico y crédulo. A partir de 1836 Pierrot se estableció definitivamente como carácter de pantomima y entró al mundo literario en obras como: *Pierrot posthume* de T. Gautier, *Pierrot au Sèrail* de Flaubert, *Pierrot* de P. Marguerite, *Pauvres saltimbanques* y *Les Folies-Nouvelles* de T. de Banville, *Pierrot sceptique* de Huysmans, *Le Docteur blanc* de C. Mendès y *Motif de pantomime* de P. Verlaine. Hacia fines de siglo tanto Pierrot como los poetas sufrieron del mal finisecular y aquél se convirtió en su símbolo.² También en este período apareció Jules Laforgue que no perteneció a ninguna de las escuelas decimononas sino que fue creador de una nueva estética que fusionó a Pierrot más

claramente con la figura del poeta; él consideraba que vivía la parte de Pierrot como decadente y paria a la vez. Su *Les Complaintes* anuncia un nuevo rol dramático para Pierrot y para el mismo poeta. Para Lehmann en *Complaintes de Lord Pierrot*, Laforgue presenta a un "dandy" filosofante con un corazón "chaste et doux." Este Pierrot "dandy, diletante y artista" desarrolló el pesimismo de Schopenhauer en una verdadera estética donde su exteriorización física fue símbolo de desesperanza y duda.³

La visión de mundo en esta segunda mitad del siglo XIX de los poetas franceses, canalizada a través del personaje de Pierrot, es la que sin duda marcará los paradigmas ideológicos en las obras de Darío y Lugones.

Analizaremos en primer término *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* de Rubén Darío. Si bien el texto no presenta indicio alguno sobre el género al que pertenece, una aproximación a él nos lleva a ver que la división en seis partes no es otra cosa que la subdivisión de la obra en cuadros o escenas, donde la acción es más teatral que narrativa. La trama es simple y, como Darío la llama, se trata de la "eterna aventura," universalizando a Pierrot y Colombina más allá de todo tiempo y espacio determinados. La frase "Pierrot no siente el peso del Tiempo" (100)⁴ es fundamental para explicar el título de la obra, que se concreta en la eternidad de su máscara como símbolo. Este Pierrot rubendariano tiene su antecedente en aquéllos de Mendès y Banville según vemos en el principio de la obra, por lo cual comparte con ellos la enfermedad del fin de siglo y la visión de un mundo específico. Pero al mismo tiempo nuestro autor crea un nuevo Pierrot: contradictorio, dubitativo, ciclotímico, engañado, y por encima de todas las cosas, triste.

En la primera escena se presenta sintetizado el conflicto central y a los tres personajes del mismo: en la simple actividad de Pierrot de vivir, comer y soñar aparece un Arlequín pícaro y astuto--siguiendo la tradición francesa de la Commedia--que corteja a Colombina y "que pretende coronar, no de oro, al hombre blanco." (100). La ironía, como la que acabamos de citar, tiene una función dramática en el texto cada vez que aparece una antítesis, una oposición y/o una contradicción interna de un personaje; figuras estas que conforman los ejes estructurales de la obra pierrotesca. Siguiendo este esquema tenemos en este primer cuadro dos elementos opuestos: la tristeza de Pierrot frente a la alegría de Colombina. Estos contrastes son ofrecidos por el Alba, personaje fantástico, cuya función en la escena es doble: por un lado refuerza con su blancura la de Pierrot y por otro, simboliza el despertar--en cuanto a revelación--de Pierrot a la realidad. Es ella, el Alba, quien nos presenta un Pierrot humano quien en su espíritu guarda un ser triste, poeta y soñador y al mismo tiempo

un vicioso, inclinado al vino y a la gula, como se apreciará en la posterior degradación moral del personaje.

En el segundo cuadro comienza la acción de Pierrot quien se mueve entre dos sentimientos opuestos: por un lado suplicante y en actitud triste y por otro autoritario y de tono alegre. Acto seguido tenemos la ironía desvalorizando la actitud ciclotímica de Pierrot y, respecto a Colombina, el narrador-autor nos dice: "Pues en su cabecita de pájaro tiene las más caprichosas ideas respecto a la felicidad conyugal" (101), para agregar más tarde: "Ella cree que no ofenderá a Dios ni a Pierrot acompañando a Arlequín a comer 'ecrevisses en cabinet particulier'" (101).

En la escena III una nueva y clara oposición reside en la blancura total de Pierrot, externa e interna: "sombrero blanco," "cara blanca," "alma blanca," y en la negrura de Colombina en su vestimenta y hasta en su alma que produce "penas negras" a su esposo. Dicha alma, que en recurso de sinestesia fusiona lo emocional y lo visual, se enfrenta al alma blanca del Hombre Blanco para simbolizar la pureza contra la perdición, lo moral contra lo inmoral y la ingenuidad contra el engaño. Los otros colores--desfile de máscaras y disfraces--juegan un papel importante en destacar precisamente a modo de altorrelieve el gran contraste del blanco y el negro. Siguiendo el esquema anterior junto a la antítesis como estructurante de esta escena, surge la ironía que aquí funciona como enlace entre la trama de los personajes protagónicos y el significado del Carnaval como juego que culmina en el Miércoles de Ceniza que redimirá a los fieles de los pecados cometidos en esta diversión pagana. El juego irónico se da en la inversión de suponer al pecado al servicio del Miércoles redentor y no lo contrario y el texto dice: "Todo predispone al juego y al fuego, cuya ceniza servirá para el miércoles del Memento, homo..." (101). "Juego" y "fuego" aluden por cierto a los amores y pasiones que Arlequín y Colombina consumarán durante las fiestas de máscaras y disfraces. Tanto la escena II como la III finalizan con epifonemas que se traducen como correlatos de los paradigmas en oposición hasta ahora analizados: "¡Pícara Colombina!" en contraste con "¡Pobre Pierrot!"

En el cuadro IV continúa el Carnaval en una profusión de disfraces y caretas a modo de teatro dentro del teatro: "El teatro está lleno e hirviente de parejas" (102) y "De los palcos vuelan serpentinas y las miradas ardientes" (102). "Hirviente" y "ardientes" pertenecen al mismo paradigma de "fuego" de connotación pecaminosa. Este ejemplo de espectáculo dentro del teatro sugiere una fusión entre el espectador real de la obra y el de adentro de la misma a modo de juego carnavalesco donde todo se funde y confunde en una distorsión de la realidad. Los accesorios de las máscaras y disfraces--princesas, manolas, aves, gitanas--marcan una fantástica irrealidad donde Pierrot se

introduce en ambos mundos--el real y el irreal--con idéntica vestimenta y máscara: su eterna blancura. Ante la fuga de Colombina, Pierrot desesperado y lleno de tristeza sufre una metamorfosis temporal: "corre aquí y allá," "es estrujado," "hace grandes gestos," para finalizar en "se lo arrojan los que bailan como una pelota" (102). Su condición de objeto-pelota es la exteriorización corporal de un sentimiento interior y señala el comienzo de la degradación moral de Pierrot que tiene su punto culminante en la escena V. En esta última, la música tiene una función importante ya que se opone a la tristeza de Pierrot: "la música ha destrozado muchas veces con su alegría el corazón de Pierrot" (102), y da paso al clímax de la breve pieza: el reencuentro de Colombina con Pierrot con el consecuente descubrimiento del engaño. La "mueca trágica" resume el estado del personaje ante la traición de su mujer. Pierrot es cruel consigo mismo al querer observar la escena-cena--evidencia del divertimento--y entra en actitud dubitativa, no sabe si convertirse en el asesino de su mujer--tal como lo hace "le Docteur Blanc" de Mendès--o sufrir el engaño con humillación y deshonra. Esta duda torna a Pierrot en un ser dual, aquél que en la escena II pasa de suplicante a autoritario, de triste a alegre. Los vicios del hombre blanco presentados por el Alba en la escena I son actualizados en este penúltimo cuadro donde su gula y su inclinación por el vino simbolizan la absoluta degradación moral de la figura quien cede ante los restos del banquete y parece olvidar el engaño amoroso del que es víctima. Nuevamente la ironía tiene lugar y en este caso con reminiscencias mitológicas: "ante las miradas especiales de la esposa fatal que le acteoniza" (102), refiriéndose a Pierrot en su semejanza con Acteón, cazador que fue castigado y convertido en ciervo por Diana.

En la brevísima escena VI vemos a un Pierrot derrotado. En términos baudelaireanos hay una parálisis de la voluntad en el sufrimiento del eterno enamorado de la luna y, al no reaccionar ante los hechos, se degrada a sí mismo.

La suma de los elementos irónicos da a la pieza categoría de parodia, parodia del matrimonio como institución social y como microcosmos donde Pierrot es el marido (poeta soñador), incomprendido y víctima de una esposa materialista y coqueta (mundo burgués). En este sentido *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* está dentro de los parámetros ideológicos ya marcados por Darío en el cuento "El rey burgués" (1887) donde el poeta se entrega a la sociedad burguesa que es ignorante del verdadero arte. Como correlatos a la oposición establecida en el cuento de Darío (el poeta contra el burgués), tenemos a Pierrot contra Colombina, el triste poeta y soñador contra la mujer fatal, amante de ricos trajes de seda, joyas de oro, perlas y diamantes.

Pasando ahora a la pantomima de Lugones tendremos en cuenta para su análisis algunas de las categorías que Kowzan formula para el arte del espectáculo.⁵ De los sistemas sígnicos que él propone nosotros seleccionamos aquellos que son pertinentes a la pantomima y ellos son: el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. La obra *El Pierrot negro* consta de cuatro cuadros y cada uno de ellos transcurre en cuatro diferentes decorados marcando a su vez cuatro estados en la configuración del personaje principal.

En el primer cuadro el decorado de la tintorería marca un ambiente social de pocos recursos y aislado del centro urbano. Tenemos "construcciones de arrabal," "barracas," "viviendas de tabla," junto a una naturaleza equivalente, "dos o tres árboles raquíticos" (342).⁶ A esto hay que sumar un elemento del sistema de decorado recién aludido que entra en relación directa con la inmediata acción y es el pozo en cuyo subsuelo estn los tachos de la tintorería, más otro elemento que pertenece al sistema de accesorios: la escalera, cuyo retiro ayudará a la cada de Pierrot. El crepúsculo y luego noche completa entran como signos de la iluminación en su forma negativa y con valor significativo respecto a las experiencias del personaje: "Pierrot llega titubeando entre la doble confusión del crepúsculo ya turbio y de sus ojos nublados por el llanto" (343). Son entonces decorado, accesorios e iluminación, sistemas de signos que acompañan a la cada de Pierrot con la consecuente negrura y desesperación de la figura protagónica. Pero hay un elemento que por su importancia a través de toda la obra merece aquí mención especial--la carcajada de Colombina. Este signo que pertenece al sistema de sonidos tiene una doble función. Por un lado contrasta con la mudez ínsita de la pantomima y por otro tiene valor connotativo en el desenlace de las acciones de Pierrot. En este primer cuadro la carcajada de Colombina--símbolo de burla, engaño y coquetería--provoca la cada del amante desafortunado en un tacho de tinta que lo tiñe de negro, descenso no solo físico sino también espiritual.

Los principales personajes--todos ellos pertenecientes a la *Commedia dell'Arte*--se hallan presentes en este primer momento. Pierrot, Colombina y Arlequín conforman el triángulo amoroso y Polichinela en su deformidad física es el portador de la iniciativa del viaje lunar como solución a la negrura de Pierrot--ironía en Lugones de poner en boca de este jorobado el viaje a la luna, símbolo de belleza. La aparición de la luna, signo que funciona como contraste a lo negro de Pierrot, se puede considerar como el ingreso de un nuevo personaje a escena.

El segundo cuadro es sin duda el más completo en cuanto al conjunto de sistemas sígnicos empleados y en cuanto a despliegue de

personajes y riqueza de materiales. De la cruda realidad del primer cuadro pasamos a un mundo misterioso que nos lleva a momentos fantásticos. El decorado del laboratorio del alquimista, las prácticas que allí se realizan y los accesorios nos introducen a una serie de tres paradigmas ideológicos que son: a) el de los metales y minerales, b) el de los planetas y c) el del hombre.⁷ Los accesorios y signos pertenecientes al decorado, como el muro, la ventana cerrada y los infolios, matraces y redomas tienen un valor descriptivo en la primera escena de este cuadro para luego adquirir otras significaciones que van unidas al desarrollo de la acción. El muro da paso a un desfile de figuras fantásticas de orden mitológico representantes de los elementos componentes de la naturaleza: el agua, la tierra, el aire y el fuego, siendo este último el mediador para las apariciones. En primer lugar surgen las ondinas con sus dones acuáticos en un despliegue modernista de la escena: "sartas de corales y de perlas; nácares, madreporas, pececillos de colores, algas extrañas" (345). El resplandor verdoso que acompaña a las ondinas es signo del sistema de la iluminación que funciona como refuerzo del elemento al que pertenece la aparición. En un segundo momento aparecen las ninfas de la tierra a través del muro y con ellas un resplandor de oro. El tercer momento es el más complejo y la evocación de la Sílfide requiere del alquimista mayor trabajo debido a la jerarquía de la figura. Aquél recurre al cobre que en su práctica alquímica se correlaciona con el planeta Venus y éste a su vez con la pasión. Es entonces que este espíritu elemental del aire simboliza el nuevo amor para Pierrot, pero éste lo rechaza. La iluminación se torna azul y se incorpora un nuevo sistema sígnico que es la música en una sinestesia singular: "una vaga música que tiene algo de brisa susurrante y de melodía" (346). Música, iluminación y danza se reúnen y otorgan una descripción modernista a la etérea figura fantástica que al caer--signo de fracaso al rechazarla Pierrot--provoca una oscuridad completa junto a "un rumor de terremoto" (346)--aliteración dentro del sistema de sonidos que fusiona a un posible lector con un posible espectador. De la oscuridad producida por la desaparición de la Sílfide surge desde la ventana, antes cerrada, la luz deslumbradora de la luna en un juego de contrastes. La ventana ahora abierta cobra valor y es la vía de escape de Pierrot. Junto a ella aparece un nuevo personaje: la escoba-caballo, accesorio que sumado a los otros elementos ya analizados otorga un tono mágico y misterioso a la pieza. Dentro del sistema de accesorios, el telescopio, el espejo y el talismán forman parte del viaje de Pierrot a la luna, viaje que simboliza la búsqueda y recuperación del alma en una correlación homológica entre los tres mundos o paradigmas antes mencionados: a) el de los metales, la plata, b) el de los planetas, la luna y c) el del hombre, el alma. Presentados todos los elementos

para el inminente viaje de Pierrot (signos espaciales) aparece la carcajada de Colombina (signo temporal) con el consecuente y brusco precipitarse de Pierrot hacia los aires.

El cuadro tercero presenta el paisaje lunar que junto al tratamiento de Pierrot como protagonista son los nexos de contacto entre la obra de Laforgue y la de Lugones. Dentro de la pantomima, este cuadro representa la línea de continuidad del tema lunar de *Lunario sentimental*. Hay un proyecto ideológico de Lugones en desidealizar, vulgarizar y hasta antipoetizar la figura de la luna, hecho que el propio Lugones señala en el prólogo a dicha antología: "especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida."

La adjetivación en la descripción lunar del cuadro tercero cobra especial interés porque refuerza lo espectral de la geografía: "paisaje absolutamente árido," "rocas sombrías," "lavas caprichosas," "bruscas coagulaciones," "triste luz," "desolación mineral," "astro muerto," "polvo negro" (347-348). Todo esto provoca decepción en Pierrot. La luna no resuelve su negrura y su tristeza, más aun, refuerza la soledad y pesadumbre que hay en la tierra. El telescopio, signo accesorio, funciona como elemento mediador entre la tierra y la luna, permitiendo la frase resumidora: "La luna es oscura como la tierra" (348). Vemos aquí cierta influencia del pesimismo laforgueano que Lugones transforma en una venganza consciente contra el poderoso y majestuoso astro. El absoluto silencio lunar y lo negro de su botánica y geografía conforman los correlatos homológicos del Pierrot mudo y negro de la pantomima. Por tercera y última vez en un fuerte contraste se hace sentir la carcajada de Colombina que produce en Pierrot un síntoma vital en un ambiente de muerte y desolación: "De pronto, se estremece" (348). La carcajada lo moviliza y lo lanza al infinito y al mismo tiempo resalta en Pierrot su condición de personaje tragicómico, sintetizado en: "ríe con una carcajada muda que acaba en un mudo sollozo (348).

Llegamos por último al cuadro cuarto cuyo decorado bucólico y pastoril, casi renacentista, es propicio para recibir a Pierrot nuevamente blanco. El día primaveral de blancas nubes contrasta con la apertura crepuscular de la pieza y el baile, la música y el ambiente de fiesta anticipan la armonía que se restaurará al final de la obra. La secuencia de signos de sistemas diferentes como el sonido: "gran ruido"; el traje y maquillaje: "Pierrot enteramente blanco" y el movimiento escénico del actor: "cae exánime" (349), produce en Colombina el resurgimiento de su amor por Pierrot. El final feliz ofrece un tono optimista a la pieza, un cambio radical respecto al pesimismo reinante en el transcurso de la misma. La recuperación de la pureza de espíritu en Pierrot está simbolizada en su vestimenta completamente

blanca. A partir de su caída y consecuente negrura está en Pierrot solucionar sus propios conflictos. Todos los intentos externos a él (la alquimia, un nuevo amor y el viaje a la luna) finalizan en fracasos. En la búsqueda de la esencia de las cosas y en la de sí mismo, ha encontrado su blancura. La tierra le ofrece algo más que la luna, y como señal positiva sus guijarros se convierten en diamantes.

Una breve comparación en el tratamiento de Pierrot en las dos obras analizadas nos muestra que para uno y otro poeta la figura de Pierrot es algo más que el "zanni" de la *Commedia dell'Arte*. Es el vehículo perfecto para transmitir las emociones de tristeza y los sentimientos de soledad y aislamiento del artista en una época conflictiva y contradictoria como la de fin del siglo XIX y principios del XX. Pierrot simboliza la fractura del yo y el mundo. No obstante el mismo punto de partida, las caracterizaciones que ambos autores dan a Pierrot son diferentes. En Darío el hombre blanco no parece tener salida en la sociedad conyugal en la que vive. Su ser poeta y soñador está desvalorizado por el materialismo burgués de su mujer. El pesimismo del personaje trágico lo inmoviliza, se siente derrotado, conforme a una existencia agónica nietzschiana. En cambio, el Pierrot de Lugones, a pesar de compartir con su compañero rubendariano la tristeza y soledad, es activo y busca las posibles soluciones; de ahí el optimismo del final. Es un personaje que se supera en una progresión de conductas, es el camino que va de lo negro a lo blanco. Hay una luz de salvación para el poeta en la sociedad burguesa y materialista y esta salida es la que diferencia la estética de Lugones de la de Darío. Para Lugones el artista tiene una responsabilidad para con la sociedad y por lo tanto su arte debe ser útil. En cambio, para Darío el artista debe buscar la originalidad y la novedad dentro de un subjetivismo tal que debe encerrarse en la postura parnasiana de "el arte por el arte," aislándose de un público que no comprende su arte. Por ello el Pierrot de Darío lucha consigo mismo en un sin fin de contradicciones que no se resuelven en este mundo burgués. De esto resulta un Pierrot más humano, más real que el de Lugones, ya que en él se mezclan los sentimientos más diversos: la tristeza, la crueldad, la súplica, la ensoñación, el autoritarismo, la alegría, los celos, la humillación, como conflictos del hombre moderno.

Ambos Pierrots, si bien parten de un mismo punto, siguen caminos distintos, conformando las contradicciones y múltiples facetas que el Modernismo ampara en su propio seno. Y para ilustrar y caracterizar a estas dos obras como modernistas no sólo es necesario ver el tratamiento de la figura de Pierrot conforme a la visión de mundo que estos dos poetas poseen, sino también el estilo que acompaña a dicha ideología y los rasgos generales del espectáculo teatral modernista. Ambas piezas poseen un lenguaje refinado y enriquecido por variados

recursos poéticos como la metáfora, el símil, y la antítesis. Otra característica modernista es la incorporación de personajes fantásticos que nos llevan al plano de la irrealidad que en ambas obras ocurre, aunque con más riqueza y detalle en la de Lugones. La aparición del Alba en la de Darío y las ondinas, ninfas, la Sílfide, la escoba mágica y el talismán en Lugones son ejemplos de ello. Este ambiente de irrealidad se suma al de misterio y magia con la introducción del alquimista y el viaje a la luna en *El Pierrot negro*. La confluencia de sistemas sémicos diversos en las dos obras es otra característica modernista: la danza, la música, la mímica, la iluminación--en Lugones más fuertemente marcada con los diferentes cambios de luces y el juego de claroscuro--y los accesorios, como la enumeración de los regalos ofrecidos a Pierrot por las ondinas en una descripción preciosista. Por último bastaría decir que el hecho de retomar los personajes de la *Commedia dell'Arte* por parte de estos autores indica una tendencia del Modernismo en continuar con una tradición teatral que ofrece muchos elementos útiles a la nueva estética: antirrealismo, humor, símbolos de pureza imaginativa, sensualidad y poética universal.

University of Toronto

Notas

1. El período que abarca el Modernismo en teatro es un tanto elástico, pero se puede decir que tiene su inicio en las últimas décadas del siglo XIX y muere hacia los años treinta del presente siglo. Las características del teatro modernista han sido expuestas en el interesante trabajo de Erminio G. Neglia, "El teatro modernista en Hispanoamérica," en *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Alhambra, en prensa) vol. IV.

2. Sobre la evolución de Pierrot ver Robert Storey, *Pierrot: A Critical History of a Mask* (Princeton, New Jersey: University Press, 1978).

3. A. G. Lehman, "Pierrot and 'Fin de Siècle,'" en *Romantic Mythologies*, ed. Ian Fletcher (New York: Barnes and Noble Inc, 1967) 217-218.

4. Todas las citas pertenecen de aquí en adelante a la obra mencionada de Rubén Darío, *Escritos dispersos de Rubén Darío* (La Plata: Universidad de La Plata, 1968) 100-103.

5. Tadeusz Kowzan, "Hacia una semiología del arte del espectáculo." En *Hacia un nuevo teatro latinoamericano* (San Salvador: UCA, 1977) 340-365.

6. Las citas que aparecen de aquí en más corresponden a la obra de Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas* (Madrid: Aguilar, 1959) 342-350.

7. Sobre estos paradigmas ideológicos véase el trabajo de José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido* (México: FCE, 1985) 102-103.