



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**mimo.** Del latín *mimus* y, a su vez, del griego μῖμος. (ing.: *mime*, fr.: *mime*, al.: *Pantomime*, it.: *mimo*, port.: *mimo*).

1. Actor que se vale únicamente de gestos y movimientos corporales para representar. 2. Género dramático silente por él interpretado. En este último caso, mimo equivale, al menos actualmente, a **pantomima**.

Para los griegos, iniciadores de dicha forma dramática, el término *mimos* —de aparición tardía y que, exceptuando una mínima referencia en los *Edonios* de Esquilo, queda fijado en la *Poética* de Aristóteles (1447b10)— remitía, originalmente, a una obra cómica de tipo tradicional, siempre hablada, y al actor que la encarnaba, una y otro especializados en la “imitación” o, si se prefiere, en el reflejo —puesto que *mimos* se relaciona con el verbo μιμεομαι— de la vida cotidiana a partir de los rasgos comunes de la improvisación y de la condición burlesca. Desde esta perspectiva heterodoxa cabe incluir bajo el epígrafe *mimos* otras variantes dramáticas encarnadas por el *lisiado* y el *magodo*, actividad la de este último que es descrita como sigue por Ateneo: “danza afeminadamente y realiza toda suerte de inconveniencias, representando, unas veces, a mujeres, adúlteros y chulos, otras, a un hombre borracho que, en el curso de la juerga, se presenta en casa de su amada” (*apud* Melero, 1981). Los tres grandes autores de mimos en la Grecia clásica son Epicarno —cuyas obras parecen haberse caracterizado por continuos juegos de palabras y la utilización de tipos populares—, Herodas y, sobre todo, Sofrón de Siracusa, contemporáneo de Eurípides. Platón estimaba en demasía los mimos de Sofrón, prueba de lo cual es que los tenía bajo su almohada (García Yebra, ed., 1974, 247 n.43). A él y a su hijo Jenarco se debe el gusto por un género que la Grecia continental asumió con rapidez, gracias a un esquema basado

en escenas cotidianas —abundaban, por ejemplo, las consagradas a los banquetes culinarios— y en personajes tipificados —entre ellos, el comilón y el juez, poseedor éste de un modo de expresión ininteligible que sirve de contrapunto paródico a la retórica siciliana—, bien salpimentados por un lenguaje popular.

Entre los romanos, el término *mimo* adquirió dos significados diversos. De un lado, designaba una forma dramática —todavía textual— que, con un grado de popularidad creciente respecto de las farsas atelanas, se diferenciaba de las comedias más convencionales en la participación de mujeres (*mimae*) y, también, en la eliminación de coturnos y máscaras, para potenciar, precisamente, la importancia de la expresividad gestual. Con un elenco de tipos entre los que sobresalía el *stupidus*, los mimos se caracterizaban, al modo griego, por “reproducir” trozos de vida, siempre con una impronta satírica y hasta obscena, a partir de adulterios y engaños de diversa índole. Entre los cultivadores del género destacan, por lo que atañe a la época de César, Décimo Laberio —de cuyas obras conservamos tan sólo los títulos (aun cuando sepamos, a partir de Mario Bonaria [1965], que sumaban 43) y pequeños fragmentos transcritos por Macrobio— y Publilio Siro (Giancotti, 1967). Ya en el primer siglo del Imperio, nos encontramos con una buena nómina de mimógrafos de cuya producción sabemos bien poco: Catulo —y su *Laureolo*, mimo en el que el esclavo que da nombre a la pieza huye para finalmente convertirse en el cabecilla de una banda de ladrones—, Marulo, Hostilio, Léntulo y Emilio Severiano, entre otros (López / Pociña, 2007).

En la época de Augusto se desarrolla la que podemos considerar, desde una perspectiva contemporánea, la otra variante del género, a saber la *pantomima romana*, cuyo nombre deriva del griego “imitación de toda

cosa”, y consistente en un bailarín varón que, a solas en el escenario, interpretaba piezas clásicas —sobre todo tragedias—, y cuyos movimientos, pautados por los continuos cambios de máscara, se acompañaban al ritmo de la música y la recitación del coro —encargado de cantar el texto (*fabula saltica*)—. Los dos pantomimos más famosos fueron Pílates, especializado en el registro trágico, y Batilo, liberto de Mecenas, y cuyo nombre se usó después para referirse a cualquier pantomimo (por ejemplo en Persio 5, 123). Juvenal, en la sátira sexta del libro segundo —versos 63 a 65— menciona la insinuante representación que realizara a partir del tema mitológico de los amores adúlteros entre Leda y Júpiter, hecho cisne, cuya lascivia es subrayada por sus movimientos sensuales:

“chironomon Ledam molli saltante Bathyllo /  
Tuccia vesicae non imperat, Apula gannit  
/ sicut in amplexu subito et miserabile longum”

(Cuando Batilo representa bailando lascivamente el mimo *Leda*, Tucia no controla su vulva, Apula jadea larga y quejumbrosamente como si la estuvieran abrazando) (Ferguson, 1987).

Para el ámbito hispánico, fue Menéndez Pidal, en su precioso libro *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (1957), quien se acercó a la actividad de los juglares medievales, muchos de los cuales tenían en la pantomima —término que, como queda referido, utilizamos como sinónimo de mimo— un recurso básico de expresión. Es el caso de los zaharrones y zamarrones, figuras vinculadas a espectáculos carnavalescos, “enmascarados que acostumbraban ir detrás en las fiestas, procesiones o máscaras para detener y espantar la canalla enfadosa de muchachos que en semejantes fiestas inquietan y enfadan” (1957, 19); y también de los remedadores, dedicados a imitar o contrahacer, que

realizaban un espectáculo llamado *remedamiento*, *remedijo* o *arremedilho* en portugués: “Nos, mimi supra nominati, debemus domino nostro regi pro roborationi unum arremedilum”. A partir de los trabajos antropológicos de Julio Caro Baroja, otros investigadores han ahondado en el conocimiento de estas mascaradas. Así, Rodríguez Pascual (1987) analiza estos espectáculos como si se tratasen, efectivamente, de pantomimas populares, sujetas a un determinado “guion”; tal es el caso de los zangarrones, los carochos, las vacas bayonas y talanguerías, los birrias... Los protagonistas de estas mascaradas cumplen el rol de bobo o loco carnalesco. Son afines en su comportamiento al bufón cortesano, de ahí la necesidad de considerar en una historia del teatro mímico a los bufones —actores totales “comédien, clown, mime, acrobate, danseur, chanteur, musicien: le fol était tout cele en même temps; autant dire un spectacle total à lui seul” (Lever, 1982, 140)— que, cuando no se valían de palabras, utilizaban un vasto repertorio de gestos y visajes, aun cuando lo que le caracterice sea su condición de actor total.

El ejercicio mímico fue, incluso, defendido por algunos como modo de ilustrar asuntos sacros durante las celebraciones eclesiásticas (Banham, 1988). Sin embargo, dichas actividades parateatrales fueron pronto censuradas por disposiciones sinodales y conciliares, tal el caso del Sinodal de Badajoz (1501).

Además, muchas de las representaciones de los siglos XIV y XV se resolvían en forma de espectáculos de gran carga espectacular y una mínima parte textual. Es el caso de los entremeses o *roques*, bien conocidos gracias a las descripciones que de ellos nos hacen en las crónicas de la época. Por ejemplo, la recogida en el *Libro de las coronaciones de los reyes de Aragón*, en la *Crónica de don Álvaro de Luna* o la de don Lucas

Iranzo (Álvarez Pellitero, 1990, 45-47). Dentro de estas diversiones cortesanas las de acción más pantomímica son los *momos*, palabra documentada por vez primera en la *Crónica* referida de Lucas de Iranzo, cuando alude a “muchos *momos* y personaxces, de tantas y tan discretas imbenciones y empresas” (*apud* Álvarez Pellitero, 1990, 49). Los tales *momos* destacaban por la vistosidad de los disfraces y los muchos “visajes” que implicaban. A estos *momos* se les fueron añadiendo (Asensio, 1974) textos literarios, casi siempre de tema amoroso, que venían a rubricar los sofisticados movimientos de las damas y los caballeros que ejecutaban estos *momos* o *momerías*. Puede verse, en este sentido, el tratado de *Momos* que, por mandato de la infanta doña Isabel, escribiera Gómez Manrique o la *Momería* de Francesc Moner.

Los cómicos del arte se apoyaron en la tradición de los mimos, y así en sus representaciones recurrían al movimiento, la burla y la improvisación; y también a la mímica, mediante los episodios conocidos como *lazzi*, “especie de escenas más o menos breves, siempre de tono humorístico, que con o sin palabras, se improvisaban en momentos determinados. Dichos *lazzi*, definidos a veces como ‘pasajes de bravura’, contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal (Oliva / Torres Monreal, 1997, 130). Estos *lazzi* se convertían, muchas veces, en los elementos básicos de la representación, pues posibilitaban el lucimiento de los cómicos, que mostraban así sus habilidades físicas y acrobáticas, sobre todo la máscara principal más activa, a saber, Arlecchino.

Ya en el siglo XVII, de todos los tipos de representación ninguno presenta una analogía tan grande con la pantomima burlesca como los *matachines*, de origen italiano, como la palabra misma —*matto* “loco”—. Se trataba de un espectáculo que se intercalaba en los entremeses o ponía

término a los mismos, si bien en principio la palabra se refiere, tal como apunta Cotalero y Mori (1911, cccviii**b**), a “los actores encargados de danzar y hacer otros muchos juegos cómicos, aunque siempre mímicos y de carácter grotesco”. Covarrubias precisa aún más el significado cuando se refiere a “unas danzas mímicas que responden a las de los matachines, que danzando representaban sin hablar, con solos o ademanes, una comedia o tragedia”. Y Tirso de Molina insiste, en *Cigarrales de Toledo*, en el aspecto mímico: “Regocijóles por sobrecomida una máscara de *matachines*, que con ridículas danzas y *mimos* se remató en un ingenioso juego de manos, inventor de nuevas tropelías”. Bances Candamo, por su parte, en *Teatro de los teatros*, y tras hacer la genealogía de estos danzantes, describe su acción en espectáculos por él presenciados a fines de la centuria: “Tampoco hacen estos de muy movimientos deshonestos, sino los más ridículos que pueden; ya haciendo que se encuentran dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan ambos; luego se van llegando, como desengañándose; se acarician, se reconocen, bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo, dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparecen entre los dos, se llegan a ella y se retiran y, en fin, saltando sobre ella la revientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de estas suerte otras invenciones entre dos, entre cuatro o entre más, conforme quieren, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula”.

En el siglo XVIII, son numerosos los entremeses en cuyas acotaciones se describen acciones mímicas. Valga como ejemplo *La rueda y los covielos* —*cubielos* fue denominación sinónima de matachines, a partir de Coviello, una máscara muy popular del teatro italiano—: “*Entre los cuatro covielos y cuatro beatas se forma una ligera contradanza de cocadas; y sonando caja y clarín, se hunden por cuatro escotillones un diablo y una*

*beta por cada uno, con lo que se dan fin*”. Antonio de Zamora, por su parte, nos ha dejado una pormenorizada descripción de los matachines correspondientes a la *Mogijanga de los oficios y matachines*, que es en sí una compleja pantomima (Cotalero y Mori, 1911, CCCXIII-CCCXIV). A fines de siglo vuelven a ponerse de moda las pantomimas, dentro de la variedad de nuevas formas que por entonces se dan, como el melodrama, la tonadilla y el monólogo, tal como se refiere en el *Memorial literario* de 1793. Joaquín Álvarez Barrientos ha estudiado la presencia de escenas mudas en los populares sainete, prueba de lo cual es la escena que se refiere de *Felipa la chiclanera*, de Juan Ignacio González del Castillo: “A este golpe salen todos, y forman un grupo de esta forma: Antón se queda con la piedra levantada; la Alcaldesa con una rodilla en tierra y las manos alzadas; los payos con las cachiporras amenazando a Antón; el Alcalde en medio, delante de su mujer; Felipa desmayada en los brazos del sacristán; las mozas amenazando a Felipa con las piedras, y el tío Becerro, con una botella y un vaso en la mano; y en esta acción quedan todos como medio minuto, sin hablar”.

Al calor de la recuperación masiva del drama sin palabras en Francia —encarnado por un proteico Jean-Gaspard Deburau, especializado en la máscara de Pierrot (Peral Vega, 2007 y 2008)—, los años finales del XIX y las primeras décadas del XX han de ser consideradas la época dorada del teatro mímico —a no olvidar el mecenazgo ejercido, y no sólo desde el punto de vista de la actuación, sino también de la sistematización teórica sobre las posibilidades del mimo, por Étienne Décroux, discípulo de Jacques Copeau, y, después de él, sus alumnos Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau—. Entre los nuestros, es Jacinto Benavente quien coloca los pilares iniciales en su primeriza miscelánea *Teatro fantástico* (1892), con dos pantomimas, una de carácter tragicómico, *La blancura de Pierrot*,

y otra de impronta tradicional, incluida, como intermedio cómico, en *Cuento de primavera*. La labor iniciada por Benavente habría de ser continuada por Ramón Gómez de la Serna, autor de una serie de danzas pantomímicas —con *Las rosas rojas* como texto señero— inspiradas en las protagonizadas por Colette Willy y La Polaire a las que pudo asistir en los teatros de arrabal parisinos de fin de siglo. Todas ellas tienen en la irreverencia, la heterodoxia, la vertiente sacrílega y una exhibición contumaz del cuerpo femenino sus rasgos comunes. El *Teatro de Arte*, dirigido por Gregorio Martínez Sierra, fue ámbito privilegiado para el desarrollo escénico de la pantomima, sobre todo gracias a Tomás Borrás, con piezas como *El sapo enamorado* (1916), una labor luego continuada en el tiempo con la miscelánea “muda” *Tam, tam. Pantomimas, bailetes, cuentos coreográficos* (1931).

La pantomima encontró en el cine mudo una continuación natural. Del diálogo entre las dos artes dan buena cuenta textos como *El paseo de Buster Keaton* (1925) y el guion cinematográfico *Viaje a la luna* (1929), ambos de Federico García Lorca, y la ópera de Ramón Gómez de la Serna *Charlot* (1933), defensa, en clave lírica, del poder expresivo del gesto silente frente a la palabra.

Después de la Guerra Civil, el drama mímico experimenta un claro retroceso. Con todo, es de destacar el tándem creativo compuesto por los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw, quienes, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta, desarrollan un tipo de teatro musical, rayano con la zarzuela, que gusta del empleo de cuadros mimados para potenciar su lado más mágico y antirrealista, y, también, para recrear episodios de una tradición literaria de la que sus autores se manifiestan humildes partícipes y

continuadores. Así ocurre con *La burlesca Altisidora* (s.a.), *La reina del ballet* (1952) y *Dos pares del diecisiete* (1952).

Aun cuando sin un desarrollo exento del género, vale la pena mencionar la utilización de escenas mimadas en la resolución de algunas dramas mayores; es el caso de *El sueño de la razón* (1970), de Antonio Buero Vallejo, en el momento en el cual Leocadia y Gumersindo contienden a base de cacareos y rebuznos, con una acotación del autor que constituye, en rigor, un pequeño guion pantomímico.

A las formas ancestrales de la dramaturgia universal, entre ellas la farsa y la pantomima, se asoman algunos de los grupos más renovadores de nuestra escena allá por los años sesenta. *Els Joglars*, por ejemplo, inicia su trayectoria con *L'art del mim*, una extraordinaria reivindicación del mimo, luego continuada en espectáculos como *Els dexeibles del silenci* (*Los discípulos del silencio*) (1965), *Pantomimes del music-hall* (1965) y *Mimetismes* (1966). La técnica del gesto, preterida en propuestas ulteriores, sigue estando vigente en espectáculos tan recientes como *Daaalí* o *El retablo de las maravillas. Variaciones sobre un tema de Cervantes*.

Y, junto a *Els Joglars*, otros grupos catalanes han concedido gran relieve al género. Así ocurre con *Els Comediants*, en espectáculos como *Plou i fa sol* (1976) y *Sol Solet* (1980); con *Dagoll-Dagom*, en propuestas tan interesantes como *Antaviana* (1978), un espectáculo a partir de cuentos de Pere Calders en el que la pantomima dominaba gran parte de la representación, y, por supuesto, con *La Fura del Baus*, cuya poética se basa en la creación de un espacio sonoro y visual con el que pretenden envolver al público, y en el que la palabra ocupa, de existir, un lugar irrelevante: *Suz/O/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988), *MTM* (1994), *Manes* (1996) son buenos ejemplos de ello.

## BIBLIOGRAFÍA

BONARIA, Mario (ed.). *Romani mimi. I mimi romani*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1965; FERGUSON, J.. *A prosopography to the Poems of Juvenal*, Bruselas, Latomus, 1987; GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.). Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974; GIANCOTTI, Francesco. *Mimo e gnome: studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Florencia, D'Anna, 1967; LEVER, Maurice. *Le sceptre et la marotte. Histoire de fous de cour*, París, Fayard, 1982; LÓPEZ, Aurora; Andrés POCIÑA. *Comedia romana*, Madrid, Akal, 2007; MELERO BELLIDO, Antonio. “El mimo griego”, *Estudios Clásicos*, 86 (1981-1983), pp. 11-38; PERAL VEGA, Emilio. *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona, Anthropos, 2008.

Emilio PERAL VEGA

Universidad Complutense (Madrid).