

José Dionisio Espejo Paredes

## DE LA VIDA ESCÉNICA A LA VIDA PÚBLICA, UNA GENEALOGÍA DE LA EXPERIENCIA SOCIAL EN EL SIGLO XVIII

1.

Se puede decir que ha sido Baltasar Gracián en *El arte de la prudencia. Oráculo manual* (1647) quien emplea por primera vez la metáfora escénica para organizar los protocolos de actuación del personaje representativo.<sup>1</sup> Tomando como referente la metafísica que va de Boisteau a Calderón, en este libro graciano se presenta claramente la distancia, entre el actor y el espectador, que funda el espacio escénico del personaje representativo: «Actuar siempre como si nos vieran. El prudente considera que le miran o que le mirarán. Sabe que las paredes oyen y que lo mal hecho acaba saliendo a la luz. Aunque este solo actúa como si todo el mundo le viera, porque sabe que todo se sabrá. Mira ya como testigos a los que, cuando se enteren, lo serán después. Quien desea que todos le vean no se preocupa de que desde fuera le puedan observar en su casa».<sup>2</sup>

Teorizado por la cultura y el drama barroco, es el clasicismo el que define su modelo ético de hombre de buena sociedad como aquel que vive en un escenario, y procura plantearse siempre su comportamiento como si le estuvieran mirando. La conciencia se crea desde la mirada del espectador. En realidad, se trata del ritual de la confesión jesuítica que va a acabar convertida en la conciencia escénica de la burguesía y en el origen de la moralidad moderna. La vida transcurre en un escenario y todo cuanto se hace es objeto de contemplación de otros, por eso se debe actuar como si tuviéramos espectadores que observaran todos nuestros actos. La confesión, sin embargo, se dirige no solo a las acciones sino a las intenciones y deseos, a la voluntad y al juicio. Toda acción es una actuación.<sup>3</sup> Son muchos los que observan las estrategias de la interpretación teatral y la asumen como modelo de ética pública.

MATÈRIA, NÚM. 21, JUNY 2023  
ISSN 1579-2641, p. 129-149

Recepció: 19-11-2021  
Acceptació: 17-2-2023

<sup>1</sup> En este trabajo hemos de suspender temporalmente las categorías divisorias tradicionales entre barroco y neoclasicismo. Suponemos una secreta continuidad entre lo que Foucault llamó la «época clásica» (*Las palabras y las cosas*), que incluye los siglos xvii y xviii. El clasicismo francés es el mejor ejemplo de esa continuidad, que en la clasificación histórico-musical no se cuestionó.

<sup>2</sup> Baltasar GRACIÁN, *El arte de la prudencia. Oráculo manual*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, p. 169.

<sup>3</sup> B. GRACIÁN, *El arte de...*, p. 169.

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Dramaturgia de Hamburgo*, Madrid, ADEE, 1993, p. 88.

<sup>5</sup> Es lo que Heidegger llamaba «el mundo como imagen» (1938).

El 8 de Mayo de 1787, Lessing abre su tercer cuaderno de *Dramaturgia de Hamburgo* con esta pregunta: «¿Y cómo consigue este actor [el señor Ehhof] que, dicha por él, escuchemos con placer la más banal de las moralejas?»<sup>4</sup> La respuesta a esta pregunta, dirigida al comportamiento de un abogado, a un hombre de Estado o a cualquier hombre público, se convierte en un magnífico alegato acerca de cómo se constituyen las relaciones sociales y qué hace falta para triunfar en «el gran mundo». Tomando como modelo las grandes figuras de la escena, la estética va a diseñar un protocolo de actuación con fines eminentemente prácticos y de aplicación en el espacio público. Desde las paródicas recomendaciones de Marcello en su *Teatro Alla Moda* (1720), válidas para triunfar en el teatro de ópera, hasta las de Saint Albine (1747), Riccobboni (1759), Diderot (1830) o Lessing (1767), todos han definido el perfil, no solo del comediante, sino, y principalmente, del hombre público.

Pero el teatro no solo se convirtió en fuente de inspiración de una ética pública, sino que también era modelo de otras disciplinas artísticas. Se consideraba que existía una conexión entre la forma de representar las pasiones en el teatro y en la pintura, al menos así quedó en evidencia a través del debate que suscitó el retrato que William Hogarth hace a Garrick interpretando el papel de Ricardo III de Shakespeare, pintura de 1745. El rey, representado teatralmente por Garrick, en la pintura de Hogarth, se despierta en su tienda de campaña, tras tener un sueño en el que ha visto a sus víctimas. En esta pintura se presenta un fascinante debate metafísico acerca de la realidad *de* la representación, que quedaba resuelto bajo la nueva forma de considerar la realidad *como* representación.<sup>5</sup> Porque, considerando al personaje, el óleo de Hogarth muestra que no hay muchas diferencias entre la representación plástica de un rey y la de un actor que hace de rey. Sin embargo, el pintor que lo sabe, intenta crear una escena dramática que evoque lo teatral y no la forma del retrato real, que tiene sus propias reglas. Solo las convenciones de los diferentes tipos de representación empleados por el pintor ayudan a diferenciar el espacio del retrato, identificado lo *teatral* respecto a lo *real*. Paradójica diferenciación que mostraba la secreta conexión entre ambas esferas.

Pero lo que llama la atención de tantos respecto a la interpretación actoral es la capacidad de control del actor respecto a su personaje, se puede vivir de *verdad* la *apariencia* del personaje. La ficción se hace real bajo la representación y tal consideración es de gran utilidad para la constitución del espacio público ilustrado. De esta manera comenzamos a intuir la forma en la que el individuo en su vida social es un personaje, y el actor le va a enseñar cómo «ser» su propio personaje, individualizado socialmen-

te, al modo como se hace en la escena teatral. Cuando el actor representa una pasión usa determinadas estrategias, lo que el pintor quiere es hacer lo mismo que el actor, la representación de ciertas emociones, y por eso Le Brun en su tratado también utiliza ejemplos de actores teatrales, de la misma forma al actor se le aconseja que observe detenidamente la gracia en cada una de las expresiones artísticas. Así hacen Thomas Wilkes en *General View of the Stage* (1759), o Thomas Betterton (*The history of the English stage*, London, (1741) que recomienda que el actor se sitúe como las figuras de las composiciones de la historia de la pintura. Por otra parte, es lo mismo que encontramos en la pintura: el pintor Antoine Coypel (1661-1722) advierte a sus alumnos de arte que hagan un estudio de las pasiones en el teatro:

Les spectacles me paraissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture et je ne suis pas surpris que les peintres et les sculpteurs de l'antiquité qui voulaient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et les attitudes, allaient toujours étudier dans les spectacles publics et y dessinaient les attitudes et les gestes qui représentaient les plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes.<sup>6</sup>

El arte de la mimesis, según plantea Coypel, es antes que nada observación de la representación, no del natural, los artistas asisten a los espectáculos para aprender allí actitudes y gestos. La naturaleza alcanza su máximo grado de expresividad en la representación.<sup>7</sup> Es allí donde las cosas silenciosas se convierten en locuaces, la observación de los actores, bailarines o pantomimas se constituye en la escuela del artista. Tanto pintores como actores representan las emociones, pero es la representación y no la vida lo que guía al artista, es la ficción, o la *mathesis*, lo que despierta su imaginación y pone en marcha su racionalidad. No se recomienda salir a la calle; la perfección, para el clásico, está en el arte no en la naturaleza. La representación se ha convertido en el modelo de la perfección, es el patrón artístico y social. El artista disidente, o el filósofo crítico, es el que denuncia el sistema representativo que no ha dejado de actuar como modelo para el resto de las formas de representación.

Y aunque esto es una consigna propia del clasicismo barroco, sin embargo, en el periodo neoclásico, Diderot de nuevo está proponiendo su modelo de actuación basada en el actor, y la *paradoja* consiste, en ese momento, en conjugar lo natural con lo afectado de las convenciones escénicas. El mundo clásico será más o menos naturalista pero nunca se aparta del paradigma escénico, incluso diríamos que su naturaleza, Gali-

<sup>6</sup> «Sur l'esthétique du peintre», en *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ed. Henry Jouin, París, 1883, p. 348; citado en: Line COTTEGNIES, «Codifying the passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England», *Etudes Epistémè*, 1, 2002, p. 154).

<sup>7</sup> Seguramente en eso también alcanzan el carácter de la máscara en la cultura griega, nada, especialmente valioso o sacro, se presenta sin máscara, velo o apariencia.

<sup>8</sup> Richard SENNETT, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978, p. 56.

leo fue el primero en expresarlo, es una forma de la *mathesis* racional, de la representación. Resulta muy útil leer los textos de los *Salones* de Diderot junto a la *Paradoja del comediante*. Mientras en los *Salones* pondera la naturalidad no afectada de la representación, que encuentra tanto en sus contemporáneos como en la pintura de clasicistas como Nicolas Pousin, en la *Paradoja* muestra la necesidad de no interpretar basándose en los sentimientos sino apoyándose en determinadas formulas. Aquí vamos a interpretar lo dicho sobre la pintura en los *Salones* desde la perspectiva de la *Paradoja del comediante*.

## 2.

El modelo de la sociedad como un teatro no es un descubrimiento del clasicismo barroco o ilustrado, se encuentra en el *Satiricón* de Petronio y llega hasta Balzac. Pero lo que más nos interesa en este trabajo es ver hasta qué punto la teatralidad refuerza la vida pública, y no tanto como se expresa artística o literariamente. No hay una conexión o nexo empírico entre sociedad y escena, sino una comunidad eidética donde la escena es modelo (*eidós*) de sociabilidad, hay multitud de indicios. Dice Sennett que en el París de mediados del siglo XVIII el vestuario público, tanto el de la escena como el de la calle, comparten el mismo concepto de «escaparate», el cuerpo es un maniquí que exhibe la indumentaria que es la que confiere al individuo un sentido social y un rango, lo convierte en un personaje, lo dota de un rol social. Escribe Sennett: «Cuando surgió un puente entre el escenario y la calle, como respuesta al problema del público, nació una geografía pública. Por lo tanto, es posible creer en la realidad tanto de gentes desconocidas y de personajes imaginarios como de un dominio singular».<sup>8</sup> El escenario y la calle forman parte de la misma esfera, el vestuario usado en ambas es idéntico. Sin embargo, el espacio doméstico usa otra indumentaria, todo está codificado, la casaca turca y el sombrero que lleva Rousseau se convierte en asunto de interés público en París. La peluca, maquillajes y otros abalorios son elementos compartidos en la esfera pública y escénica. Precisamente gracias a tales elementos diferenciadores, hombres y mujeres distinguen entre diferentes espacios, el vestuario, la caracterización pública, ahondan en la escisión entre lo privado y lo público. Tal rasgo se convertirá en signo distintivo del burgués, escisión que nunca imaginó el cortesano del *Ancien Régime*.

La escena se convierte en una extensión de la calle, o más bien al contrario: en el patrón de esta. Esto hace que, independientemente de la ambientación escénica, la ropa que se usa es la ropa de calle, fácilmente per-

ceptible en tratados y retratos de época, así vemos al Ricardo III de Garrick despertarse con su atuendo ceremonial de rey con capa incluida. Es indiferente que transcurra en el campo, en la cocina o en el dormitorio, y tanto en escenas íntimas como en escenas históricas, nada importan ambientación y contexto: solo la indumentaria hace rey a un rey, en el baño o en el trono.<sup>9</sup> El vestuario respondía a un estereotipo que reflejaba el estatus social del personaje, y sus usos teatrales refuerzan la convención clasificatoria social. Tanto para la ambientación de un *Julio César* como la del *Rapto en el serrallo* los actores usan el mismo tipo de vestuario. Pero es que la idea de la ambientación solo se empieza a desarrollar en las artes decorativas que introducen lo exótico durante la primera mitad del siglo XVIII, sin embargo, las circunstancias no entran en la imaginación del escenógrafo, que de una manera instintiva *actualiza* el drama, con el vestuario y la indumentaria, con la idea de hacer partícipe al público.

Sennett cuenta un hecho conocido: «en una ocasión, en el año 1753, Madame Favart apareció en escena ataviada con sandalias, ropa basta... como una autentica mujer trabajadora de provincias; el público se mostró disgustado».<sup>10</sup> El actor, como el hombre o mujer de la calle, se identifica con su apariencia y exhibe su rango, esto hace que el propio escenario, la sala, el teatro entero, tengan una fisionomía que corresponde al rango de los que están allí como espectadores. En escena no se reproduce, no se representa, a aquellos que no pueden entrar en el teatro; los límites quedan fijados por la gruesa línea divisoria de la estratificación social, y los suntuosos muros del teatro. Una actriz que hace de sirvienta no viste como una sirvienta en el teatro, porque la actriz o cantante que la representa no lo es, y no es porque sea del mismo rango que su público, sino porque representa a ese público. Es por este hecho representativo que el espectador rechaza sentirse representado con las ropas de una mujer trabajadora de provincias. En el teatro clásico no se concebía que una actriz, como Madame Favart, apareciera como sirvienta andrajosa, no concebían que ella estuviese *solo* actuando, una obra dramática no simbolizaba simplemente la realidad, era la realidad: «En dichas sociedades, la ilusión no tiene ninguna connotación con la irrealidad, y la creación de la ilusión teatral es simplemente la realización de un cierto poder de expresión, antes que un olvido, en el oscurecimiento o el retiro de la vida real».<sup>11</sup> Lo que quiere decir Sennett es que para el público de la época lo que sucede en escena, como lo que aparece en sueños, es algo que tiene cierta entidad y realidad. Como para Don Quijote, lo narrado es idéntico a lo vivido. Es un género de realidad diferente pero existente. Es la base de su convicción en la identificación entre su mundo físico y el sistema representativo.

<sup>9</sup> Ese *troppo vero* con el que Inocencio X rechazó el retrato que le hizo Velázquez es indicativo que más allá de los rasgos objetivos, vestuario, tiara, o joyas, características del rango papal, ninguna caracterización psicológica era aceptable.

<sup>10</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 94.

<sup>11</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 104

<sup>12</sup> Ian MACINTYRE, *Garrick: a life*, Londres: Allen Lane, 1999, p. 140; citado en R. ZARESKY y J.T. SCOUT, *La querrela de los filósofos*, Barcelona, Biblioteca Buridán, 2010, p. 161.

### 3.

El público y *toda* la sociedad se encuentran en la representación: allí debemos descubrir las aspiraciones de esa sociedad y su organización. Vamos a considerar algunos aspectos que también influyen en la interpretación actoral, aunque corresponden a un tratamiento del público. Hasta 1781, cuando se construye el nuevo edificio de la Comédie Française, el público de clase media se encontraba de pie; solo después, en el nuevo edificio, se pusieron butacas. Sin embargo, los espectadores también se sentaban en el escenario, mezclados con los actores, de manera que el público «actuaba», exhibiéndose, sentado en su silla, al mismo tiempo que el actor. La inclusión del público en el escenario no rompe ninguna ilusión dramática, más bien al contrario, se refuerza el mundo ficcional de los espectadores, que se sienten en el mismo plano que el actor. Es un hecho muy significativo que la interpretación del actor se produzca en el mismo plano donde se encuentra el observador contemplativo. El público, que está sentado en el escenario, se siente parte de la representación para el resto de los que contemplan el acto, se crea una continuidad que impide que exista un verdadero espectador. Y por la misma manera, esto convierte al que está en el patio, o en los palcos, en sujeto observado desde la escena. Era una práctica extendida por todos los teatros, y está detrás de la idea del Panóptico de Bentham. Así se relata lo que sucedía en los teatros de Londres: «La estridente e indisciplinada audiencia, un microcosmos de la sociedad inglesa, era parte del espectáculo. De hecho, hasta 1762 las mejores localidades estaban en el propio escenario, donde los espectadores privilegiados participaban en la obra, charlando de vez en cuando con los actores o caminando de un lado a otro y en general estorbando».<sup>12</sup>

La desaparición de los asientos para el público en el escenario se produjo a finales de 1750. Parece que Voltaire sería el responsable, por razones técnicas, de esa transformación del escenario, con motivo de la reposición de *Semíramis*, que se había estrenado en 1748; la cantidad de actores y elementos escénicos habrían hecho necesario dejar libre de público el escenario. Según otra versión, se desalojó el escenario gracias a la contribución económica de un adinerado «espectador» que pagó a la Comédie Française para compensar por la pérdida de los asientos del escenario. El actor ha ganado una batalla a la hora de su reivindicación profesional y el público se va a convertir en el espectador, tal como lo conocemos hoy, gracias a esta reestructuración del espacio escénico.

Collé, un dramaturgo de la época, escribe en su diario: «se escucha mejor y la ilusión es mayor. Ya no se ve a César cepillando el polvo de la peluca de algún imbécil sentado en la primera fila de las butacas del esce-

nario y a Mitrídates expirando en medio de nuestros vecinos». <sup>13</sup> La experiencia es similar en cualquier teatro en la Europa de la época, allí se encontraba con la misma evocación de un bullicioso *Theatrum Mundi* donde nadie es lo que parece: «De manera nada sorprendente, los extranjeros que visitaban el Drury Lane, un poco como los visitantes persas del teatro parisino en las *Cartas persas* de Montesquieu, no estaban muy seguros de si eran los actores o los espectadores los que ofrecían el auténtico espectáculo». <sup>14</sup> El teatro cambió al convertirse en un nuevo espacio profesional específico. La regulación se produce en todos los aspectos que comprenden el fenómeno espectacular. Comienza la profesionalización del actor, surgen nuevos oficios y una nueva economía espectacular. El cambio afectó a la consideración del teatro por parte del público. De manera que desapareció la concepción habida en la antigüedad donde el teatro era un lugar de encuentro social. En el teatro cada cual debía saber cuál era su posición, su espacio físico.

Contra la idea que defiende Sennett, que destaca la creciente invisibilidad del príncipe entre el público en los teatros construidos después de 1720 <sup>15</sup> aquí destacamos el protagonismo del palco real situado frontalmente respecto al escenario. El palco es un espacio escénico que se oscurece momentáneamente y que se aleja del escenario en el teatro *alla italiana*, pero debemos considerar los tiempos propios de la representación, su durar desde el instante en el que se accede al teatro hasta su abandono, finalizada la función. Y en el caso de que observemos que en algunos teatros el palco real se redujese, sin embargo, la autoridad, invisible anteriormente, es precisamente ahora en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se visibiliza. Se produce una presencia doble y especular, *palcoscenico* y palco real se sitúan uno frente al otro. El cuerpo del príncipe no es tan importante como el símbolo de su distancia y su autoridad representada en escena. El príncipe tiene en el actor protagonista su referente absoluto. La constitución del teatro en forma de herradura no parece buscar la visión solo del escenario sino más bien la contemplación del príncipe como reflejo de la escena. Todo en el teatro se presta al objetivo de la contemplación mutua. El *foyer* es el lugar privilegiado de encuentro. Estos públicos van al teatro y a la lujosa ópera por voluntad y economía propia, se inicia la venta de entradas en el teatro, ya no es un regalo del patrón principesco. La economía espectacular del teatro musical del clasicismo se basa en el diseño veneciano de la segunda mitad del siglo XVII. Ha sido un largo proceso en menos de cien años, el espectáculo se ha secularizado y se ha convertido en una pasión antes de convertirse en un pasatiempo. Durante el Renacimiento el *Theatrum Mundi* se va a transformar muy rápidamente en la representación de un nuevo orden secular, el Estado. An-

<sup>13</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 105.

<sup>14</sup> R. ZARESKY y J.T. SCOUT, *La querrela...*, p. 161.

<sup>15</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 102.

<sup>16</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1984, p. 299.

<sup>17</sup> Etimológicamente *ob-sceno* significa «el que está fuera de la escena».

tes, en el siglo XVII, la escena representaba la Creación, ahora, en el siglo XVIII, en ella se representa el Contrato Social. Se ha producido una transformación de lo representado, y al mismo tiempo ha cambiado la función del espectáculo.

El teatro del periodo clásico es un espacio cerrado, entre tres paredes. La caja cerrada es el mundo, el microcosmos de la creación contemplada por el espectador privilegiado. Metafísicamente Calderón hace de esa caja la torre de Segismundo. La consecuencia es que «el lugar del rey» cambia, pasa de la posición central en las gradas de la platea del teatro palladiano al propio escenario, convertido en el espejo simbólico del palco real que está en frente, el escenario es por tanto representación del poder omnipresente. Lo que se representa es el poder regio que tiene como reflejo el ilustre palco real que se sitúa frontalmente al centro de la escena. La aparición del palco real en el teatro neoclásico es una presencia que se reduplica, proyectándose, en la escena; se trata del contenido y la forma del drama barroco, pero ataviado a la moda de la época. El escenario deja de ser el orden divino y se convierte en el orden creado en torno a la figura del rey. La forma renacentista permanece, pero el sentido del espacio ha cambiado. La escena reproduce el orden y jerarquía que se distribuye en el teatro, los palcos superiores, la platea con gentes de pie, las gradas superiores...

Duvignaud presenta al príncipe como espectador privilegiado del teatro renacentista, situado delante de una escena cuyo orden y perfección debe producir su sola presencia, como los dioses del *Momus* (1447) de Alberti. Es la idea que recoge Foucault en *Las palabras y las cosas*. Es ese «lugar del rey»<sup>16</sup> para el que se dispone toda la representación en el Renacimiento. El espacio del rey era algo así como una representación de Dios, en el gran *Theatrum Mundi*, que contempla sus criaturas. El giro que opera el modelo contractual se refleja en este cambio por el que el príncipe es el representante o actor de las multitudes, encarnación de todo personaje representativo, no produce el orden, sino que lo expresa. El rey, ahora en el palco, ha desalojado físicamente el escenario, pero el protagonista, actor, en escena es su *alter ego* representativo. El cambio que sufrió el reparto del espacio al interior del teatro es significativo de aquel otro que afectaba la organización de la sociedad. Desalojar el escenario es un símbolo del nuevo rol que debe asumir el espectador fuera de escena. Hacia el final del siglo XVIII el público ya no compartía el mismo nivel representativo que el actor. Para todos está claro que la nueva división establecida entre el *palcoscenico* y la sala es la misma por la que el espectador se separa de los personajes representativos o actores, convertido en «espectador» pasivo, en sujeto ob-sceno.<sup>17</sup>



## 4.

El burgués ilustrado ha utilizado las mismas estrategias que funcionaban con la corte barroca. El burgués necesita realizarse como un personaje público y representativo, su aparición en la esfera social es una condición de su existencia, el dominio de lo económico se proyecta fuera de lo doméstico y se hace público. Solo al presentarse socialmente el burgués realiza su identidad y su negocio. Habermas toma como ejemplo el *Wilhelm Meister* de Goethe para ilustrar el nuevo espacio de posibilidades que se le abre al individuo burgués, «el noble es lo que representa, el burgués, lo que produce».<sup>18</sup> Cuando el burgués necesita ser un sujeto público entonces tiene que representar algo, es la necesidad que tiene Wilhelm y reconoce su cuñado; solo es real en escena, contemplado por los demás, fuera de ella es un sujeto sin atributos, meramente obscuro. En el teatro se realiza verdaderamente la identidad pública del sujeto burgués: «Tal es el secreto de su vocación teatral *sobre las tablas aparece el hombre cultivado tan personalmente en su brillo como las clases altas*. El secreto equívoco de la *personalidad cultivada* pretende hacer posible la intención burguesa en la figura diseñada como noble, pretende hacer una y la misma cosa de la representación teatral y de la representación pública».<sup>19</sup> Para ser percibido el burgués debe interpretar un personaje, su prosperidad depende de la fortuna del rol asumido, lo natural retrocede bajo el nuevo orden burgués. Y todo esto en medio de una dinámica por el que los roles de la burguesía están en continua mutación, casi como el devenir de lo natural.

En *La paradoja del comediante*, Diderot presenta el cuadro de la representación en sus dos vertientes, en primer lugar, la forma propia, la que corresponde al actor y a la obra, que es el mundo en el que vive esa representación, y la otra forma que se cruza constantemente, que es la del espectador movido por la representación en su vida social. El texto de Diderot no se publicó hasta 1830. Fue escrito como una respuesta al texto de Remond de Sainte-Albine, *El comediante*, publicado primero en 1747 y después en 1769. Sin embargo, también es un diálogo con un famoso texto de Riccoboni, *El arte del teatro* (1750), y respecto a los escritos de Grimm. Marmontel contribuyó al tema con el artículo *Declamación* de la *Enciclopedia*.

En tratados como los de Saint Albine (1747) se vinculaban el modo de actuación con los contenidos de aquello que se representaba (siglos XVI y XVII), según un protocolo que sitúa la interpretación dentro de la retórica, y eso permite diferenciar la misa de la representación escénica.<sup>20</sup> Según Diderot, el drama está separado del ritual. Lo que se representa no es una emoción natural, ni algo verdaderamente sentido: es la representación misma. Funciona igual que el teatro barroco, que entendía la creación dramá-

<sup>18</sup> Jürgen HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Gustavo Gili, 1986, p. 52.

<sup>19</sup> J. HABERMAS, *Historia y crítica...*, p. 52.

<sup>20</sup> Así, la retórica del sacerdote era infinitamente superior a la de cualquier actor porque el texto que interpretaba era verdadero; la suya era algo así como la «posesión» retórica.

<sup>21</sup> Denis DIDEROT, *La paradoja del comediante*, Buenos Aires, Losada, 2007, p. 125.

<sup>22</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 126.

<sup>23</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 144.

<sup>24</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 144.

<sup>25</sup> Es una concepción muy discutida, Sennett afirma la emoción de la actuación, y parece que la mayor parte de los críticos clásicos han destacado la racionalidad y frialdad de esta: R. SENNETT, *El declive...*, p. 144.

<sup>26</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 172.

tica como representación del contrato (de enajenación), convertido en la esencia de la representación estructural. Dice Diderot: «yo lo quiero con mucho juicio; preciso tener en ese hombre un espectador frío y tranquilo; exijo, consecuentemente, penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo, o lo que viene a ser lo mismo, una aptitud igual para todo tipo de caracteres y de papeles».<sup>21</sup>

Para Diderot, *espectador* significa *observador* (1), eso lo lleva a una objetividad ajena a la expresión de la propia sensibilidad (2) y a la producción del personaje a través de la imitación de lo observado (3): «discípulo reflexivo de la naturaleza». El actor no es él mismo en escena. Su interpretación se basa en la reflexión, apoyada en la observación-mimesis, pero lo que se imita es un modelo ideal. Así el intérprete puede ser uno y siempre el mismo, crea un personaje y es fiel a ese personaje: «el acaloramiento y la pasión le impiden crear un personaje siempre idéntico en todas sus representaciones y manifestaciones [...] son los mismos acentos, las mismas posiciones [...] es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos y a mostrarlos siempre con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad».<sup>22</sup>

El modelo del comediante para Diderot es David Garrick, al que conoció en el invierno de 1764-1765. El actor «estaba dirigido a encontrar las formas esenciales que gobiernan la naturaleza».<sup>23</sup> El hombre, como actor, supera su singularidad y se pone en condiciones de percibir el personaje entendido como algo que trasciende las particularidades y alcanza lo universal. Diderot quiere hacer extensivo el gran arte de Garrick a otros espacios e individuos («Pretendía abarcar más [...] los actos sociales innatamente expresivos son aquellos que pueden repetirse»)<sup>24</sup> y ese es el objetivo de cualquier actuación exitosa. Precisamente la repetición convierte en meditado, mediato, al personaje que se interpreta, y eso es por lo que decimos que Diderot se mueve hacia una «teoría de la emoción como representación».<sup>25</sup> Efectivamente, no se trata de una mera prescriptiva o manual para comediantes, es mucho más que eso, su discurso se hace extensible a cualquier hombre que vive en sociedad, a su círculo familiar, social y laboral, que se convierten en representaciones, entendidas escénicamente. Las convenciones sociales propias del espacio público, pero también los sentimientos, son representaciones sometidas a determinadas retóricas.

En este asunto Diderot y Rousseau se enfrentan como dos posiciones antagónicas, pues el ginebrino pretende fundar una retórica natural y no acepta la tensión naturaleza-convención. Diderot tiene naturaleza dual, escribe: «Si se es uno mismo por naturaleza; se es otro por imitación»,<sup>26</sup> su pensamiento no pretende trazar una continuidad entre ambas esferas, ni hay dialéctica, sino que más bien recoge la dualidad planteada por Hobbes

entre estado de naturaleza y representación o contrato. Efectivamente, hay dos modos de ser, y debemos aprender las condiciones de cada uno de ellos, la máxima coherencia es aquella en la que ambos personajes de nuestra realidad, nuestra doble identidad, se encuentran y se saludan. Y ese es el origen de un nuevo pacto, que no es social sino individual, por el que la constitución natural de cada uno se adapta a las convenciones y protocolos que exigen las circunstancias. El propio Diderot ha escrito este texto en forma de diálogo, donde dos personajes se contemplan desde posiciones diferentes y evolucionan discursivamente. El texto de Diderot se basa en un plan dialéctico muy claro, el primer interlocutor defiende una posición, la que parece corresponder al propio autor, mientras el segundo interlocutor defiende la naturalidad de la representación, la acción teatral como experiencia de un personaje real en el escenario, que es al mismo tiempo la evocación natural de aquello que acontece. Contrastando el estilo interpretativo de dos grandes actrices, Clarion y Dumesnil —protagonistas del famoso enfrentamiento que se produjo en el teatro Boule Rouge—, introduce una nueva consideración acerca de cómo se construye un personaje. Basándose en la imitación y la capacidad de observación, surge la «idea» que la actriz tiene en su mente e intenta siempre reproducir: «cuando ha logrado elevarse una vez a la altura de su fantasma, ella se posee, se repite sin emoción».<sup>27</sup> Si la actriz o el actor no están guiados por una idea que en su mente lo gestiona todo, su actuación será irregular: «la sangre fría debe templar el delirio del entusiasmo. No es el hombre violento que está fuera de sí quien dispone de nosotros; esta es una ventaja reservada al hombre que se posee».<sup>28</sup> La tarea del comediante es conocer y reproducir signos exteriores de acuerdo a un «modelo ideal». El actor, como el pintor o el narrador, es un científico social, procede con el mismo método empírico, se inicia mediante la observación, se trata de seleccionar rasgos aislados de las cosas y unirlos creando un modelo. Es como si el actor en realidad fuera un espectador del otro teatro, el del mundo, el actor debe ser un experto en el mundo de las emociones: «¿Qué es pues el verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma prestada, dirigirse a las sensaciones de los que nos escuchan, de los que nos ven, y engañarles por medio de la imitación de esos síntomas, por una imitación que agrande todo en sus cabezas y que se convierta en regla de su juicio».<sup>29</sup>

La contemplación que el espectador hace de sus propias pasiones imitadas por el actor le perturba y al mismo tiempo le convierte en un ser capaz de alcanzar la «regla de su juicio». El teatro se convierte en una escuela donde la catarsis moderna transforma al espectador en un comediante con talento, en tanto que es capaz de descubrir la verdadera medida de sus pasiones. A través de la acción dramática el espectador recono-

<sup>27</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 127.

<sup>28</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 128.

<sup>29</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 172.

<sup>30</sup> Con otro sentido, Brecht propone también esa distancia racional que nos posibilita la experiencia teatral.

<sup>31</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 128.

<sup>32</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 143.

<sup>33</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 129.

<sup>34</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 129.

ce, más allá de sus múltiples sentimientos y pasiones, la lógica misma de su ser social. Al mismo tiempo que se convierte en espectador, se convierte en personaje apto para la vida social. En la contemplación no solo interioriza las reglas, sino que aprende a distanciarse de las emociones, a aplicar el juicio.<sup>30</sup>

El control de las pasiones ahora tiene un sentido nuevo: dominamos nuestras pasiones porque solo de esa manera podemos dominar a los otros. Nadie puede dominar a otro si no se controla así mismo. Por eso Diderot se plantea la diferencia entre el apasionado («hombres fogosos, violentos, sensibles, están en escena; dan el espectáculo, pero gozan de él»)<sup>31</sup> y lo que llama «el hombre de genio», que urde su copia basándose en ellos, aprendiendo de ellos. Y este es espectador del otro, del mundo físico y moral que el otro vive, él lo representa. Hay que saber ser espectador para poder llegar a convertirse en un verdadero actor, el genio imita los hombres sensibles, fogosos... pero nunca se confunde con ellos mismos. Un error en el que incurre Sennett es suponer que la técnica interpretativa diderotiana se basa en que el actor no siente,<sup>32</sup> cuando en realidad Diderot no se plantea así el problema: los sentimientos del actor no son el material con el que se interpreta. A través de su capacidad de observación, de los sentimientos y pasiones, construye su personaje, pero sin apartarse de la «idea».

Sentir no es observar, el imitador se ocupa de mirar, reconocer e imitar, no de sentir. Aparece una distinción que usa Nietzsche cien años después, en *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1873): la del hombre intuitivo y el hombre racional, y que en Hamann lo encontramos en *Aesthetica in nuce* (1760); la misma pareja de conceptos que propone Diderot en su ensayo. El corazón no es lo mismo que la cabeza, es la cabeza la que debe organizar el personaje, no el corazón. Rousseau discutirá esta percepción, y al mismo tiempo rechazará toda idea de interpretación representativa. Dice Diderot de la cabeza: «A la menor circunstancia inopinada, el hombre sensible la pierde; no será ni un gran rey, ni un gran ministro, ni un gran abogado, ni un gran médico. Llenad la sala del espectáculo de esos llorones, pero no me coloquéis ninguno en la escena».<sup>33</sup> Aparece con absoluta claridad la diferencia entre los personajes representativos que se sitúan en escena y son dignos de ser contemplados. Frente a ellos están los que solo pueden ser espectadores, pero adoran la escena, son obscenos. «En la gran comedia, la comedia del mundo, a la que siempre vuelvo, todas las almas ardientes ocupan el teatro; todos los hombres de genio están en las galerías. Los primeros se llaman locos; los segundos, que se ocupan de copiar sus locuras, se llaman sabios».<sup>34</sup> La comedia y el comediante se viven en el mundo, y Diderot hace referencia al «gran teatro del mundo» porque allí sucede lo mismo que en la escena, los sabios observan y reproducen lo que

los otros realizan sin reflexión, los sabios conocen la ley que los rige, los otros sienten sin conocimiento y sin consuelo.

«El actor está cansado y vos triste; es porque él se ha agitado sin sentir nada y vos habéis sentido sin agitaros. Si fuera de otra manera, la condición del comediante sería la más desdichada de las condiciones; pero *él* no es *el* personaje, sino que lo interpreta y lo interpreta tan bien que lo tomáis por tal: la ilusión queda para vos; él sabe muy bien que no lo es».<sup>35</sup> El actor trabaja, no siente. En el espacio público el individuo debe saber actuar conforme al personaje que representa, las emociones las tiene el espectador, lo que comunica el actor no es el sentimiento de la interpretación, lo que verdaderamente comunica en la representación, según Diderot, es la idea. El espacio público requiere de una forma peculiar,<sup>36</sup> el mundo privado debe quedar relegado a lo íntimo. Se produce una separación radical entre lo público y lo privado: «Llevad al teatro vuestro tono familiar [...] por muchos llantos que vertáis, estaréis ridículo y débil». Y dice el primer interlocutor: «Y el tono de ese discurso pronunciado en escena, ¿diferiría del tono que se pronunciaría en sociedad? [...] ¿Sería ridículo en sociedad?». Se plantea un alegato contra la creación dramática alejada de la forma de comunicación en sociedad, eso le hace plantearse el tipo de verso... la escritura debe buscar lo «sencillo y hermoso», aquí el modelo que se revela es el de los antiguos, la tarea del actor es rendir tributo a la creación y al modelo que tiene el dramaturgo, el modelo antiguo: si llega un día que el hombre de genio se atreve a dar a sus personajes el tono sencillo del heroísmo antiguo, el arte del comediante será mucho más difícil, pues la declamación dejará de ser una especie de canto.<sup>37</sup>

La declamación y el arte de la buena interpretación hacen que el «hombre racional» sea capaz de afrontar las tareas del gran mundo, pero solo si ese hombre es capaz de olvidar su propia naturaleza y abrirse a los otros a través de la observación y la mimesis de ella. Escribe Diderot: «el hombre sensible está demasiado abandonado a los caprichos de su diafragma para ser un gran rey, un gran político, un gran magistrado, un hombre justo, un profundo observador y, consecuentemente un sublime imitador de la naturaleza, a menos que no pueda olvidarse y distraerse de sí mismo, y que, con ayuda de una imaginación fuerte, logre crearse y mantener su atención fija por medio de una memoria tenaz sobre unos fantasmas que le sirvan de modelos; pero entonces ya no es él quien actúa; es el espíritu de otro quien le domina».<sup>38</sup> Como en el antiguo sistema de representación clasicista francesa, el personaje representativo está poseído por un modelo, al que llama fantasma, y que proyecta hacia los espectadores de los que salió esa figura o modelo. Es la relación habida entre el dato empírico y la ley que lo sucede, la interpretación es arte donde el método científico se transforma en

<sup>35</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 131.

<sup>36</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 132 y 133.

<sup>37</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 176.

<sup>38</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 176.

<sup>39</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 136.  
<sup>40</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 135.

experiencia vivida. El romanticismo, creyendo oponerse a Diderot, y a toda su racionalidad, en realidad lo desarrolló hasta el extremo. Para el romántico, interpretar es dejarse poseer por lo otro, el genio creador, como canta la gran actriz francesa de la época Adriana Lecouvreur en la ópera de Cilea: *Io son l'umile ancilla del genio creator*. El intérprete, anulado en su naturaleza particular, se abre a lo «otro», que lo alumbra y dirige.

## 5.

La muerte en escena del gladiador antiguo o del poeta, «no es una muerte como se hace en la cama de tu casa, no es que la pura naturaleza no tenga sus momentos sublimes»,<sup>39</sup> pero al entrar en la representación no basta con reproducir su apariencia. La naturaleza no es la simple apariencia: es no tanto lo que vemos como lo que nos transmite lo que vemos. La reproducción fiel de un acto, como en el caso del asesinato del padre de Hamlet, solo conmociona a los que han vivido esa situación, para los demás hace falta otra clase de representación, donde todos sean capaces de recibir el impacto de esa experiencia que vemos en escena. Y esa es la ciencia del actor que hace sentir al espectador experiencias que no ha vivido nunca.

La reflexión conduce, tanto al actor como al propio Diderot, hacia un cuestionamiento de lo verídico aplicado a la representación. Lo verídico no consiste en «representar las cosas como son en la naturaleza», sino más bien «es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un modelo ideal imaginado por el poeta y a menudo exagerado por el comediante».<sup>40</sup> Se trata de adecuar la interpretación y el modelo presentado en el texto escrito, que todo cuanto el intérprete aporte a la representación concuerde con el personaje. Esa es la verdad del personaje, la tarea de la interpretación, y no que el actor presente un personaje real parecido al que lo contempla, reflejando sus particularidades. El referente del actor es un personaje literario, no uno verídico, y el ideal poético, no lo real empírico. El clasicismo, sea barroco o neoclásico, ha descubierto al sujeto como mediación imposible de superar, por eso ha buscado representar sus categorías, sus formas ideales. El actor nunca interpreta un hombre o mujer de la calle, sino un tipo creado, primero por el autor y después por el actor en escena. El actor representa en función de modelos que ha creado e interpreta de acuerdo a esos modelos, que pueden proceder de la investigación empírica del actor. El personaje no es un ser concreto, sino un modelo universal. El actor no puede representar una realidad, sino un personaje poético. La filosofía nos dirá que no podemos salirnos de nuestras determinaciones perceptivas ideales. El personaje no vive

en el mundo real: vive en el mundo de la representación, y el actor, delante del público, debe crear ese mundo singular de movimientos y gestos imitando al modelo ideal que ha creado el poeta y es representado por la escena.

Es evidente que aquí podemos establecer el paralelo entre el personaje creado en la escena, es decir, el hombre público que se presenta en diferentes facetas, como intelectual o político, frente al mismo hombre que tiene una vida personal que nada tiene que ver con esa dimensión pública. «De ahí proviene que el comediante en la calle y en la escena sea dos personajes tan diferentes que apenas se les puede reconocer».<sup>41</sup> Todo el texto de Kant *Respuesta a la pregunta: «¿Qué es la Ilustración?»* (1784) se puede aplicar a esta diferenciación diderotiana: en su función pública el hombre obedece al cargo, es un personaje que se debe a su papel, en su dimensión privada es autónomo.<sup>42</sup> Diderot, como Kant planteará después, hace una apología de la distinción entre las dos esferas, a la vez que presenta la instrucción del buen comediante.

## 6.

La tensión entre naturaleza e ideal no parece resuelta, la naturaleza se realiza en la representación, en el ideal. El *segundo interlocutor* afirma que el espectáculo más maravilloso es el que se da en la naturaleza: «Pero si una muchedumbre de hombres reunidos en la calle, por alguna catástrofe, dan en desplegar súbitamente, y cada uno, su sensibilidad natural sin haberse concertado, crearán un espectáculo maravilloso, mil modelos preciosos para la escultura, la pintura, la música y la poesía».<sup>43</sup> Precisamente esta es la tesis rousseauiana desde la que se rechaza la representación. Según Rousseau lo que importa es lo que acontece; es la naturaleza la que crea el espectáculo. Parece que la defensa de la belleza natural supone un rechazo de la representación y de la interpretación teatral. Y así fue para Rousseau. Pero la agudeza diderotiana descubre la contradicción: no hay percepción de la belleza sin un aprendizaje estético, sin representación. El problema llega al extremo cuando se afirma que la realidad está en la representación, o que la belleza que guía la vida no es natural sino representada. Contra aquella concepción naturalista rousseauiana, afirma Diderot que cuando aplicamos el calificativo de «bello» a algo es porque tenemos un modelo: «¿No habéis alabado nunca a una mujer, diciendo que era bella como una virgen de Rafael?».<sup>44</sup> No existe una percepción sin idea, por lo que no hay la posibilidad de ese espectáculo natural extraño a las representaciones. Si eliminamos la representación, en su forma de idea, estamos negando nuestra posibilidad de percibir belleza alguna, ya que nuestros criterios están

<sup>41</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 135.

<sup>42</sup> Immanuel KANT, *En defensa de la Ilustración*, Barcelona, Alba Editorial, 2006, p. 39.

<sup>43</sup> I. KANT, *En defensa...*, p. 137.

<sup>44</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 137.

<sup>45</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 138.

<sup>46</sup> Rafael Sánchez Ferlosio ha dedicado un importante trabajo a esta lógica sacrificial de la ideología, primero religiosa y luego política, que la modernidad ha heredado del mundo antiguo. *Mientras los dioses no cambien, nada habrá cambiado* es un análisis del valor del sacrificio en la mentalidad burguesa europea. Si el futuro o el progreso exigen sacrificios es solo porque las víctimas que generan no son una refutación del motivo, sino que más bien al contrario son convertidas en la justificación de aquello mismo que provoca las víctimas, los sacrificados son el efecto de una cruenta maquinaria ideológica, convertidos en la causa. Los sacrificios no son para los dioses, sino que los dioses surgen gracias a los sacrificios dice Sánchez Ferlosio. Nunca son los dioses, ni las ideas, las que imponen los sacrificios, son los hombres los que los ejecutan y ponen después los ideales como causas, cuando solo son justificaciones a posteriori. El sacrificio crea la patria y la recrea continuamente, dice Sánchez Ferlosio.

<sup>47</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 146.

construidos a partir de la representación artística. Toda la hermenéutica posterior es deudora de la reflexión diderotiana.

Esa prioridad de lo mental, que a su vez depende de la observación empírica, y sus construcciones o representaciones, se postula sobre un modelo ideal: «Sucede con el espectáculo como con la sociedad bien organizada, en la que cada uno sacrifica sus derechos por el bien del conjunto y del todo. ¿Quién es el que apreciará mejor la medida de ese sacrificio? ¿Acaso el entusiasta? ¿El fanático? No ciertamente. En la sociedad, será el hombre justo; en el teatro, el comediante que tenga la cabeza fría. Vuestra escena de las calles es a la escena dramática como una horda de salvajes a una asamblea de hombres civilizados».<sup>45</sup> No es por la sensación, y la inmediatez de las emociones, por las que uno prioriza el conjunto de los intereses colectivos frente a su inmediato deseo, el aprendizaje de esta ficción racional que practica el ciudadano, al igual que el actor, es el fundamento del pacto y de todo principio moral universal. Es un lujo este fragmento de Diderot, donde aparece por arte de magia la idea del sacrificio del individuo en el pacto social. Solo es capaz de sacrificio el que contempla la vida desde el prisma de lo universal, hay una identidad especial entre el sacrificio y la abstracción universal. Ningún individuo que se sienta como natural y sensible está dispuesto a sacrificarse por una idea.<sup>46</sup>

No podemos pasar por alto, en el texto anteriormente citado de Diderot, una curiosa respuesta a la *Carta sobre los espectáculos* (1758) de Rousseau, por la que podemos entender que «la fiesta en la calle» es pre-civilizada y por lo tanto no es propia de la organización política, es como una «horda de salvajes». Diderot muestra la contradicción rousseauiana, que plantea el «sacrificio» de lo individual por la mediación del pensar, que prioriza en interés de la mayoría, mientras postula la inmediatez de una «fiesta» sin representación. Rousseau pretendería pensar lo político desde lo apolítico. La comparación entre la escena teatral y la política aparece aquí claramente. Todo cuanto se ha dicho del actor es válido para todos los personajes representativos y la vida pública en general, pero tiene especial relevancia si lo analizamos desde la perspectiva del político. Y así la *Paradoja del comediante* acaba siendo un tratado político.

El actor, así como el político, debe pensar su acción en el conjunto de la obra. Como el actor protagonista de la novela *Mephisto* (1936) de Klaus Mann, también ahora Garrick es aquí el modelo de político: «Yo finjo a veces, incluso con la suficiente verosimilitud como para imponerme a los hombres de mundo más desenvueltos».<sup>47</sup> Hace falta controlar las disposiciones de los otros para saber cómo va a quedar el conjunto, nunca somos individuos aislados. La verosimilitud es una afición equilibradora entre la diversidad presente, es necesaria para la supervivencia de los que están



mejor dotados, que, sin ello, podrían pasar desapercibidos, eso significa: *finjo luego soy*. Es una fórmula cuyo objetivo es la de destacar en relación a los otros, destacar e imponerse en alguna faceta personal o profesional. Este planteamiento beligerante en el seno del escenario se traslada del teatro a la escena del mundo, y regresa de nuevo a escena en un bucle que no permite ningún afuera ob-sceno. La sociedad es un escenario antes que lo sea el teatro, aunque el modelo más elaborado de comportamiento social viene de la metáfora escénica. La vida pública es el escenario más complejo de cuantos existen. En este circuito, de interior y exterior de la escena o de la sociedad, se producen cambios de dirección, ralentizaciones o aceleraciones, algunas veces el rol asumido es intercambiable. Se actúa en sociedad antes qué en escena, en otras ocasiones es al contrario: «No más en mi comedieta que en la sociedad, dónde he hecho esos dos papeles antes de introducirlos en una obra de teatro».<sup>48</sup>

Para ejemplificar esta actitud escénica en sociedad, Diderot cuenta una historia donde se relatan diferentes situaciones en relación al señor Necker. Diderot evoca las circunstancias en las que acude a este para solicitar una pensión para el hermano de Necker, que es protegido suyo. Efectivamente, toda la historia está descrita con la intención de indicar que «la sensibilidad es tan dañosa en la sociedad como en la escena».<sup>49</sup> Escribe Diderot: «Ser sensible es una cosa y sentir, otra»,<sup>50</sup> de esta forma se plantea la diferencia entre el alma y el juicio. Es también la diferencia entre el carácter pasivo, que es impresionable, y el aspecto activo por el que el sujeto procesa a través de sus sentidos. No ser sensible no significa no sentir, significa no arrastrar nuestra capacidad de sentir por cada uno de los objetos que nos impresionan. «El hombre sensible» actúa sobresalientemente en un momento, el instante en el que comunica su única pasión; el «gran comediante», que tiene por modelo un hombre sensible, representa su emoción. Diderot toma el ejemplo de un episodio acaecido en el teatro a la Duclos cuando interpreta escénicamente el personaje de *Inés de Castro*, se refiere al episodio donde arremete indignada contra el público porque este ríe al aparecer los hijos del personaje; poco después, la propia actriz, escenifica el dolor del personaje. ¿Dónde está la actuación?, se pregunta Diderot. «Lo que concibo muy bien es que la indignación de la Duclos será real y su dolor simulado».<sup>51</sup> Sin embargo, la actriz está actuando fuera y dentro de la escena, una intervención forma parte del mundo «real», la otra del mundo «figurado».

Entonces, ¿dónde está la diferencia entre ese discurso real y el ficticio? No está en la emoción, no está en la verdad; está en el papel que desempeña la idea. Lo que presenta el actor en escena y la forma de presentarlo coinciden en resaltar la idea. El *Tartufo* no es un tartufo. Se trata de un

<sup>48</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 147.

<sup>49</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 151.

<sup>50</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 184.

<sup>51</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 153.

<sup>52</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 189.

<sup>53</sup> D. DIDEROT, *La paradoja...*, p. 189.

<sup>54</sup> Henry FIELDING, *Tom Jones*, Oxford University Press, 2008, p. 180.

modelo ideal, un universal. Pero el ideal no está en el mundo de las ideas, sino que procede de las sensaciones, es un producto de la percepción que, inductivamente, alcanza la razón. El conocimiento del modelo ideal es el proceso de abstracción. No obstante, aparece siempre la duda de si el modelo ideal está como a priori en la mente del actor o está construido por esa operación abstractiva. Cuando un hombre es capaz de conducir su motivación por efecto de la idea es cuando, sea ciudadano o actor, es capaz de cumplir con su dimensión pública.

La ficción de la representación coincide enteramente con las ideas que se forman en la mente. Esa capacidad es ilimitada y da la medida de lo que es posible tanto en el escenario cerrado como en el mundo. Las limitaciones de la individualidad quedan superadas gracias a las mil vidas que el comediante puede interpretar o imitar, y las otras tantas que nunca interpretará pero que observa constantemente. Dentro del espectro humano que considera Diderot hay una clasificación última: «Amigo mío, hay tres modelos: el hombre de la naturaleza, el hombre del poeta, el hombre del actor», hay una organización jerárquica: «este último se sube a los hombros del precedente y se encierra en un gran maniquí de mimbre del cual es alma; mueve ese maniquí de manera aterradora, incluso para el poeta, que ya no se reconoce en él, y nos espanta, como vos mismo habéis dicho muy bien».<sup>52</sup>

El modelo del comediante es el niño en el juego cuando se disfraza: «ese chaval es el verdadero símbolo del actor, sus camaradas son los símbolos del espectador».<sup>53</sup> Sin embargo, no nos podemos dejar llevar por la metáfora. El actor, como el hombre social, es el que salta por encima de las circunstancias particulares y vive un modelo abstracto que ningún niño contempla. Solo podemos decir que vive ese modelo con la misma verdad que el niño. El juego escénico se reconcilia con la naturaleza y con la vida como el *Zaratustra* nietzscheano en la última de sus metamorfosis. El barroco, que fluye dentro del clásico, deviene romántico.

Ese juego abre paso a la crítica que encontramos desde las *Cartas persas* de Montesquieu hasta *Tom Jones* de Henry Fielding. Leemos en *Tom Jones*:

But as Nature often exhibits some of her best performances to a very full house, so will the behaviour of her spectators no less admit the above-mentioned comparison than that of her actors. In this vast theatre of time are seated the friend and the critic; here are claps and shouts, hisses and groans; in short, everything which was ever seen or heard at the Theatre-Royal.<sup>54</sup>

Ahora la naturaleza es el espectáculo, y la humanidad entera es el espectador de este gran espectáculo. Y más allá de esto, la novela se convierte en esa gran «naturaleza» que ahora se presenta al lector de la novela de

Fielding, y es aquí donde describe la recepción que el público habría hecho de tal espectáculo descrito en el capítulo XII del libro precedente (el episodio de Black George), una actualización paródica de *Don Quijote*. El autor divide la sociedad en función de la posición de los espectadores:

The pit, as usual, was no doubt divided; those who delight in heroic virtue and perfect character objected to the producing such instances of villainy, without punishing them very severely for the sake of example. Some of the author's friend's cried, «Look's, gentlemen, the man is a villain, but it is nature for all that.» And all the young critics of the age, the clerks, apprentices, &c., called it low, and fell a groaning.<sup>55</sup>

La jerarquía social se reproduce en escena. El texto hace referencia en primer lugar a la vociferante recepción de los públicos de la galería. Una fila más abajo, la misma actitud, aunque menor vulgaridad. La platea dividida entre los amantes de la virtud y del castigo del vicio y aquellos que aprecian la presencia de la naturaleza en toda su verdad. Y de los espectadores que hay en los palcos se dice:

As for the boxes, they behaved with their accustomed politeness. Most of them were attending to something else. Some of those few who regarded the scene at all, declared he was a bad kind of man; while others refused to give their opinion, till they had heard that of the best judges.<sup>56</sup>

Como en la escena descrita por el persa en la obra de Montesquieu (*Cartas persas*, 1717), donde se muestra la forma en la que los hombres viven en el teatro ocupados de sus asuntos como si se tratara de sus dependencias de trabajo o los salones cortesanos. En *this great theatre of Nature* vive una compleja fauna humana que todos se esfuerzan por disciplinar. También en la escena, como en la vida, sucede —continúa el relato— que la misma persona unas veces ha hecho el papel del aprovechado y otras veces el del héroe, como Garrick, que unas veces hace de loco y otras de sabio. Dice Fielding que, en el mundo, algunos importantísimos personajes públicos hacen el loco y no están en escena. Haber hecho una mala acción, tanto en la vida como en la escena, no nos hace malos, pues las pasiones que nos mueven son como los directores de teatro que hacen que algunas veces hagamos interpretaciones que no son las más deseables. La indulgencia del público para con lo escénico reconfigura los límites de la moralidad no en función de su conciencia, sino de la situación. De modo que, en clave irónica, el protagonista queda justificado a los ojos del espectador, quien se ve así mismo proyectado en el otro. Esta perspectiva inaugura una nueva

<sup>55</sup> H. FIELDING, *Tom Jones*, p. 180. FIELDING, *Tom...*

<sup>56</sup> H. FIELDING, *Tom Jones*, p. 180.

<sup>57</sup> R. SENNETT, *El declive...*, p. 140.

posición moral: «El hombre como actor se libera de la carga del pecado original divorciando su naturaleza de sus actos».<sup>57</sup> El espacio social, tanto como el espacio de la representación, ha adoptado una moral del aplauso, del éxito, incluso frente al fracaso del proyecto colectivo de la civilización occidental. Igual que en la escena, en la sociedad el aplauso masivo confirma la bondad de una actuación. Toda la vida queda dentro de un espejo: el del ritual escénico.

José Dionisio Espejo Paredes  
dionisioespejo@yahoo.es  
Universidad de Murcia  
[https://orcid.org/  
0000-0001-6471-414X](https://orcid.org/0000-0001-6471-414X)

## DE LA VIDA ESCÉNICA A LA VIDA PÚBLICA, UNA GENEALOGÍA DE LA EXPERIENCIA SOCIAL EN EL SIGLO XVIII

La cultura ilustrada, donde la división estamental muta en una sociedad de clases, va a desarrollar nuevos mecanismos de clasificación y jerarquización. El fundamento de esa nueva organización clásica procede del paradigma barroco del *Theatrum Mundi*, convertido, en los discursos sobre arte y teatro de los enciclopedistas, en el modelo de la esfera pública. Así lo encontramos en Diderot: el comediante es el hombre público regido por ideas y no por sentimientos. Por otra parte, la vida privada se somete, en los márgenes que permite la individualidad burguesa, a una nueva moralidad centrada en la exportación del modelo económico a lo político. Se anuncia en el modelo escénico una nueva moralidad y una nueva clasificación social resumida en «finjo, luego soy», lo real es la representación.

Palabras clave: teatro y sociedad, teatro de los siglos xvii y xviii, actor y método de actuación, comedia, representación, Diderot, Fielding, personaje representativo, Garrick

## DE LA VIDA ESCÈNICA A LA VIDA PÚBLICA, UNA GENEALOGIA DE L'EXPERIÈNCIA SOCIAL AL SEGLE XVIII

La cultura il·lustrada, on la divisió estamental muta en una societat de classes, desenvoluparà nous mecanismes de classificació i jerarquització. El fonament d'aquesta nova organització clàssica procedeix del paradigma barroc del *Theatrum Mundi*, convertit, en els discursos sobre art i teatre dels enciclopedistes, en el model de l'esfera pública. Així ho trobem a Diderot: el comediant és l'home públic regit per idees i no pas per sentiments. D'altra banda, la vida privada se sotmet, als marges que permet la individualitat burgesa, a una nova moralitat centrada en l'exportació del model econòmic a allò polític. S'anuncia en el model escènic una nova moralitat i una nova classificació social resumida en la màxima «fingeixo i per tant sóc»: allò real és la representació.

Paraules clau: teatre i societat, teatre dels segles xvii i xviii, actor i mètode d'actuació, comèdia, representació, Diderot, Fielding, personatge representatiu, Garrick

## FROM SCENIC LIFE TO PUBLIC LIFE, A GENEALOGY OF SOCIAL EXPERIENCE IN THE 18th CENTURY

Enlightened culture, where the stamental division mutates into a class society, will develop new mechanisms of classification and hierarchy. The foundation of this new classical organization comes from the baroque paradigm of the *Theatrum Mundi*, converted, in the discourses on art and theater of the encyclopedists, into the model of the public sphere. This is how we find it in Diderot: the comedian is the public man ruled by ideas and not by feelings. On the other hand, private life is subjected, in the margins allowed by bourgeois individuality, to a new morality centered on the export of the economic model to the political. A new morality and a new social classification are announced in the stage model, summarized in «I pretend, then I am», the real thing is the representation.

Keywords: theater and society, theater of the 17th and 18th centuries, actor and acting method, comedy, representation, Diderot, Fielding, representative character, Garrick

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

