

La Paradoxe sur le comédien de Diderot: entre la teoría dramática y la teoría retórica

M^a Ángeles Díez Coronado
Universidad de La Rioja

En esta comunicación en cuyo título se coordinan retórica y teoría teatral y se ponen al servicio de una obra de Diderot, *La Paradoja del Comediante*, se va a analizar precisamente este libro del autor francés desde el punto de vista de la preparación de actores, esto es, se señalarán los preceptos que se ofrecen a lo largo del diálogo sobre la formación de los actores, y se mostrará a partir de ahí la estrecha vinculación, o incluso la dependencia, que existió en el siglo XVIII entre la instrucción de actores neoclásicos y de oradores clásicos, vinculación que se remonta, según veremos, al siglo I a.C., punto de partida de nuestro análisis.

Actor y orador, si atendemos a la definición que ofrece cualquier diccionario de lengua española, son dos profesiones que nada tienen que ver entre sí. El primero, el actor, es la persona que representa una acción en el teatro; mientras que el segundo, el orador, es quien pronuncia un discurso en público.

Sin embargo, si hacemos un estudio histórico de ambos oficios lo que destaca es la estrecha relación que se establece entre ambos como consecuencia de una característica común: tanto el actor como el orador hablan para otros, representan. Si, por otra parte, hacemos un análisis comparativo entre oratoria y representación teatral observamos que teatro y foro comparten¹ además de la representación: una estructura determinada a través de la cual se desarrolla una historia, y unos personajes formados de tal manera que, aunque no han vivido lo que narran, lo explican como si formaran parte de los hechos.

Esta relación teatro-foro, actor-orador se tenía como cierta en la Antigüedad grecorromana. Nos lo demuestran en el ámbito griego los testimonios de Platón y Aristóteles en obras como *Leyes*, *Fedro*, *Poética* y *Retórica* y en el mundo lati-

1. ENDERS (1992).

no los trabajos del anónimo autor de la *Retórica a Herenio*, de Cicerón y de Quintiliano.

Las palabras de estos autores confirman la idea, y van más allá, pues ayudan a establecer qué tipo de relación era ésa. Se trataba de una dependencia del oficio de orador respecto del oficio de actor. Bien conocido es el hecho de que Demóstenes, no dotado por la naturaleza para el arte de hablar en público, estudió con el actor Andrónico, y que Cicerón depuró sus cualidades con Roscio², otro famoso actor de la época.

La oratoria, pues, en la Antigüedad clásica se enriquecía con aspectos del mundo teatral. Pero ante cambios sociales y políticos que se produjeron durante la época imperial romana esa influencia positiva³ se convierte en perniciosa para el género oratorio: los oradores en más de una ocasión intentan impresionar sirviéndose de efectos visuales y de todo tipo de recursos teatrales, y se olvidan de la idiosincrasia de su oficio. Séneca, Tácito y Quintiliano⁴ en sus trabajos de retórica se hacen eco de la situación, comentan actuaciones vergonzosas y sistematizan en obras de corte retórico consejos que no parecían tener que trascender, en un primer momento, más allá de su tiempo.

A partir del siglo IV d.C. esa preceptiva retórico-teatral sobre la representación de los discursos incluida en las *artes rhetoricae* pierde completamente su valor: la retórica, integrada en el sistema educativo medieval (basado en el *trivium* y el *quadrivium*) apenas prepara a los alumnos para que “actúen” en teatros y púlpitos, y cuando lo hace no utiliza una preceptiva escrita.

Así se llega al Renacimiento que supone, en líneas generales, la revalorización de los saberes clásicos. La retórica entonces comienza a verse privilegiada en su estudio: se la saca de las aulas donde era una parte de la formación general y se la relaciona directamente con la intervención judicial, con la predicación religiosa, con la declamación poética y con la representación teatral.

Es por esta época también, cuando empiezan a surgir desde otros ámbitos inquietudes interpretativas entre las personas que se dedican a la escena. Comienzan a aparecer los primeros trabajos que giran en torno al teatro, en los cuales se estudian aspectos internos y externos de las obras. Las notas dedicadas en estas primeras obras a la actuación de los actores no dejan de ser meros apuntes, aunque ya van anunciando lo que en los siglos siguientes será la reutilización de la retórica para la representación teatral. El teatro del Renacimiento estaba ya reflejando la retórica por el uso que hacía de sus figuras, por seguir el esquema

2. La anécdota se lee entre otros en QUINTILIANO, M. F., *Institutio Oratoria*, 11, 3, 4.

3. De los momentos de equilibrio entre las dos disciplinas hablan entre otros TÁCITO en *Diálogos de oratoribus* 20, o QUINTILIANO en *Institutio oratoria*, 4, 2, 37.

4. El paso se lee en TÁCITO, *Dialogus...* 32; QUINTILIANO, *Institutio...* 6, 1, 52; SÉNECA, *Controversiae*, 3, praef. 3.

discursivo en sus parlamentos y por criticar lo que había degenerado en esta disciplina. Ahora, además, lo hará por adaptar lo relacionado con la exposición y con la formación de los actores⁵.

La situación ya se ha invertido y en pleno siglo XVI es el teatro el que es capaz de reflejar la retórica cuando quince siglos antes era la retórica la que se surtía de las técnicas teatrales. En la preceptiva poética de Trissino⁶, por ejemplo, se observan ya inquietudes del hombre de escena respecto a su formación y en la obra de Pinciano⁷ se ofrecen normas suficientes para que los actores realicen desplazamientos correctos por el escenario, a la par que hacen un uso adecuado del movimiento de sus pies y manos, según enseñaba la retórica de Quintiliano.

Pero es el siglo XVIII el que ve la eclosión de manuales dedicados a la formación práctica del actor, como muestra léanse las obras de los ingleses Garrick⁸ y Sheridan⁹ surgidas al amparo del movimiento elocucionista, la del alemán Lessing¹⁰, la del español Luzán¹¹, y las de los franceses Saint-Albine, Riccoboni y Diderot¹².

Por otra parte, en lo que a las técnicas teatrales se refiere es también el siglo XVIII el que vive de forma más visceral que los anteriores la encrucijada de tendencias. Y Diderot (1713-1784) es una de las figuras de este siglo que sintetizan en su obra las distintas corrientes, en unas ocasiones enfatiza el lado más tradicional, mientras que en otras se erige como el representante de las ideas más innovadoras¹³; la mayoría de las veces, no obstante, tiende a la combinación de ambas tendencias¹⁴.

En lo que se refiere a la preceptiva sobre la formación de los actores, a su manera de representar y a su relación con la retórica se leen dentro del conjunto de su amplia obra dos libros: *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) y *Paradoxe sur le comédien* (1769)¹⁵. El primero destaca por el entusiasmo con que el autor solicita del actor una declamación ampulosa, vívida, y con llamativa gestualidad (vivir lo que se representa de forma exagerada); mientras que en el segundo opta por un actor frío y tranquilo que se distancia de lo que representa.

5. SCODEL (1997: 489).

6. TRISSINO (1527).

7. LÓPEZ PINCIANO (1529).

8. GARRICK (1763).

9. SHERIDAN (1775).

10. LESSING (1745).

11. LUZÁN (1737).

12. SAINT-ALBINE (1747); RICCOBONI (1750); DIDEROT (1777); y (1757).

13. SZONDI (1984: 33-61); CHOUILLET (1980: 81-103); GARCÍA TEJERA (1999: 121-125).

14. FURBANK (1994); CHOUILLET (1973); MARCHAL (1999).

15. Diderot terminó la primera versión en 1769, ésta se vio ampliada y corregida por el autor en tres versiones sucesivas (1770, 1773, 1777), y fue editada por SAUTELET a partir del manuscrito de San Petesburgo en 1830. Más información sobre la composición y edición en DIDEROT (1995).

La *Paradoja* es una obra compleja desde el punto de vista de la estructura y del contenido. Está desarrollada¹⁶ a través de un diálogo en el que dos interlocutores introducen el tema principal de la discusión: “el comediante ha de ser un espectador frío de lo que representa”, y abordan después aspectos poéticos, psicológicos, estéticos y sociales del problema que supone ese “distanciamiento interpretativo” (aluden a la declamación, hablan sobre la ejemplificación, disertan a cerca del modelo ideal, y se plantean cuestiones sobre la socialidad del teatro).

La “insensibilidad” deseable para un buen actor es, según se deduce del contenido, fruto:

- de la formación combinada con cualidades naturales (*ars/natura*),
- de una representación lo más ajustada posible a lo aceptado (*decorum*),
- de la imitación, en el sentido de repetición (*imitatio*).

Estos son los puntos principales en torno a los que gira la *Paradoja* de Diderot: En primer lugar, la definición de “buen actor” como personaje insensible de unos hechos. Y en segundo, los aspectos que conducen a esa “insensibilidad interpretativa”, que son: la combinación *ars/natura*, el *decorum* y la *imitatio*.

Todos y cada uno de estos aspectos, así como la definición de “buen actor” que ofrece Diderot en su obra aparecen explicados con unas ideas en las se reconoce la teoría retórica grecorromana, teoría que ya se ha anunciado con los términos: *ars/natura*, *decorum*, e *imitatio*. Y que ahora se va mostrar.

En lo que a la tesis de que parte la obra se refiere; esto es, la “insensibilidad” como característica principal del actor, observamos que se trata de una de las características propias del orador clásico: es el distanciamiento de los hechos que se narran al que alude Quintiliano, pero sobre el que ya escribieron Cicerón, o Aristóteles.

Diderot escribe hablando sobre un gran comediante¹⁷: “yo lo quiero con mucho juicio; preciso tener en ese hombre un espectador frío y tranquilo; y 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.” (DIDEROT, 1975: 145).

Este texto recoge la idea aristotélica sobre la forma en que alguien se ha de enfrentar a la narración o exposición de unos hechos.

A ese actor “insensible” de Diderot se llega, según su teoría, a través de la formación, de la observación y de la imitación. Esto es, a través de la combina-

16. BELAVAL (1950: 176-177).

17. “Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille, j’en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l’art du tout imiter ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles.” (DIDEROT, 1992: 86).

ción *ars/natura*, del *decorum* y de la *imitatio*. Características propias del orador clásico. Confirmémoslo.

Diderot clama por la necesidad para el actor de una técnica que ayude a perfeccionar los dones naturales, y escribe¹⁸: “A la naturaleza le corresponde proporcionar las cualidades a la persona, la figura, la voz, el juicio, la agudeza. Corresponde al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, al uso del mundo (...) el perfeccionar los dones de la naturaleza.” (DIDEROT, 1975: 142-143).

En Quintiliano 11, 3, 11 leemos¹⁹: “Ciertamente, que disfruten con su capacidad para persuadir quienes consideran que a los hombres, para ser oradores les es suficiente haber nacido, y disfrutan con su persuasión, que nos concedan el favor de nuestro trabajo a quienes consideramos que nada es perfecto si no se ayudan naturaleza y preparación. Así pues, en esta cuestión no afirmaré de forma contumaz que la naturaleza es lo principal.”

Se advierte, pues, una estrecha relación entre los contenidos de ambos textos.

Respecto al *decorum* observamos que Diderot lo explica aludiendo a lo verosímil, decoroso es lo apropiado, lo adecuado porque se tiene como lo más cercano a la verdad. Diderot escribe²⁰: “Reflexionad un momento sobre lo que se llama en el teatro “ser verídico”. ¿Consiste en mostrar las cosas como son en la naturaleza? De ningún modo. 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.” (DIDEROT, 1975: 155-156).

Quintiliano, que recoge en su obra la larga tradición sobre el tema, explica que resulta decoroso aquello que se ajusta lo más posible a la verdad o a lo aceptado como verdadero²¹.

Véase que dicen lo mismo.

18. “C’est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C’est à l’étude des grands modèles, à la connaissance du coeur humain, à l’usage du monde, au travail assidu, à l’expérience, et à l’habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature.” (DIDEROT, 1992: 83).

19. QUINTILIANO, M. F., *Institutio ...*, 11, 3, 11: “Verum illi persuasione sua fruuntur, qui hominibus ut sint oratores satis putant nasci: nostro labori dent ueniam, qui nihil credimus esse perfectum nisi ubi natura cura iuuetur. in hoc igitur non contumaciter consentio, primas partis esse naturae.”

20. “Réfléchissez un moment sur ce qu’on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? C’est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien.” (DIDEROT, 1992: 103).

21. QUINTILIANO, M. F., *Institutio ...*, 6, 2, 26-27: “Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus. quid enim aliud est causae, ut lugentes utique in recenti dolore disertissime quaedam exclamare videantur et ira nonnumquam indoctis quoque eloquentiam faciat, (...). Quare in his, quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum, qui vere patiuntur, adfectibus, et a tali animo profisciscatur oratio, qualem facere iudici volet.”

En lo que se refiere a la *imitatio* Diderot pone varios ejemplos. Todo redundando en el hecho de que los actores no sientan, sino que imiten sentimientos y que los aprendan a base de repetirlos²²: “El actor ... todo su talento consiste no en sentir, sino en reproducir tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que representa que os engañéis. Los gritos de su dolor están anotados en su oído. Los gestos de su desesperación son aprendidos de memoria, y han sido preparados ante un espejo.” (DIDEROT, 1975: 151).

Imitatio clásica explicada en Quintiliano, por ejemplo, como la observación y reproducción más próxima de unos sentimientos que se logra mediante la repetición, aparece este tema introducido por el rétor calagurritano en el libro 6 de su *Institutio oratoria* cuando habla sobre cómo mover afectos, y se ejemplifica a lo largo de su obra una y otra vez a través de la figura de Demóstenes, como sucede por ejemplo cuando Quintiliano recuerda la anécdota del orador griego²³ ensayando delante de un espejo sus gestos, expresiones, etc.

Así pues, la definición de buen actor y los principios básicos de la formación de éste que reclama Diderot para los actores de su época parecen claramente relacionados con la teoría retórica más tradicional.

Esa conexión entre ambos aparece explícita al final de la obra cuando escribe²⁴: “Pero dicen, un *orador* vale más cuando se calienta, cuando se encoleriza. Lo niego, eso sucede cuando imita la cólera y los *comediantes* impresionan al público no cuando están furiosos, sino cuando interpretan bien el furor. (...) Lo que la misma pasión no logra, la pasión bien imitada lo ejecuta.”²⁵ (DIDEROT, 1975: 215).

Pero el paralelismo entre actor y orador nos parece implícito mucho antes, con la aplicación al actor de las cualidades del orador, como ya hemos visto, y también, cuando Diderot sin mencionar al orador asigna al actor la idea básica de la representación de los discursos, que leemos, por ejemplo, en Quintiliano. Éste explica²⁶ que el significado que tienen las palabras por sí

22. “L’acteur ... son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous y trompez. Le cris de son douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace.” (DIDEROT, 1992: 97).

23. QUINTILIANO, M. F., *Institutio* ..., 11, 3, 68: “ideoque Demosthenes grande quoddam intuens speculum componere actionem solebat: adeo, quamvis fulgor ille sinistras imagines reddat, suis demum oculis credidit, quod efficeret.”

24. “Mais, dit-on, un orateur en vaut mieux quand il s’échauffe, quand il est en colère. Je le nie. C’est quand il imite la colère. Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu’ils jouent bien la fureur. Dans les tribunaux, dans les assemblées, dans tous les lieux où l’ont veut se rendre maître des esprits, on feint tantôt la colère, tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers. Ce que la passion elle-même n’a pu faire, la passion bien imitée l’exécute” (DIDEROT, 1992: 169).

25. DIDEROT, D., *La paradoja del Comediante*, (trad.) SAVATER (1975: 139-215).

26. QUINTILIANO, M. F., *Institutio* ..., 11, 3, 9: “Et hercule cum ualeant multum uerba per se et uox propriam uim adiciat rebus et gestus motusque significet aliquid, profecto perfectum quiddam fieri cum omnia coierunt necesse est.”

solas no es comparable al que adquieren cuando la voz y el gesto le imprimen su fuerza.

Esta idea en manos de Diderot queda expresada de la siguiente manera²⁷: “¿Y cómo un mismo papel podría ser interpretado de la misma manera por dos actores diferentes, puesto que en el escritor más claro, más preciso y más enérgico las palabras no pueden ser y no son más que los signos aproximados de un pensamiento, de un sentimiento, de una idea; signos cuyo valor se completa por el movimiento, el gesto, el tono, el rostro, los ojos, la circunstancia dada?” (DIDEROT, 1975: 143).

Se trata, de nuevo, de la expresión de la misma idea.

Conclusión

Se podrían multiplicar los ejemplos, pero con estos creo haber demostrado que los principios en que se sustenta la idea principal de la *Paradoja del comediante* de Diderot, esto es, los principios en que se sustenta la “insensibilidad del actor” como característica principal de éste, así como la propia definición de “buen actor”, tienen su origen más remoto en la teoría retórica clásica. Combinación *ars / natura, decorum, e imitatio* son aspectos básicos de la teoría sobre la formación del orador, que enfatizados por Diderot en el mundo del teatro no hacen sino dejar clara, de nuevo en el siglo XVIII, la relación que siempre existió entre teatro y foro, acto y orador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELAVAL, Y. (1950): *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. París: Gallumard.
- CHOUILLET, J. (1973): *La formation des Idées Esthétiques de Diderot*. París: Armand Colin.
- CHOUILLET, J. (1984): “Un théâtre en devenir”. En *Diderot et le théâtre*. París, 81-103.
- DIDEROT, D. (1757): *Les entretiens sur le Fils naturel*.
- DIDEROT, D. (1975): “Paradoja del Comediante” En *Escritos Filosóficos*, edición preparada por Fernando Savater. Madrid: Editora Nacional, 137-216.

27. “Et comment un rôle serait-il joué dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique; le mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée; signes dont le mouvement, le geste, le ton, la visage, les yeux, la circonstance donnée, complètent la valeur?” (DIDEROT, 1992: 84).

- DIDEROT, D. (1777): *La paradoxe sur le comedien*.
- DIDEROT, D. (1992): *Paradoxe sur le comédien*. Ed. S. Lojkin. París: Armand Colin.
- DIDEROT, D. (1995): *Paradoxe sur le comédien*. Ed. J. Dieckmann et al. París: Hermann.
- ENDERS, J. (1992): *Rhetoric and the origins of the Medieval Drama*, Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- FURBANK, P. N. (1994): *Diderot, Biografía crítica*, LA VALLE, M^a Teresa, (trad.). Barcelona: Emecé.
- GARCÍA TEJERA, M. (1999): “Algunas propuestas retóricas en el pensamiento de Diderot”. En *Actas del Congreso Retórica, Política e Ideología: Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, vol. II. Salamanca, 121-125.
- GARRICK, D. (1763): *Garrick y los autores ingleses*.
- LESSING, G. E. (1745): *Der Schauspieler*.
- LÓPEZ PINCIANO, M. (1529): *Philosophia Antigua Poética*.
- LUZÁN, L. (1737): *Poética*.
- MARCHAL, F. (1999): *La culture de Diderot*. París.
- QUINTILIANO, M. F. (1974): *Institutio Oratoria*, Ed. M. Winterbottom. Oxford: Oxford University Press.
- RICCOBONI, F. (1750): *L'Art du Théâtre*.
- SAINT-ALBINE de, R. (1747): *Comédien*.
- SCODEL, R. (1997): “Drama and Rhetoric”. En *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 b.C.- a.D.400*. PORTER, S. E. (ed.). Nueva York.
- SHERIDAN, Th. (1775): *A course on lectures on elocution*.
- SZONDI, P. (1984): “Denis Diderot: théorie et pratique dramatique”. En *Diderot et le théâtre*. París, 33-61.
- TRISSINO, G. (1527): *Arte Poetica*.