

DIDEROT

Y EL MODELO MODERNO DE ARTE

MARÍA ELENA MUÑOZ MÉNDEZ

1 *Cientos de veces he estado tentado de decir a los jóvenes alumnos que encontraba camino al Louvre, con la carpeta bajo el brazo. "Queridos amigos ¿cuánto hace que dibujáis allí? Dos años. ¡Muy bien! Es más de lo necesario. Abandonad ese taller de manera. Id a los campos y allí veréis la verdadera actitud de la piedad y la compunción"... "Mañana id a la taberna y veréis el auténtico comportamiento de un hombre furioso. Buscad las escenas públicas; sed observadores en las calles, en los jardines, en los mercados, en las casas y adquiriréis las ideas precisas del verdadero movimiento en los actos de la vida"* (Diderot: 1994,109) *La manera no existiría ni en el dibujo ni en el color, si se imitara escrupulosamente a la naturaleza. La manera procede del maestro, de la academia, de la escuela, incluso de la antigüedad* (Diderot: 1994, 109) Sin embargo, estimo necesario atender al hecho de que La Paradoja no expresa la intención de abandonar la naturaleza, sino como bien plantea Diderot en el texto recién citado, se trata de estudiarla escrupulosamente, no de registrarla de manera ingenua.

En los albores de la modernidad, uno de sus agentes, el enciclopedista Denis Diderot escribió un ensayo teórico en forma de diálogo al que tituló *Paradoxe sur le comédien* (*La paradoja del comediante*). El diálogo —producido probablemente durante 1773— contrapone miradas en torno al desempeño actoral y se inscribe tanto en el contexto de las reflexiones de su autor sobre las artes de la imitación, como dentro del pensamiento de su tiempo en torno a la relación arte/naturaleza. Su publicación no se produjo hasta entrado el siglo XIX, casi cincuenta años después de la muerte de Diderot y su autoría despertó las dudas de algunos, ya que, lo que la posición dominante del diálogo defiende, no sólo contraviene los criterios dominantes respecto del arte de la imitación sobre el escenario, sino también los expresados por el propio Diderot en otros ensayos. Efectivamente, la argumentación dominante de la *Paradoja* expresa una aparente contradicción con lo que el mismo pensador había manifestado en otros textos en torno al teatro, como *Entretiens sur le fil naturel* o *Discourses sur le poésie dramatique* o en algunos de sus escritos sobre arte como, *Ensayo sobre la pintura*, donde alaba la corrección de la naturaleza y conmina a los estudiantes de arte a que abandonen las academias y los modelos estereotipados para que se vuelquen al paisaje, a la calle, a los lugares donde la vida transcurre y así se libren de la detestable *manera*¹.

Consecuentemente con la forma del diálogo, la paradoja no es enunciada directamente por Diderot en primera persona, sino por el Primer Interlocutor, el personaje que

en el diálogo, suponemos, representa su pensamiento. El diálogo fue concebido en una época en que el teatro era la forma de expresión protagónica de la emergente sociedad burguesa moderna y por lo mismo, constituía motivo de recurrentes debates. El dialogante principal (Primer Interlocutor) expresa lo que se supone son las ideas de Diderot sobre lo que la actuación debiera ser. Su interlocutor (Segundo Interlocutor, D'Alambert, dicen algunos) defiende los criterios prevaletentes al respecto. En lo inmediato, la paradoja designa una teoría sobre la actuación que se desarrolla a contrapelo de lo que el sentido común indica al establecer que, para provocar emoción en el público, el artista debe suspender toda sensibilidad propia. Esa es la paradoja que *La Paradoja* enuncia.

En efecto, el punto de vista del dialogante primero con respecto al ejercicio actoral es anti emocional; a su juicio, el actor no debe estar movilizado por las emociones sin más, sino que precisa, en todo momento, ejercer un control sobre ellas. El control debe ser operado por el *arte*, esto es, por el oficio, por la técnica, por la inteligencia, por aquello que —en la opinión del defensor de este punto de vista— no emerge natural y espontáneamente. La naturaleza invita al actor a derrochar sensibilidad, pero el arte es lo que debe ponerse en obra para someter esa sensibilidad, para controlarla en beneficio de la emoción que *sí* debe producirse en el espectador. Según esta opinión, el mejor actor no es el que sigue ciegamente sus impulsos, sino el que es capaz de ser metódico, distante y juicioso, el que es capaz de doblegar a la naturaleza².

Al pensar en el arte de la actuación, Diderot se pregunta por la relación entre arte y naturaleza, por lo tanto, su pregunta es por la mimesis. Como se trata de una relación, la naturaleza sola no basta; la actuación necesita del arte, no sólo para completar uno de los términos, sino que, mucho más fundamentalmente, para cumplir, la función de mejorar (modelar) a la propia naturaleza como queda expresado en lo que sigue:

A la naturaleza le corresponde dotar de cualidades: figura, voz, reflexión, agudeza; al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, al uso del mundo, al trabajo asiduo, a la experiencia y a la costumbre del teatro, tocan perfeccionar los dones de la naturaleza (Diderot: 1957, 28)

2 En escena, el actor debe suspenderse, vaciarse, por ello, la paradoja misma constituye, según Phillipe Lacoüe-Labarthe, una *ley de impropiedad* ya que supone de parte del actor la supresión de toda propiedad o cualidad propia, como condición necesaria para poder imitarlo todo. Lo paradójico, yace en la capacidad del imitador de ser nadie, de sentir nada. El actor no es más que un pelele con mucho juicio. “en orden de hacer todo, de imitarlo todo —en orden a (re) presentarlo o (re) producirlo todo, en el más fuerte sentido de esos térmi-

nos— uno debe ser nada, debe tener nada propio a sí mismo excepto una aptitud igualitaria para todo tipo de cosas, roles, caracteres, funciones, etc. La ley de la impropiedad enunciada por la paradoja sería, a la vez, la misma ley de la mimesis: sólo el hombre sin cualidades, el ser sin propiedades o especificidad, el sujeto sin subjetividad (ausente de sí mismo, distraído o privado de sí mismo) es capaz de presentar o producir en general. (Lacoue-Labarthe: 1998, 259). El artista, el sujeto de ese don, no es realmente un sujeto o es un sujeto multiplicable, plural, pues está dotado con la capacidad de devenir nada que es paradójicamente la misma que le permite ser todo: el don de nada es a la vez el don de todo. El regalo de la impropiedad es el regalo de la apropiación general y de la presentación. La paradoja supone el intercambio entre la impropiedad y la apropiación, entre la ausencia del sujeto y su multiplicación y proliferación: mientras más el artista es nada, más puede serlo todo. Esa sería la lógica de la mimesis, una *mimetológica* en palabras de Lacoue-Labarthe. Una lógica que opera el comercio entre el mundo y el arte, entre ausencia y presencia.

Habría que agregar que esta cuestión no deja ser a la vez paradójica ya que defiende la impropiedad o vaciamiento del sujeto justo en el momento en que históricamente se está construyendo la subjetividad moderna.

Al decir esto, Diderot sostiene la preeminencia del arte sobre la naturaleza. No es suficiente que los dones de la naturaleza se pongan en escena, es preciso que el oficio los regule. Así también, implica que la mera imitación no cabe porque de tal modo se estaría confiando el producto a la naturaleza y no a los medios del arte, que es el que tiene la posibilidad de interpretarla e incluso de mejorarla. No significa esto que la naturaleza deba quedar desatendida (por ello afirmé antes que su postura no es necesariamente contradictoria con la de sus otros escritos). Se trata más bien de estudiarla a la luz del arte, someterla a una organización eficiente. En el gran teatro de la vida, los acontecimientos, las acciones, ocurren sin orden ni control, *por* naturaleza; en el escenario, estos mismos acontecimientos o acciones deben ocurrir *por* arte, es decir, sistemática y ordenadamente. En la representación teatral, y justamente porque se trata de una representación, nada puede suceder del mismo modo que en la naturaleza:

Y ¿cómo la Naturaleza sin el arte podría formar a un gran comediante, siendo así que nada pasa en la escena del mismo modo que en la realidad y los poemas dramáticos están todos compuestos con arreglo a un sistema determinado de principios? (Diderot: 1957, 28)

La razón por la cual la naturaleza no basta en la articulación de una obra artística, es precisamente porque lo que está en juego es una representación, no la realidad misma, y en tanto representación, responde a un esquema total articulado de acuerdo a ciertas reglas y principios. Para que la conmoción del espectador sea efectiva, el actor debe mantener una distancia emotiva, poner su sensibilidad en suspenso, y actuar de acuerdo a un plan metódicamente estructurado. La posesión del control garantiza que la naturaleza no quede librada a su suerte y que los recursos con los que el actor cuenta se puedan utilizar de forma eficiente. El control se logra gracias al estudio serio de los modelos y no sólo de los que se encuentran en la naturaleza sino también los que el propio arte hace disponibles. Resulta familiar este postulado con lo que Aristóteles planteaba sobre la condición verosímil de la obra mimética, condición que en todo momento exige la articulación de una totalidad consistente. El mismo Diderot lo plantea de esta manera:

¿En qué consiste lo verosímil en la escena? En la correspondencia de las acciones, del discurso, de la figura, de la voz, del gesto con un modelo ideal que imagina el poeta y que a menudo exagera el comediante. Eso es lo maravilloso. El modelo no influye solamente en el tono, sino que modifica su aspecto y actitudes. (Diderot: 1957, 37)

El arte (incluso podríamos decir aquí, la *techné*) debe ponerse al servicio de la coherencia, de la articulación, esto es, de la verosimilitud de la obra de acuerdo al modelo construido por el autor, y en el caso del teatro, por el propio actor. Para ello el actor debe estar en condiciones de reconocer en la naturaleza los modelos adecuados, debe desarrollar cualidades tales como, destreza en la observación, precisión en el entendimiento, capacidad analítica. Tiene que *descubrir* un modelo en la naturaleza, ya que la naturaleza por sí misma no puede revelar sus leyes y su organización. Para que su propio orden sea expuesto es necesaria la intervención de una mente que haga de ese descubrimiento un *modelo*. Solo el hombre puede darle una voz a la naturaleza, a través de la técnica, técnica que a su vez ha sido informada por la propia naturaleza. De acuerdo a Diderot, el artista identifica en la naturaleza un orden universal, a partir de esa identificación es que elabora un modelo ideal, pero lo que representa —y esto es una cuestión crucial según lo veo— no es la naturaleza, sino *el modelo que construye a partir de ella*.

Se puede pensar entonces, que la representación tiene como primera exigencia la construcción de un *modelo*. La mimesis recién se lleva a cabo cuando lo que se realiza es la puesta en obra de un modelo en la representación. El modelo primero se reconoce y luego se reconstruye por *arte*, y arte para Diderot no es sensibilidad ni emoción sino oficio, *techné*.

La sensibilidad y la emoción son cosas que el espectador debe sentir, no el artista. La conmoción que debe buscarse es la de aquel que ve; es el público el que debe sentirse emocionalmente tocado o provocado por la obra o la actuación. El efecto debe tener lugar fuera de la obra, por decirlo de alguna manera, y debe estar controlado porque es tarea del teatro (y del arte) ir delante de la vida; constituirse en modelo de la vida, paradigma, modelo ejemplar. El actor que interpreta la naturaleza humana tiene en sus manos la

3 El actor de Diderot tiene la oportunidad histórica de cumplir una función pedagógica específica para la sociedad burguesa, esto es, encarnar sobre el escenario los modelos ideales y los valores morales del texto dramático. En la mente de Diderot, la reforma teatral empieza con el actor: el principal objetivo debe ser ataviarlo con una apropiada educación, un ingreso justo y un nivel social de prestigio (Gebauer and Wulf 1995: 179) Traducción propia

4 Es necesario precisar, no obstante, que la formulación que Lacoue-Labarthe recoge no proviene de la *Poética*, donde efectiva y específicamente el objeto de reflexión son las formas miméticas que hoy reconocemos como artísticas, sino de la *Física*, tratado que fue elaborado con el propósito de pensar sobre la naturaleza en general y sus principios, y donde el término *mímesis* es comprendido también en forma general, como acción de la *techné*, cualquier *techné*. Es dentro de un contexto de no diferenciación entre la producción de artefactos para distintos usos y la producción de obras poéticas, musicales o pictóricas que esta formulación se enuncia. Aristóteles, a diferencia de Diderot, establece en ese sentido amplio, y no en el sentido moderno del término, la capacidad que el arte tiene de perfeccionar la naturaleza.

posibilidad de ejercer una tarea pedagógica en beneficio de la sociedad, posibilidad en la que Diderot piensa justamente a raíz de la importancia del teatro en el seno de la sociedad burguesa de entonces, lo que demandaba la asignación de un papel social del teatro en la esfera pública³. Pero además y en virtud de la paradoja enunciada, se desprende que el teatro, justamente por que es una representación y no la realidad misma, está en condiciones de presentar un mundo ideal, ya que sobre el escenario los sentimientos —la naturaleza— pueden ser controlados a diferencia de la vida social donde ello difícilmente ocurre. Precisamente debido a esto último es que el arte debe constituirse en modelo de la naturaleza, de la vida. La vida misma debe aspirar a ser tan organizada, controlada y eficiente como la acción teatral. Así también, el arte puede hacer ver a la naturaleza con nuevos ojos.

Para Diderot entonces, la *mímesis* no se identifica en forma alguna con la reproducción servil de la naturaleza. Si así fuera no sólo se estaría en presencia de un mal arte o un mal teatro sino que, preocupantemente, se estaría en frente de un arte que no cumple con su cometido, cual es instituirse como paradigma de la vida social, del teatro del mundo. La preocupación por el desempeño del actor en el teatro, que Diderot manifiesta, delata su interés político respecto de la participación social del teatro en la sociedad burguesa. Lo que le interesa es que tan efectiva puede ser la actuación del teatro en el escenario de la vida. La paradoja consiste en sostener que las emociones representadas de manera controlada y neutral son más efectivas que aquellas expresadas de manera espontánea y desbordada. Y esto no es sólo válido para el teatro sino también para la vida misma, ahí también la sensibilidad necesita de control: de ahí el valor paradigmático del teatro.

El tipo de *mímesis* implicada en el pensamiento diderotiano, puede entenderse como un tipo de *mímesis* activa, lo que Phillipe Lacoue-Labarthe llama, una *mímesis general*, compatible con la idea de *mímesis* como fuerza productiva, donde la imitación no lo es de la naturaleza sin más, sino de ella como fuerza generadora. Este concepto proviene de Aristóteles y de la siguiente sentencia:

En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita la naturaleza (Aristóteles, *Física* Libro II 199a)⁴

La *mimesis general*, de acuerdo a Lacoue-Labarthe, sería una que “no reproduce nada dado (y que por lo tanto no re-produce absolutamente nada) pero que compensa o suplementa una cierta deficiencia de la naturaleza; su incapacidad para hacerlo todo, para organizarlo todo, hacer de todo su obra, producirlo todo. Es una mimesis productiva que es una imitación de la physis como fuerza productiva o como poiesis. Puede alcanzar, llevar a cabo, terminar la producción natural como tal”⁵ (Lacoue-Labarthe: 1998, 256)

La sentencia aristotélica que L.L. escoge para abordar a Diderot es, insisto, una que proviene de las reflexiones sobre la naturaleza en su relación con el arte donde arte es entendido en un sentido amplio como techné; estratégicamente, es la que más rendimiento ofrece para pensar la mimesis al interior de la modernidad. El arte *perfecciona* la naturaleza: eso sería para Diderot —quién escribe en la aurora de la modernidad— “la magia del arte”. Para Lacoue-Labarthe, es esta concepción suya lo que lo identifica con la “metafísica de los modernos”, aquella que invierte la relación tradicional entre arte y naturaleza estableciendo la superioridad del primero en su función suplementaria de la segunda. *La Paradoja* de Diderot se articularía desde la mentada sentencia ya que propone el mejoramiento del mundo por la acción perfeccionadora del arte y es una aguda crítica a la concepción ingenua del arte, del arte como nativo y natural, inmediato y espontáneo (la que L.L. identifica con Schiller y la tradición alemana). Dado que el arte suple a la naturaleza, dado que la reemplaza y lleva a cabo el proceso de la poiesis, que no es sino su esencia, el arte (el teatro o cualquier otra forma) *siempre* produce una representación. Esto es, produce una presentación otra, la representación de algo otro, de algo no anterior, algo que no estaba ahí presente, que no es algo dado. Esto que se representa no es la naturaleza (o el mundo) que constituye lo *anterior*, sino, quiero creer, el modelo. Se puede desprender pues que lo que L.L. a partir de Diderot, llama la forma moderna de pensar la mimesis, es la de concebirla no como la simple imitación de lo dado, sino como la de los modelos construidos por el artista.

De acuerdo a este pensamiento, lo que Diderot estaría enunciando en la forma de paradoja es la propia estructura de la mimesis la que descansa sobre la división entre apa-

5 Traducción propia del inglés.

riencia y realidad, presencia y ausencia, lo mismo y lo otro, identidad y diferencia. En cualquier nivel que se piense, en la copia o la reproducción, el arte del actor, la imitación, el disfraz, la escritura dialógica, la regla es siempre la misma: mientras mayor el parecido, mayor la diferencia. La semblanza más lograda es la que se sustenta en una mayor disimilitud; mientras *menos* sea el representante, *más* será el representado.

En el escrito de Diderot, el problema del modelo es enunciado por boca del primer interlocutor, es decir, miméticamente, en varias ocasiones⁶. El ejemplo de la Clairon, actriz a la cual tiene en alta estima, le proporciona un argumento para contravenir la fe en la sensibilidad que por esos días parecía ser dominante, pero también ilumina la idea de modelo y al modo en que éste opera.

Sin duda, ella se ha buscado un modelo al que ha intentado primeramente conformarse; sin duda, ha concebido ese modelo lo más alto, lo más grande, lo más perfecto que le ha sido posible; pero ese modelo que ha tomado de la historia o que su imaginación ha creado no es ella; si ese modelo no fuese más que de su estatura, ¡que débil y pequeña sería su actuación! Cuando, a fuerza de trabajo, se ha aproximado a esa idea lo más que ha podido, todo se acaba; mantenerse firme ahí es un puro asunto de ejercicio y de memoria (Diderot: 1993, 148)

El modelo se extrae de la historia o de la imaginación. Pero de una imaginación que se cultiva luego de observar, de estudiar diligentemente al mundo. En cualquier caso el modelo no es algo que se registra, sino que se crea, que se construye. En su teoría contra la sensibilidad, Diderot apunta al desempeño del artista sobre el escenario; por lo que quisiera pensar, de acuerdo al texto citado, que la sensibilidad no necesariamente debe quedar excluida en el momento de la configuración del modelo, aunque sí relegada en la puesta en escena, donde esta ausencia debe rendir su efecto. En la mimetológica, la lógica de la mimesis, que se trama en las tensiones entre verdad y artificio, arte y naturaleza, presencia y ausencia, presentación y representación, el modelo es aquello que no pertenece propiamente ni a uno ni a otro término, pero es lo que posibilita la actividad mimética o más claramente, lo que la pone en marcha.

6 Se trata de una paradoja expresada paradójicamente, es decir, con una cierta lógica que sólo a la paradoja le pertenece, si seguimos a L.L. “La paradoja no es sólo una opinión contradictoria o sorprendente (chocante y fuera de lo ordinario). Implica un paso a lo extremo, una suerte de maximización en la lógica de nuestros días”. Lo que él da en llamar una *Hiperbólica*. La paradoja se expresa miméticamente; es la representación de un escenario donde dos posiciones se oponen.

Pero está también el otro nivel, ligado al anterior, en que Diderot considera el modelo y es cuando establece la preeminencia del teatro y de la función del actor por sobre la de otros imitadores. Diderot insistía en que nada ocurre en escena como ocurre en el teatro de la vida; el arte no reproduce, no puede reproducir sin más lo existente, porque su función es la de suplir carencias, perfeccionar las deficiencias, mejorar la existencia misma. Nunca hay pura y simple imitación. De ahí puede desprenderse que: el arte se construye a partir de modelos para cumplir con el objetivo de devenir, el mismo, modelo. Dado que el teatro es para Diderot el ejemplo para las demás artes, la mimesis teatral provee el *modelo* de la mimesis general. En eso, Diderot detecta el eco del énfasis aristotélico en el carácter ejemplar del teatro. El actor, desea Diderot, es el artista por excelencia, imitador atento y reflexivo, aquél que no sobresale en su arte hasta que su cabeza esté tranquila y el fuego de las pasiones se haya aplacado. Es así como el ilustrado lo piensa:

Yo lo quiero (al actor) 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 papeles (Diderot: 1957, 32)

Los grandes poetas, los grandes actores, todos los imitadores de la naturaleza están dotados con gran imaginación, tacto, juicio y enorme sentido de observación, pero son a la vez, las menos sensibles de todas las criaturas. Como no están liberados a merced de sus diafragmas, sino regulados por sus cerebros, son aquellos que están en condiciones de configurar desapasionadamente modelos para su arte y para la vida, por qué no.

El actor es el modelo del artista y el teatro el modelo del arte, porque sobre el escenario quedan establecidas las condiciones del artificio. El teatro no es la realidad, no puede confundirse con ella y en virtud de esa diferencia radical, es que puede perfeccionar lo que la naturaleza, o lo que la vida, ofrece. El teatro es el modelo de la vida porque está en condiciones de movilizar una mimesis activa y una mimesis activa no puede producirse a partir de la pasividad en la imitación de lo dado, que es imitación de lo insuficiente,

de lo carente. El arte no replica a la realidad porque si así hiciera no estaría más que reproduciendo errores y carencias y no podría devenir modelo de la vida. Es tarea del arte suplir lo que a la naturaleza le falta, sugiere el ilustrado, tal como los modernos actores de la vanguardia desearon con el correr del tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Denis Diderot, *La paradoja del comediante*. Siglo XX. Buenos Aires, 1957

Escritos sobre arte. Siruela. Madrid, 1994

Phillipe Lacoue-Labarthe, *Typography: mimesis, philosophy, politics*. Stanford University Press, 1998. Original francés: *L'imitation des moderns: typographies 2*

Gebauer/Wulf, *Mimesis: art, culture, society*. University of California Press. 1995