

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TEATRO DE LAS LUCES

LA TEORIA DRAMATICA DE DENIS DIDEROT

*Vo. Bo.
La Coordinación de
Letras Modernas*

TESINA QUE PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA MARINA FE PASTOR

Cecilia Torres



M.17418

*XL779
FE
ej.2
MARZO, 1979.*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

I. Introducción.

1. PRIMERA PARTE: El teatro y la sociedad francesa del siglo XVIII.

- 1.1. La burguesía.
- 1.2. La crítica.
- 1.3. La nueva moral.
- 1.4. La función del teatro.

2. SEGUNDA PARTE: La teoría teatral de Diderot.

- 2.1. La necesidad de un nuevo orden.
- 2.2. El teatro burgués.
- 2.3. La herencia clásica.
- 2.4. La cuarta pared.
- 2.5. La acción.

3. TERCERA PARTE: La paradoja del teatro.

- 3.1. La estética empirista.
- 3.2. El contagio.
- 3.3. El individualismo.
- 3.4. Lo sublime.
- 3.5. La paradoja.

II. Conclusiones.

III. Bibliografía.

Así como el iluminismo expresa el movimiento real de la sociedad burguesa en general bajo la especie de sus ideas, encarnadas en personas e instituciones, del mismo modo la verdad no es sólo la conciencia racional sino también su configuración en la realidad.

Max Horkheimer

Theodor W. Adorno

INTRODUCCION

El teatro, como toda producción cultural, no es un fenómeno que surja de la inspiración de un individuo aislado, sino que se inscribe dentro del proceso global de una sociedad en una etapa histórica determinada. Así, en Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII y en vísperas de la revolución que habría de transformar de manera definitiva a la -- cultura europea, la sociedad ilustrada enarboló la bandera de la igualdad y la libertad en un momento en que la economía de mercado se dirigía hacia el capitalismo desarrollado de la -- gran industria. Toda la producción material y espiritual se vió marcada por este proceso que transformó de manera progresiva el pensamiento científico y filosófico cuya preocupación fundamental fue encontrar leyes racionales que explicaran la totalidad y el funcionamiento de la naturaleza sometida a los hombres. La reflexión estética de Diderot, lo mismo que su teoría dramática en particular, se inscribe dentro de este -- marco y su nuevo teatro sería, en gran medida, portavoz de la clase en ascenso: la burguesía.

El movimiento ilustrado anunciaba la llegada de la modernidad, y la burguesía prometía la creación de un mundo armónico fundado por la razón, principio activo del progreso. La ciencia, suprimiendo la supervisión de la fe, empezaba a ser -- aplicada directamente sobre la naturaleza y también sobre la -- sociedad ya que, para los ilustrados, únicamente la razón era capaz de resolver los múltiples problemas y los males de ésta y

lograr la liberación del hombre. Por eso Voltaire diría que Dios ha creado el mundo como si se tratara de un enorme engranaje de cuyo funcionamiento sólo puede hacerse responsable la razón humana ya que el Creador, ese gran relojero, ha dejado de acompañar a su obra y la historia no ha sido más que producto del azar.

Racionalistas, empiristas, ateos y deístas compartían la idea de que la vida social era producto de la acción y el pensamiento del conjunto de individuos que funcionaban como piezas de ese reloj maravilloso. Pero cada individuo constituía un elemento aislado de la gran maquinaria y el resultado de esta visión del mundo fue que algunos filósofos de la Ilustración descubrieron la tensión entre individuo y comunidad en el preciso momento en que el mercado se convertía en la institución que regulaba mecánicamente el proceso global de producción y circulación de bienes y se perdía toda conciencia de la existencia de una organización supraindividual de la producción. Jean Jacques Rousseau fue, no cabe duda, quien planteó más críticamente la contradicción entre la naturaleza y el hombre social, contradicción que no podía resolverse mediante el utópico retorno al estado natural, a la barbarie, sino gracias a un contrato que garantizara a todos los individuos el libre ejercicio de su voluntad.

La preocupación fundamental de los ilustrados era pues encontrar ciertas categorías mediadoras entre lo particular (el individuo) y lo colectivo (la sociedad) ya que, si bien consi-

deraban que la conciencia individual era el origen absoluto del conocimiento, no podían concebir al hombre aislado de la totalidad y, aunque nadie debía aceptar someterse a ninguna autoridad supraindividual, era necesario establecer ciertas normas de conducta y valores transindividuales con validez general que contribuyeran al bien de todos. En esta medida, los pensadores de la Ilustración tuvieron que enfrentarse al mismo problema: encontrar un esquema ideal de sociedad y una moral que, fundada en la razón y en la conciencia individual, respondiera a dicho ideal.

Diderot no es ninguna excepción y, aunque es cierto que expresó sus dudas respecto a la validez de la moral burguesa y a ciertas categorías de la Ilustración, estuvo siempre del lado de la burguesía. Así, el drama burgués que Diderot propuso crear, contribuyó, gracias al principio de sumisión a la realidad y a las leyes naturales, a la entronización de la racionalidad burguesa y a la fundación de sentido de su proyecto, convirtiéndose en una tribuna política desde la cual aparecía la nueva imagen del hombre y del mundo. Este teatro participaba del pensamiento ilustrado y de su espíritu crítico y, como éste, pasó por alto muchas de las contradicciones internas de su discurso teórico. Porque el proyecto de la burguesía, que era en ese momento el proyecto del pueblo en general, era apropiarse de la naturaleza y del mundo gracias al conocimiento y a su aplicación práctica, pero al recurrir el pensamiento a la explicación positiva de las ciencias natura

les, no rebasó nunca el plano de lo inmediato ni del formalismo lógico y no pudo llegar nunca a elaborar la crítica - más radical, la de la razón misma, desde una perspectiva dialéctica e histórica.

1. EL TEATRO Y LA SOCIEDAD FRANCESA DEL SIGLO XVIII.

1.1. La burguesía.

El vasto panorama cultural de Francia en el siglo XVIII se inscribe dentro del proceso global de una sociedad que se encamina a la erradicación definitiva de la feudalidad para dar paso a una economía mercantil plenamente capitalista. Este hecho habrá de repercutir necesariamente sobre la producción artística e intelectual y a ello se debe que, dentro de la totalidad de los comportamientos culturales, el teatro juegue en este momento histórico un papel sobresaliente. A partir de la segunda mitad del siglo, el pensamiento filosófico en su conjunto se encontraba, como la sociedad francesa, en una etapa de transición que requería de una revisión y una renovación de principios y cuya tendencia era la de afirmar e idealizar a la sociedad burguesa como alternativa única. En este sentido, "la revolución filosófica fue el preludio del derrumbamiento político"¹ en la Francia del Siglo de las Luces. La burguesía y el pueblo hicieron causa común en esta lucha que encontraría sus condiciones de posibilidad en el ascenso económico de la primera y en el desarrollo de las fuerzas productivas. En efecto, el capital comercial y la propiedad feudal de la tierra habían pasado paulatinamente a manos de la burguesía y de los pequeños productores campesinos y artesanos, proceso que dio lugar al surgimiento de relaciones burguesas de producción ya que las

1. Engels, Federico, Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, in Marx, Engels, Ideología Alemana, ed. Cultura Popular, México, 1976, p. 145.

nuevas fuerzas productivas no podían desarrollarse bajo las limitadas condiciones feudales.

El proceso de producción capitalista y el surgimiento de un semi-proletariado que trabajaba como asalariado para el campesino rico suponía "una estratificación en clases y el enriquecimiento de una clase numerosa"²: la burguesía, que fue -- apropiándose poco a poco el comercio, la industria y los bancos, abandonando la política mercantilista e implantando el -- "laissez-faire":

estos elementos más prósperos del modo de -- producción en pequeña escala, tanto en la agricultura como en el artesanado, fueron los que no sólo tenían relación directa con el mercado, sino que deseaban mejorar y ampliar la producción, y los -- que, al prosperar, se convirtieron en contratados -- res de trabajo asalariado.³

El ascenso económico de la nueva clase implicaba a su vez su -- ascenso político y su participación en las profesiones liberales, desde donde se oponía al principio de autoridad absoluta -- y pugnaba por la democracia política y la unidad nacional, unidad que significaba, a su vez, el perfeccionamiento y la extensión de las fuerzas industriales. Ya bajo Luis XVI, "todos los puestos clave de la sociedad, con excepción de los altos puestos del Ejército, de la Iglesia y de la Corte, estaban en manos

2. Dobb, Maurice, Estudios sobre el desarrollo del capitalismo, ed. Siglo XXI, México, 1976, 99. 491-492.
3. Ibid, p. 474.

de la burguesía"⁴, y dicha situación posibilitaba a este grupo el combatir contra los privilegios de la nobleza, lo que en el terreno del arte equivalía a atacar el gusto cortesano.

1.2. La crítica.

Por otra parte, el desarrollo de las ciencias naturales - constituyó también un factor decisivo en la transformación del pensamiento que tuvo lugar en el siglo XVIII. Se había ido dejando atrás el método cartesiano para adoptar el método analítico de Newton basado en la experiencia:

La observación es el datum, lo dado, el dato; el principio y la ley el quaesitum, lo buscado. Esta nueva jerarquía metódica es la que presta su sello a todo el pensar del siglo XVIII.⁵

El nuevo método de análisis empírico de la naturaleza empezó a utilizarse en todos los campos del saber y, basándose en la razón como su principal instrumento, condujo al análisis y a la crítica de los sistemas de pensamiento anteriores. En el terreno de las humanidades, la crítica se dirigió contra las instituciones sociales y se empezó a impugnar al absolutismo - en todas sus manifestaciones, bajo la consigna de restaurar un orden basado en la razón. En otro campo, el del derecho, se buscó un derecho natural que se opusiera a aquel basado en el dogma teológico, y para ello se recurrió a la antigüedad y al humanismo renacentista. Se empezaba a hablar entonces de los

4. Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, tomo II, ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 170.

5. Cassirer, Ernst, Filosofía de la Ilustración, ed. FCE, México, 1973, p. 23.

derechos naturales o inalienables del hombre:

Por todas partes se acentúa que el primer paso para la liberación y la constitución intelectual auténtica del nuevo orden estatal no puede consistir en otra cosa sino en una declaración de los derechos fundamentales inalienables, el derecho de seguridad de la persona, del disfrute libre de la propiedad, de la igualdad ante la ley y de la participación de cada ciudadano en la legislación.⁶

El nuevo tipo de derecho que se perfila y la exaltación ideal de la socialidad se encuentran unidos en un mismo proyecto de creación de valores y de una moral acordes al progreso y al movimiento de la historia, y la crítica a los viejos sistemas tiene como objetivo la construcción y consolidación de un nuevo sistema económico y de nuevas relaciones sociales de producción. Por eso Rousseau, entre otros, considera que las leyes que rigen la socialidad han constituido hasta ese momento un yugo, por lo que debe ser el conjunto de ciudadanos el que determine cuáles deberán ser las leyes que los rijan, de acuerdo con las necesidades individuales de cada uno. Esta sociedad civil tendría que elaborar un pacto social que garantizara la autonomía de la persona y respondiera a la esencia misma del hombre, es decir, a la "naturaleza" humana (o a lo que el hombre tiene de naturaleza).

6. Ibid, p. 280.

Por consiguiente, Rousseau pretende encontrar en la política la clave para la solución de todos los problemas de la humanidad y ve en el Estado el único instrumento capaz de otorgar al hombre la libertad y la dignidad perdidas. El pacto social requiere de la alienación de todos los miembros a la comunidad pero, según él, no produce la supresión de los derechos naturales sino que, por el contrario, los garantiza y los transforma en derechos civiles. En estas circunstancias, el individuo se encuentra tan libre como lo estaría en el estado natural puesto que ya no corre el riesgo de caer bajo la dominación de otros. Al respecto dice Marx en la Introducción general a la crítica de la economía política de 1857:

...las robinsonadas del siglo XVIII... no expresan en modo alguno, como creen los historiadores de la civilización, una simple reacción contra un exceso de refinamiento y un retorno a una malentendida vida natural. El contrato social de Rousseau, que pone en relación y conexión a través del contrato a sujetos por naturaleza independientes tampoco reposa sobre semejante naturalismo... En realidad se trata más bien de una anticipación de la "sociedad civil" que se preparaba desde el siglo XVI y que en el siglo XVIII marchaba a pasos de gigante hacia su madurez.⁷

7. Marx, Karl, Introducción general a la crítica de la economía política (1857), ed. Pasado y Presente, Argentina, 1974 p. 39.

Un ejemplo de lo anterior y de la necesidad de explicar y proponer una nueva forma de socialidad es el especial interés que surgió en la época por las colonias de América, las cuales sirvieron como campo de experimentación y confirmación de las teorías sobre la relación del hombre con la naturaleza. La crítica al colonialismo y al esclavismo se inserta así en la crítica que se hace en Francia a los valores morales, a las leyes y al poder absoluto, crítica que pretende hacer, en última instancia, una apología de la civilización europea. Así mismo, se vincula con la idea fundamental de la Ilustración de la igualdad sin la cual no es posible el contrato entre los individuos autónomos, siendo el contrato una de las categorías centrales dentro de la concepción que los ilustrados tienen del Estado. De acuerdo con Goldmann:

El intercambio sólo es posible entre individuos iguales y libres. Todo atentado contra la libertad de decisión o de acción suprime de inmediato su posibilidad de existencia. Un esclavo o un siervo nada pueden vender sin la aprobación de su dueño o señor. Ahora bien, es prácticamente inconcebible que un comerciante se vea obligado, cada vez que quiera realizar una compra o una venta, a informarse sobre el pasado, el estatus social y los derechos del que le vende o compra.⁸

8. Goldmann, Lucien, La Ilustración y la sociedad actual, Venezuela, Monte Avila, 1968, pp. 37-38.

1.3. La nueva moral.

La revuelta del esclavo podía juzgarse, a partir de tales categorías (la libertad y el contrato), como la actitud justa y necesaria ante un orden económico contrario al "orden natural" y abría la pauta a la "reconciliación del mundo salvaje y del mundo civilizado sobre la base de un nuevo contrato" ⁹. Por eso la teoría de Rousseau en el Contrato Social, que definía el contrato como "un acuerdo entre individuos iguales y -- libres que se comprometen a someterse enteramente a la voluntad general"¹⁰ se convirtió en la más importante y relegó a aquellas teorías que lo concebían como un contrato de sujeción a la monarquía. ¹¹ La barbarie de que habla Rousseau cuando se refiere a la independencia natural, a la que se ha renunciado definitivamente, es distinta a la barbarie producida -- por la corrupción moral y el despotismo que Diderot denuncia. Para éste último, no son las artes ni las ciencias las que corrompen al hombre (como lo son para Rousseau) y traslada el problema al terreno de la moral desde donde pide que se las fomenten precisamente para convertirlas en vehículo de los nuevos valores y de las luces de la razón. De este modo, Diderot busca vincular orgánicamente todas las disciplinas intelectuales dentro de un programa social y un código moral acordes con las nuevas relaciones sociales.

Este sería el ideal del teatro que Diderot habría de im-

9. Duchet, Michéle. Anthropologie et histoire au Siècle des Lumières, ed. Maspero, Paris, 1971, p. 217.

10. Goldmann, L. op. cit. p. 35

11. C.f. Goldmann, L. op. cit. pp. 34-38

impulsar y que respondería a las aspiraciones y proyectos de la sociedad ilustrada en su conjunto. Este nuevo teatro planteaba, como uno de sus principales objetivos, llevar la razón al pueblo y poner el conocimiento al alcance de toda la nación. Diderot consideraba que el teatro era un instrumento idóneo para dicho fin y por ello se opuso sistemáticamente a ciertas premisas del teatro del siglo anterior. El nuevo teatro tenía que ser de un género distinto, "necesario para convertir a un pueblo"¹² y que se llamaría drama burgués. Este drama, de carácter moralista, trataría de responder a la necesidad de poner en la mira toda una serie de prejuicios incompatibles con la nueva moral que se estaba creando y tendría que convertirse en un foro abierto a la crítica militante de todo un sistema de valores:

Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen, si le gouvernement en sait user, et qu'il soit question de préparer le changement d'une loi, ou l'abrogation d'un usage!¹³

Este teatro se ponía al servicio del afán reformador de los ideólogos de la Ilustración y para ello tenía que plantearse el ejercer una influencia sobre el "buen gusto" y las

12. Diderot, Denis, Paradoxe sur le comédien y Entretiens sur le Fils Naturel, Garnier Flammarion, París, 1967, p.65.

13. Diderot, De la poésie dramatique, in Oeuvres esthétiques, ed. Garnier Freres, París, 1959, p.259.

costumbres, presentando el cuadro de una sociedad virtuosa en la que la moral reinante sería la moral natural, distinta a la moral religiosa tradicional. Se trataba entonces de una moral regenerada, condición necesaria para la renovación cultural y política a la que aspiraba la burguesía. Por eso, de acuerdo con Cassirer, "la exigencia de hacer un teatro popular era en gran medida una exigencia de tipo moral!"¹⁴

1.4. La función del teatro.

El teatro, al servicio del ideal de la educación y el perfeccionamiento del hombre, adquirió así un carácter programático y, debido a la función polémica que se le adjudicó, se convirtió en instrumento de propaganda de la moral burguesa. Era un teatro didáctico cuya tarea fue la de representar la vida cotidiana, que el nuevo público reconocería como propia y que le abriría las puertas del conocimiento y del progreso:

Diderot y los pensadores del círculo de la Enciclopedia se hallan bien convencidos de que puede uno confiarse al progreso de la cultura espiritual y que este progreso, merced a su propia dirección interna, y a la ley inmanente a que obedece, producirá por sí mismo la nueva forma mejor del orden social.¹⁵

Desde la perspectiva de la emancipación del hombre, el ser social aparecía inserto en una mecánica donde el trabajo

14. Cassirer, Ernst, op. cit. p 298.

15. Ibid, p. 297.

adquiría la categoría de forma ética y era una de las nociones más importantes y progresistas de esta moral que reflejaba el antagonismo del tercer estado, la clase productiva, a la nobleza. La naturaleza podía ser apropiada únicamente mediante el trabajo y al hacerlo, el individuo se erigía en su propia autoridad, en su propio amo. El trabajo era el origen no sólo de la riqueza individual sino de todo el organismo social cuya meta, la "acumulación de capital" y la creación de valor, requería de la integración de todos los individuos a la disciplina productivista en una organización social capitalista.

Resultaba necesario reorganizar a la sociedad mediante leyes que permitieran comprender las relaciones sociales dentro de una totalidad racional que articulara a todos los individuos, totalidad que el teatro tendría que presentar sin fragmentaciones. Esta es, en gran medida, la función del teatro que propone Diderot y que se sitúa en el proyecto de realización racional del orden burgués que identifica el trabajo a la acción misma y en esa búsqueda de la verdad que el Siglo de las Luces fundaría en la realidad y en la autarquía de la razón.

2. LA TEORÍA TEATRAL DE DIDEROT

2.1. La necesidad de un nuevo orden.

De acuerdo con la tesis de Lucien Goldmann, la estructura de la obra literaria (y, por extensión, la de la obra dramática) responde a las estructuras mentales de ciertos grupos en una sociedad determinada, grupos que tienden a crear una visión global del mundo y a establecer un equilibrio de acuerdo con las exigencias que plantea dicha sociedad en un momento histórico dado.¹⁶ Como habíamos dicho, el objetivo último del método científico que el siglo XVIII heredara de Newton fue la elaboración de un sistema coherente que permitiera mirar al mundo como una totalidad orgánica, como una unidad. Ya desde el siglo anterior, a partir de Descartes, se había intentado adecuar el arte a las reglas de la razón y el mismo Boileau, en su Arte poética, insistía en la necesidad de llevar a la poesía la luz del entendimiento:

Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser.¹⁷

16. En Pour une sociologie du roman, ed. Gallimard, París, 1964, Goldmann explica que su método, el estructuralismo genético, "parte de la hipótesis que todo comportamiento humano es el intento de dar una respuesta significativa a una situación particular y tiende, por ello mismo, a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre el cual recae la acción, es decir, el medio ambiente!" p.338 (la traducción es nuestra).

Razón y naturaleza se convirtieron en equivalentes, así como verdad y belleza fueron expresiones equivalentes, paralelas. Se ampliaron entonces las fronteras de la imaginación que empezó a ser reivindicada como fuerza creadora en la medida en que se ampliaba el conocimiento de la naturaleza. De lo que se trataba era de transformar el concepto de orden hasta entonces vigente para encontrar una imagen concreta y científica de la sociedad y del progreso:

La philosophie des Lumières a dépensé des trésors de patience et d'ingéniosité pour donner à la postérité l'illusion d'un édifice cohérent, appuyé sur le fondement inébranlable de l'expérience...¹⁸

El nuevo concepto de orden sería el resultado de un código distinto de las relaciones sociales de convivencia y traería consigo la modificación de la conciencia individual y colectiva. La observación de la naturaleza fue considerada como la única fuente de conocimiento, y tal como la naturaleza se encontraba sometida a una serie de principios físicos, el teatro y el arte en general tenían que imitar dichos principios, describiendo a la naturaleza para ponerse al servicio de la razón:

Sustancialmente, el método de la Ilustración es, en primer lugar, un estado de ánimo, es decir, la convicción de que un uso sin prejuicios y radical

17. Boileau, Art poétique, ed. Garnier Flammarion, París, 1969, pp. 90-91.

18. Chouillet, Jacques, L'esthétique des Lumières, ed. Presses Universitaires de France, París, 1974, p. 185.

de la razón puede comportar la destrucción de los viejos prejuicios y el establecimiento de una nueva civilización, más moderna y, a la vez, más adaptada al hombre.¹⁹

En la medida en que Diderot compartió esta visión progresista e hizo suya la consigna de llevar la verdad al pueblo, exigió al teatro la reproducción fiel de la naturaleza para que éste, convirtiéndose en portador del conocimiento, lograra "hacer amar la virtud y odiar el vicio"²⁰. Adquiría así el teatro una función didáctica y uno de sus objetivos principales sería el de atacar las convenciones sociales que habían corrompido a los hombres:

Parce, qu'on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent, parce que cette vérité de nature dissone avec la vérité de convention...²¹

Por otra parte, la exactitud y fidelidad de la reproducción de la naturaleza respondían también a una motivación psicológica, puesto que se trataba de presentar un cuadro coherente de la sociedad que pusiera al descubierto las condiciones del hombre dentro de ésta. Se buscaba que el nuevo espectador pudiera reconocerse en el teatro, en los persona-

19. Plebe, Armando, Qué es verdaderamente la Ilustración, ed. Doncel, Madrid, 1971. p. 112.

20. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 195.

21. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 181.

jes y en las condiciones específicas en que éstos se encontraban, gracias a lo cual "aprendería" a ser un ciudadano ejemplar. Para ello era necesario covertir la escena en un cuadro expresivo, en un microcosmos, encubriendo el carácter ficticio de la representación. Era necesario producir la ilusión de realidad y desdibujar los límites entre la escena y la realidad. En esta medida, tuvo lugar una "confusión de los criterios sociales y los estéticos... que tenía que llevar naturalmente a una especie de unidad histórica del destino de -- ambos!"²² El artista tenía que convertir el teatro en un espejo que reflejara ante el espectador la realidad en que vivía y la dinámica social que lo dirigía. Por eso a Diderot siempre le preocupó la utilidad del arte: "La beauté, pour un aveugle, n'est qu'un mot, quand elle est séparée de l'utilité.." ²³

El contenido artístico adquirió por ello un papel más importante que la forma debido a que lo que más le preocupaba a Diderot era la lección que el espectador desprendería al enfrentarse al objeto artístico:

...le citoyen qui se présente à l'entrée de la Comédie y laisse tous ses vices pour ne les reprendre qu'en sortant. Là il est juste, impartial, bon père, bon ami, ami de la vertu...²⁴

22. Cassirer, Ernst. op. cit. p. 325

23. Diderot, Lettre sur les aveugles, ed. Garnier Flammarion, París, 1972, p. 81.

24. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 167.

2.2. El teatro burgués.

Para conseguir la conversión del pueblo, Diderot consideraba necesaria la creación de un género nuevo: la tragedia doméstica y burguesa, con una intriga sencilla y con la representación de "situaciones naturales":

et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas; ce que personne n'entendra sans le reconnaître aussitôt en soi.²⁵

El carácter didáctico del teatro respondía, en gran medida, a la necesidad de instaurar un nuevo orden social ya que la nueva clase en ascenso, la burguesía, tuvo una influencia cada vez mayor en todos los campos de la producción intelectual y tenía que destruir las viejas estructuras mentales para tener acceso al poder político. El mismo Diderot propuso la formación de una institución o corporación teatral cuya función fuera precisamente la de preparar a quienes instruirían y corregirían al pueblo:

une corporation formée, comme toutes les autres communautés, de sujets tirés de toutes les familles de la société et conduits sur la scène comme au service, au palais, à l'église, par -- choix ou par goût et du consentement de leurs -- tuteurs naturels.²⁶

25. Diderot, Entretiens sur le Fils naturel, op. cit. p. 47

26. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 165.

La tragedia doméstica, que se oponía a la tragedia clásica del siglo anterior y que pretendía presentar un cuadro fiel de la vida burguesa, buscaba una "unidad de acento" y -- prefirió la pintura de condiciones a la de caracteres, lo -- mismo que un lenguaje de los hombres (ahora omnipotentes) en lugar del lenguaje de los héroes y de los dioses, porque entonces el destino parecía doblegarse efectivamente ante la -- voluntad humana. El teatro, ese microcosmos que tenía que imitar el movimiento de la naturaleza y la vida de los hombres, tenía que conseguir que la representación fuera completamente verosímil y de esto era responsable, en gran medida, el actor:

Ce que je vis encore dans cette scène, c'est qu'il y a des endroits qu'il faudrait presque abandonner à l'acteur. C'est à lui à disposer de la scène écrite, à répéter certains mots, à revenir sur certaines idées...27

Diderot descubre que la puesta en escena tiene la misma importancia que el texto y se da cuenta de que esa unidad de acento de la representación tiene que encontrarse en todos los elementos que intervienen en la creación teatral: discurso, decorados, actuación, etc. Por eso le parece justo mantener la regla aristotélica de las tres unidades:

Jé serais fâché d'avoir pris quelque licence

27. Diderot, Entretiens sur le Fils naturel, op. cit. p.p.48-49

contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action; et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche.²⁸

Solamente gracias a esta "conformidad" de los distintos - elementos dramáticos se puede, según Diderot, llevar la verdad al teatro. Por eso resulta imprescindible que el teatro se ciña a ciertas leyes objetivas de la razón y que el actor, en lugar de dejarse llevar por su sensibilidad, cree su propio sistema que le permita imitar al personaje a la perfección. Por eso Diderot insiste, en La Paradoja del comediante, que el actor no debe salir de su sistema ni dejar que la unidad desaparezca.²⁹

El ideal de unidad en el teatro responde así al ideal de vida y al nuevo concepto de orden de la burguesía y aparece en el Siglo de las Luces lo que Cassirer llama "el nuevo pathos revolucionario"³⁰ debido a que los ilustrados están convencidos de que el proceso de cambio en que se encuentran inmersos es producto de la continuidad de la historia:

Continuidad significa unidad en la multiplicidad, ser en el devenir, permanencia en el cambio; una conexión que no puede expresarse mas que en el -

28. Ibid, p.30.

29. Cf. Paradoxe sur le comédien, p. 186.

30. Cassirer, op. cit. p. 325.

cambio y en el continuo transformarse de determinaciones y para el cual, por lo tanto, la diversidad se exige tan necesariamente y de modo tan radical como la unidad.³¹

La causa de la burguesía es, en ese momento, la causa del pueblo, la necesaria dirección a la que apunta la civilización europea, el movimiento que aglutina a los individuos dentro de un proyecto totalitario y entonces, como para Hegel, "para el hombre moderno el drama real es la vida política!"³²

2.3. La herencia clásica.

El afán de armonía y de unificación que comparten los ilustrados les permite remitirse a la antigüedad clásica y reactualizar ciertos elementos formales de ésta. Se empieza a asociar a Grecia y Roma con la noción de cultura ya que se les considera representantes de aquel estado más próximo a la naturaleza y por ello más puro, anterior a la decadencia producida por las instituciones. Diderot no deja de insistir que en el teatro se defiende el orden natural para ser verosímil:

Il arrive quelquefois à l'ordre naturel des choses d'enchaîner des incidents extraordinaires. C'est le même ordre qui distingue le merveilleux du miraculeux. Les cas rares sont --

31. Ibid, p. 47.

32. Bourgeois, Bernard. El pensamiento político de Hegel, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1969. p. 22

merveilleux; les cas naturellement impossibles sont miraculeux; l'art dramatique rejette les miracles.³³

No obstante, recurrir a la antigüedad no implica la vuelta al academicismo sino que se trata, más bien, de reflexionar sobre el origen, sobre ese estado de naturaleza más cercano a la verdad y que precede a la decadencia de las costumbres. En su estética dramática, Diderot pide la descripción exacta y - la total fidelidad a la naturaleza, lo mismo que una motivación psicológica que consiga crear una atmósfera de intimidad. Coincide con Aristóteles cuando dice que el drama burgués debe ser un teatro de condiciones y no de caracteres, poniendo énfasis en la acción como posibilidad de transformar al mundo. Para Aristóteles, "la tragedia no es una representación de hombres, sino más bien de acciones y de vida, que es como decir de felicidad y desgracia; y la felicidad y la desgracia se resuelven en acción, y el fin mismo de la vida, - esto es, la felicidad, es una especie de acción, no una cualidad"³⁴ y el drama no es otra cosa que "la representación - de hombres ejecutando acciones"³⁵

Al drama burgués, como hemos dicho, le interesaba presentar al hombre como parte de su medio ambiente y como producto de ciertas condiciones socialmente determinadas y una

33. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 213.

34. Aristóteles, Poética, in Obras Filosóficas, ed. Clásicos Jackson, Tomo III, México, 1968, p. 360.

35. Ibid, p. 352.

de las principales preocupaciones de Diderot era impresionar al espectador puesto que solamente se puede entrar en contacto con las personas y con el mundo exterior "par la force et la faiblesse de l'impression".³⁶ Si Aristóteles buscaba suscitar la catarsis para "purificar" al espectador, Diderot pretendía "impresionar" (mediante el terror y el asombro) para -- motivar en el espectador el deseo de actuar de manera distinta. El drama burgués y la tragedia doméstica, gracias a la - pintura de condiciones, se convirtieron entonces en "le tableau des malheurs qui nous environnent"³⁷ con el objeto de que, una - vez que el espectador hubiera reconocido su propia realidad y sus propias desgracias, pudiera elaborar un juicio que, más - adelante, le permitiera transformar su condición:

Qu'est ce donc que le vrai talent? Celui de - bien connaître les symptômes extérieures de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux - qui nous entendent, qui nous voient, et de les -- tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement...³⁸

Desde esta perspectiva, ya se trate de la catarsis aristotélica o de la impresión que a Diderot le interesa provocar, el teatro griego y el teatro de las luces persiguen enseñar así una

36. Diderot, Lettre sur les aveugles, op. cit. p. 90.

37. Diderot, Entretiens sur le Fils naturel, op. cit. p. 92.

38. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 170.

lección mediante la violentación que sufre el espectador frente al espectáculo de las pasiones y de la realidad y, en esta medida, ambos coinciden en su afán didáctico.

2.4. La cuarta pared.

Diderot considera que un pueblo corrompido requiere de un teatro que le obligue a conocer sus obligaciones, que instruya y que, al mismo tiempo, produzca placer. Sin embargo, no cree conveniente que se predique en el teatro y se le ocurre que debe levantarse, entre la sala y el escenario, una suerte de pared imaginaria (que Brecht llamó la cuarta pared) gracias a la cual el espectador, inmerso en la representación, no se dé cuenta del objetivo didáctico y moralizante del espectáculo que tiene ante sí:

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; - jouez comme si la toile ne se levait pas.³⁹

Por tal motivo, se opone a las largas tiradas discursivas del teatro clásico francés, argumentando que lo que hay que llevar al teatro no son palabras sino impresiones, que surgen más efecto sobre nuestra manera de sentir. Una de las maneras más convenientes, más efectivas para impresionar al público lo encuentra Diderot en la pantomima. Para él, la imitación de la naturaleza humana y el cuadro de la vida -

39. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 231.

cotidiana no son compatibles con los largos discursos, sino -- que requieren del gesto:

Quel effet cet art, joint au discours, ne produirait-il pas? Pourquoi avons-nous séparé ce que la nature a joint? A tout moment, le geste ne répond-il pas au discours?⁴⁰

La función de la pantomima es pues, reproducir en el teatro -- el comportamiento cotidiano, la manera de hablar y actuar "natural" de los hombres en la vida real. Y por el mismo afán de crear en el espectador esta ilusión de autenticidad, Diderot -- plantea la necesidad de imitar a la naturaleza lo más fielmente posible, no sólo en la acción sino también en la escenografía y en el vestuario. Así mismo, sin oponerse al verso, Diderot sugiere la introducción de la prosa en el teatro:

Le premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose, introduira la prose dans la tragédie.⁴¹

Y no únicamente se refiere a la importancia del gesto, de la "pantomima", ya que, como explica en los Entretiens sur Le fils naturel, la acción (que es los que produce las emociones más fuertes) consiste también en la entonación y en el temblor de la voz. Diderot concibe el teatro en los mismos términos como comprende a la razón, "no como concepto de un ser, sino de

40. Diderot, Entretiens sur Le fils naturel, op. cit. p. 48.

41. Ibid, p. 65.

un hacer" ⁴² y la idea de que todo en la naturaleza se encuentra en movimiento encuentra su aplicación en la estética teatral de Diderot cuando éste afirma que lo que hace falta en el espectáculo es: "peu de discours et beaucoup de mouvement!"⁴³

2.5. La acción.

El teatro de Diderot responde a la necesidad de expresión y de acción que aparece en toda la producción cultural del siglo XVIII y por eso la burguesía "crea en el género con el que está más larga y profundamente ligada, el drama, su nuevo clasicismo, basado en la naturalidad y la razonabilidad"⁴⁴. Ya no se trata de los héroes, aquellos individuos aislados del teatro inmediatamente anterior, sino que los personajes representan al grupo, se han humanizado y han dejado de luchar contra un destino metafísico para luchar ahora contra las instituciones sociales. Su centro será la ética y la política puesto que la metafísica "ya no establece los patrones, sino que se somete a ciertas normas fundamentales que proceden de otra fuente, a ciertas normas que le presenta la razón, sinónimo de todas las fuerzas espirituales fundamentales e independientes!"⁴⁵

Conciente del vínculo entre la razón y la acción, Diderot consideraba que en el teatro podían aplicarse directamente los conocimientos adquiridos por el saber y por eso quería que el

42. Cassirer, op. cit. p. 29.

43. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 276.

44. Hauser, op. cit. p. 311.

45. Cassirer, op. cit. p. 182.

dramaturgo fuera filósofo y planteara en sus obras los deberes de los hombres, aplicando en ellas los principios morales y -- los conocimientos teóricos. Su estética consistía sobre todo en la problematización de lo social ya que "para los pensadores de la Ilustración, la vocación del hombre es la de adquirir un saber lo más amplio posible cuantitativamente y lo más autónomo y crítico cualitativamente, con el fin de utilizarlo para actuar técnicamente sobre la naturaleza, moral y políticamente sobre la sociedad."⁴⁶

Para lograr esa transformación de la realidad mediante la acción, la gente tenía que tener acceso a los conocimientos, a la razón crítica que era idéntica a la verdad y la mejor manera de lograr este cometido en el teatro era mediante la subversión de los modelos de la tradición artística y otorgando al contenido de la representación una nueva significación. Fue así como Diderot propuso la mezcla de géneros:

Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. - La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands.⁴⁷

46. Goldmann, La Ilustración y la sociedad actual, op. cit. p. 13.

47. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 191.

Este nuevo sistema, aunque mantuvo muchas de las fórmulas del teatro clásico al que atacara tanto, también sentó las bases de toda la dramaturgia que se desarrollaría en adelante. Sin embargo, las grandes contradicciones que la consolidación del capitalismo traería consigo irían apareciendo de forma progresiva y prepararían el surgimiento de nuevos movimientos que impugnarían, esta vez, el discurso de la burguesía.

3. LA PARADOJA DEL TEATRO

3.1. La estética empirista.

Así como la filosofía del Siglo de las Luces se basó en la idea de que el progreso depende del desarrollo de la Razón, que a su vez es producto de la experiencia empírica, encontró necesario preguntarse sobre los orígenes del conocimiento. Se buscaba entonces "medir el ámbito del conocimiento" y "perseguir la marcha de su desarrollo desde los primeros elementos - hasta sus formaciones últimas"⁴⁸ y esto sólo era posible si se partía de la relación que guardan la naturaleza y el que la observa, es decir, el sujeto y el objeto de conocimiento. El primero, el sujeto (en este caso el individuo), accede al saber cuando es capaz de responder las preguntas que su relación con la naturaleza le plantea, relación que depende de sus deseos y necesidades y que se establece, antes que nada, a partir de los sentidos:

el resorte del conocimiento se halla en los -
impulsos primarios y radicales que nos vienen de
continuo de un campo muy diferente, puesto que es
irracional.⁴⁹

El empirismo había empezado a ganarle terreno al racionalismo (que encontraba el origen del conocimiento en las ideas innatas, claras y distintas y no en las percepciones), pero compartía con éste la idea de que la conciencia individual --

48. Cassirer, op. cit. p. 113.

49. Ibid. p. 128.

era "el origen absoluto del conocimiento y de la acción"⁵⁰ Y uno de los resultados de esta posición fue la relativización del concepto de verdad y, por extensión, del concepto de belleza cuya naturaleza se consideró más subjetiva que objetiva. La imaginación y, sobretodo, la sensibilidad eran la fuente de todo saber y la razón dependía totalmente de ellas, de aquí que se pusiera especial énfasis en el carácter subjetivo, y por eso relativo, de la verdad. Por esta razón Diderot no dejó de insistir en que era a partir de las impresiones que cada uno recibe por medio de los sentidos como se aprendía y se era capaz de elaborar juicios:

Nous ne distinguons la présence des êtres hors de nous, de leur représentation dans notre imagination, que par la force et la faiblesse de l'impression...⁵¹

Por esta razón, la estética empirista presta especial atención a las pasiones y a las emociones que, de origen sensorial, se producen del contacto del sujeto con el mundo natural y más tarde "se organizan más o menos mecánicamente en pensamiento consciente".⁵² Diderot, en los Entretiens sur Le fils naturel, publicada en 1757 (un año antes de la publicación del Discours sur la poésie dramatique y bastante anterior a la -

50. Goldmann, La Ilustración y la sociedad actual, op. cit. p. 33.

51. Diderot, Lettre sur les aveugles, op. cit. p. 90.

52. Goldmann, La Ilustración y la sociedad actual, op. cit. p. 33.

Paradoxe sur le comédien, de 1773), introduce sus ideas sensualistas en la teoría dramática:

L'enthousiasme naît d'un objet de la nature. Si l'esprit l'a vu sous des aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L'imagination s'échauffe; la passion s'émeut.⁵³

Es precisamente este entusiasmo el que quiere que produzca el teatro y, en esa medida, el actor desempeña un papel muy importante puesto que es quien tiene a su cargo traducir las pasiones en acción y provocar en el público las emociones que despierten su imaginación:

ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit...⁵⁴

3.2. El contagio.

Encontramos en Diderot, de acuerdo con lo anterior, una separación entre la función asignada al actor y el papel del espectador quien debe permanecer pasivo frente a esa "cuarta pared", recibiendo impresiones a través de sus sentidos y experimentando, a partir de ellas, pasiones sobre las cuales habrá de reflexionar más tarde. El actor es el encargado de producir tales emociones, de lograr esos momentos de terror -

53. Diderot, Entretiens sur le fils naturel, op. cit. p. 46.

54. Ibid. p. 49.

y de pasión que la conciencia individual conservará en la memoria y organizará en forma de pensamientos:

C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante...⁵⁵

Si nos relacionamos con el objeto y conocemos a la naturaleza gracias a las sensaciones y percepciones, lo que tiene lugar es una suerte de contagio, "un producir activo"⁵⁶ a partir del cual el individuo no sólo interpreta los signos exteriores y los convierte en imágenes, palabras e ideas exclusivas suyas, sino que también puede actuar sobre la naturaleza y transformarla. Este contagio que Diderot quiere provocar - gracias a las innovaciones de su teatro es, antes que nada, de tipo sensorial, puesto que considera que la sensibilidad es lo que pone al descubierto toda la energía de la naturaleza y del espíritu. Porque mediante la sensibilidad el sujeto, que aprehende al objeto, experimenta sentimientos que "contienen una referencia mucho más radical."⁵⁷

Este aspecto de la teoría dramática de Diderot está direc-

55. Ibid. p. 61.

56. Cassirer, op. cit. p. 148.

57. Ibid. p. 147.

tamente relacionado con el problema del conocimiento y de la experiencia. El espectáculo, según parece exigir Diderot, debe reproducir la relación de conocimiento entre el sujeto y el objeto, entre el individuo y la naturaleza, constituyendo así una "experiencia" que el individuo, gracias a la memoria de las impresiones sensibles, organizará y traducirá en conocimientos, ya que "se rappeller une -- suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits".⁵⁸

3.3. El individualismo.

Desde esta perspectiva, la filosofía desplazó su atención hacia el problema del individuo y la estética empezó a preocuparse por el aspecto subjetivo del juicio sobre la belleza. Surgió entonces una conciencia de la singularidad - que iba a encontrar su expresión política en la afirmación de ~~los~~ derechos del individuo:

Solamente al llegar el siglo XVIII, con la "sociedad civil", las diferentes formas de conexión social aparecen ante el individuo como un simple medio para lograr sus fines privados, como una - necesidad exterior.⁵⁹

Esta particular relación del individuo con la sociedad im-

58. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 219.

59. Marx, Introducción general a la crítica de la economía política, op. cit. p. 40.

plicaba la existencia de una determinada tensión en una sociedad donde la regulación de la producción y del intercambio ya no tiene lugar en la conciencia de los hombres sino que "se hace implícitamente en el mercado a través de la acción ciega de la oferta y de la demanda, y el proceso global ya no aparece sino como el resultado mecánico y no concertado de la acción recíproca y yuxtapuesta de una infinidad de individuos autónomos que mantienen un comportamiento lo más racional posible con relación a la salvaguarda de sus intereses y que regulan su conducta según el conocimiento que tienen del mercado y no en función de autoridades o valores supraindividuales."⁶⁰ Y dicha tensión se traduce en el conflicto que tanto preocupaba a los hombres de la Ilustración: el del hombre con la naturaleza, conflicto que encontraba su explicación en el alejamiento del "estado natural" donde todo era armónico y donde el hombre vivía en plena libertad. Por eso Rousseau insiste en el principio de la inocencia original del hombre y en el hecho de que dicho estado natural constituye la garantía de la libertad individual, ya que en este estado nadie se encuentra sometido a constricciones sociales ni a la voluntad de otro. De aquí que insista, como sabemos, en la creación de un Estado que proteja y defienda a la persona y sus bienes, convirtiendo los derechos naturales del individuo en derechos civiles.

El siglo XVIII, sobre todo la segunda mitad, es un mo-

60. Goldmann, La Ilustración y la sociedad actual, op. cit. p. 32

mento de crisis social donde se ha producido un desequilibrio colectivo, resultado del cambio cualitativo de las relaciones sociales de producción en la transición al capitalismo:

todos se convierten en peones de una gran factoría que funciona mecánicamente y está reglamentada como un cuartel. La vida pierde su estabilidad y continuidad...⁶¹

Así como el proyecto liberador de los pensadores de la Ilustración responde a las aspiraciones de la burguesía de afirmar su ética frente a la aristocracia, el individualismo servirá como reconocimiento de la autonomía del sujeto individual dentro de un nuevo orden. Pero, al mismo tiempo, el individualismo también es producto del malestar producido por ésta misma crisis que puso en cuestión todos los valores y certezas. Esto lo encontramos también en Rousseau cuando explica que "no existe ningún ethos radical, ninguna voluntad de comunidad como un todo verdadero y auténtico, ni tan siquiera una compasión natural, un instinto de simpatía que vincule a uno con los demás. Toda conexión se funda en una pura ilusión."⁶² A esta ilusión se va a oponer el conocimiento de la verdad mediante el estudio de la naturaleza, el entendimiento, única vía para realizar el ideal de felicidad de los hombres.

En la reforma moral que persigue Diderot en el teatro,

61. Hauser, op. cit. p. 225.

62. Cassirer, op. cit. p. 178.

no deja de tomarse en cuenta el carácter subjetivo del conocimiento de la verdad y del bien, de la experiencia individual y de la relación del sujeto con la naturaleza:

Tant nos vertus dépendent de notre manière de sentir et du degré auquel les choses extérieures nous affectent.⁶³

Pero, aunque Diderot admitía que los valores podían fundarse en la conciencia individual con toda independencia de la religión, no negaba la posibilidad de elaborar ciertas reglas o normas (que no necesariamente tendrían validez universal) conformes a la razón con el fin de satisfacer las necesidades de todos los individuos y de lograr un mejor funcionamiento práctico de la sociedad.

3.4. Lo sublime.

La relativización del concepto de verdad producida por la afirmación del carácter subjetivo de la experiencia sensible del individuo ante la naturaleza, se trasladó también a otros terrenos como el de la moral, la lógica y la metafísica. Se consideraba que las pasiones constituían el ámbito oscuro del conocimiento, el lugar de lo que todavía no ha sido razonado, desde donde se experimentan los límites del entendimiento. La oscuridad de las pasiones representaba, - para Diderot, el punto de arranque de la razón, "la donnée actuelle et vivante à partir de laquelle s'édifie la connaissance".⁶⁴

63. Diderot, Lettre sur les aveugles, op. cit. p. 87.

64. Chouillet, op. cit. p.p. 8-9.

La naturaleza era considerada como una fuerza dinámica en sí, como una energía todopoderosa ante la cual el hombre no podía dejar de sentir terror, puesto que no podía resistírsele. Lo sublime, lo inconmensurable, era ese lado oscuro de la vida del hombre, esa frontera del conocimiento y punto de partida del mismo, al que Diderot quería enfrentar al espectador:

Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus; et vos spectateurs, tels - que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller et sentent la terre se dérober sous leurs - pieds.⁶⁵

La experiencia de lo sublime, a partir de la cual "l'âme est donc remplie de l'objet terrible qui la domine, et, dans cet état, elle est incapable de raisonner",⁶⁶ actúa sobre los sentidos y provoca un asombro tal que el individuo se ve obligado a abandonar el ámbito de la "normalidad". Diderot introduce esta idea en el teatro ya que reconoce la incapacidad del hombre de captar racionalmente la totalidad de los fenómenos de la naturaleza. Considera que la relación con lo sublime de la naturaleza es lo que pone en marcha a la imaginación y quiere, por consiguiente, que el teatro desate el proceso creador de la imaginación poniendo al espectador en contacto con lo su

65. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 197.

66. Chouillet, op. cit. p. 170.

sublime y trasciende así el nivel de lo cotidiano:

D'où la nécessité des grandes catastrophes...
qui s'accorde parfaitement avec le thème de -
"l'énergie de nature". Puisque "tout s'affaiblit
en s'adoucissant", il faut "des spectacles te-
rribles pour ébranler les imaginations".⁶⁷

Porque lo sublime provoca ese asombro (étonnement) ante lo desconocido e inapresable de la naturaleza y del universo - que sólo la fuerza creadora de la imaginación --el puente - entre el objeto y la idea--puede descifrar, ayudando a la - razón (acumuladora de datos sensibles) a interpretar el mis- terio de la totalidad.

Un ejemplo de la experiencia de lo sublime es el espec- táculo de las ruinas, ya que el contacto con el pasado pro- duce este asombro, una emoción inexplicable en la medida en que "elles sont l'hiéroglyphe du temps qui s'inscrit dans la pierre"⁶⁸ y que constituye una de las claves del origen. To- do lo que remita a los hombres al estado de naturaleza que - ha quedado tan lejos del mundo contemporáneo produce el sen- timiento de lo sublime y la percepción de una falta, de una - ausencia que, al no poderse explicar, se integrará al terreno unificador de la pura razón. Así, el teatro de las luces, no sólo deberá lograr producir el contacto con lo sublime sino, -

67. Ibid, p. 141.

68. Ibid, p. 167.

al mismo tiempo, encauzar al espectador al proceso de la interpretación y del juicio.

3.5. La paradoja.

La tarea fundamental del teatro de las luces es convertir el espectáculo en un vehículo de ideas, la de instruir e incitar a la crítica y a la acción transformadoras. Es importante, dirá Diderot, que el espectador no se dé cuenta de la intención didáctica para que el teatro no pierda su capacidad de sorprender, pero insiste que todo debe ser claro -- para el espectador:

...il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera...⁶⁹

Pero como el origen de todo conocimiento son las percepciones que el individuo experimenta de su contacto con la realidad, - es necesario crear la ilusión de realidad gracias a la imitación de la naturaleza. El actor es el principal encargado de producir esta ilusión y de lograr el asombro del espectador, - cometidos estos que requieren de él el dominio absoluto de sí mismo y el control de todas sus pasiones. Deberá imitar la realidad a la perfección y fingir toda clase de sentimientos - sin involucrarse emotivamente con la representación.

Diderot considera paradójico el hecho de que el actor, para lograr provocar emociones y pasiones en el público, no pue-

69. Diderot, De la poésie dramatique, op. cit. p. 227.

da permitirse experimentar él mismo ningunas emociones ni pasiones en el momento de la representación, siendo sus principales cualidades el juicio, la penetración, el arte de imitar todo, la frialdad y la tranquilidad, así como la aptitud para representar todos los personajes.⁷⁰ La razón será el instrumento más importante del que deberá servirse para que cada representación sea tan buena como la anterior:

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.⁷¹

El actor no debe abandonarse a la sensibilidad sino que debe ser un "atleta académico",⁷² en completa posesión de sí mismo y fiel al sistema de principios al que se encuentra sometido el drama. Como todo creador, tendrá que seguir ciertas reglas que son las que le permitirán impresionar al espectador y ayudarlo a comprender, para lo cual es necesario recurrir a la razón práctica:

Hors de cette "raison", l'individu ne peut être que singulier. Et il faut se dire que la singularité qui n'obéit pas à une nécessité interne signifie l'impuissance à se communiquer, l'impuissance à composer, l'échec.⁷³

70. C.f. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 127.

71. Ibid, p. 125.

72. Ibid, p. 137.

73. Chouillet, op. cit. p.p. 152-153.

Diderot hace notar los diferentes momentos creativos que intervienen en la producción teatral y se da cuenta de la autonomía del actor como creador, llegando a pedir en su obra - Entretiens sur le Fils naturel que se permita a éste tomar -- sus propias decisiones. Descubre también que en el teatro, - más que el discurso, más que la palabra, lo importante es la - energía y la acción. Del actor depende la comunicación, la - transmisión del "mensaje" del autor, él se convierte en portador de la verdad y es el responsable de instruir al espectador. Pero es indispensable que el actor se posea a sí mismo, que -- pueda controlar toda su energía y salirse del ámbito de lo estrictamente particular e incommunicable para poder convencer a quien lo observa de que las pasiones que experimenta son reales aunque, paradójicamente, no puedan serlo:

C'est un beau paradoxe. Je prétends que c'est - la sensibilité qui fait les comédiens médiocres; l'extrême sensibilité les comédiens bornés; le - sens froid et la tête, les comédiens sublimes.⁷⁴

Para Diderot el teatro constituye una praxis, es decir, - "la aplicación de los conocimientos teóricos y de los principios morales"⁷⁵ así como la comunicación sin restricciones de los resultados de la reflexión individual e independiente; es un foro desde donde los hombres de la Ilustración, a través del uso libre y público de la razón, intentaron transformar al pueblo llevándole las luces del entendimiento.

74. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 119.

75. Goldmann, La Ilustración y la sociedad actual, op. cit. p.12.

CONCLUSIONES

En su artículo "Le génie", Diderot dice que el genio, esa energía irracional que abre las puertas de la imaginación a lo sublime y a lo inconmensurable, constituye una influencia benéfica, transformadora y enriquecedora en todos los campos, pero aclara que no es pertinente que el hombre de genio conduzca a los demás, que "dirija las campañas"⁷⁶ ya que para hacerlo se requiere de la sangre fría que somete la actividad del alma a la razón. El genio, lo mismo que la imaginación, es un don que la naturaleza otorga al individuo, pero es un factor subjetivo y la singularidad puede significar la incapacidad de comunicarse con los otros. Por eso solamente mediante la razón el individuo se integra a la comunidad y puede así instaurar un orden de acuerdo a las leyes de la naturaleza. Tendrá que ser el hombre ilustrado quien cree las reglas del gusto y el método tanto en la filosofía como en las ciencias y quien logre el tránsito de lo relativo de la sensibilidad, la imaginación y el genio, a lo absoluto del juicio.

En esta búsqueda de una visión unitaria del hombre y de la fundación de un orden coherente, lo que está en juego es la forma de utilizar y dominar a la naturaleza y a los hombres integralmente:

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout.⁷⁷

76. C.f. Diderot, Article GENIE, in Oeuvres Esthétiques, op. cit.

77. Diderot, Paradoxe sur le comédien, op. cit. p. 139.

Al lenguaje mismo se le otorga esta cualidad ordenadora y su función será el comercio de ideas, no sólo como signo si no también como imagen, como arte. De acuerdo con Adorno y Horkheimer, "como signo, el lenguaje debe limitarse a ser cálculo, para conocer a la naturaleza debe renunciar a la pretensión de asemejársele. Como imagen debe limitarse a ser una -- copia: para ser enteramente naturaleza debe renunciar a la -- pretensión de conocer a ésta".⁷⁸ La razón se somete entonces a la mera comprensión del dato inmediato, a la clasificación y al cálculo, y el mismo Diderot, a pesar de creer en la importancia de las pasiones, no admite el desorden de la sensibilidad, sinónimo de flaqueza, y pretende enseñar a los hombres la necesidad de encontrar la armonía en todo y la virtud del justo medio:

Ce serait donc, un bonheur, me dira-t-on, d'avoir les passions fortes. Oui, sans doute, si toutes sont à l'unisson. Etablissez entre elles une juste harmonie, et n'en appréhendez point de désordres. Si l'expérience est balancée par la crainte, le -- point d'honneur par l'amour de la vie, le penchant au plaisir par l'intérêt de la santé, vous ne ve-- rrez ni libertins, ni téméraires, ni lâches.⁷⁹

Dicha reducción del pensamiento a la unidad, a la uniformidad, implica el dominio de la razón sobre los sentidos, lo -- que será el principal objetivo del teatro de Diderot, de ese -- "arte de la reproducción integral que se ha lanzado, hasta en

78. Adorno y Horkheimer, op. cit. p.p. 31-32.

79. Diderot, Pensées philosophiques, ed. Garnier-Flammarion, París, 1972, p. 34.

sus técnicas, a la ciencia positivista. Dicho arte se convierte una vez más en un mundo, en duplicación ideológica, en reproducción dócil".⁸⁰ Esta tendencia unificadora es el punto de partida de todo el pensamiento ilustrado que pretende resolver la tensión entre el individuo y la comunidad precisamente mediante la sumisión del primero al orden social y al Estado.

He aquí la verdadera paradoja del teatro de las luces: la búsqueda de la libertad dentro de la constricción social, la -unidad de lo colectivo que niega todo lo singular, la "reduc--ción del pensamiento a la producción de uniformidad" y "la -unificación de la función intelectual por la que se cumple el dominio sobre los sentidos"⁸¹ así como la sofocación de la naturaleza mediante su sumisión al sujeto:

Los hombres han recibido como don un Sí propio y -particular y distinto de todos los demás sólo para que se convirtiese con mayor seguridad en idéntico. Pero dado que tal Sí no se adecuó nunca del todo, -el iluminismo simpatizó siempre, incluso durante el período liberal, con la constricción social. La -unidad de lo colectivo manipulado consiste en la -negación de todo lo singular...⁸²

Pero la tensión no podía desaparecer, y una vez consolidado el poder de la burguesía, aparecería el movimiento romántico, su primer impugnador, que habría de hacer suya la lucha por

80. Adorno y Horkheimer, op. cit. p. 32.

81. Ibid, p. 52.

82. Ibid, p. 26.

la libertad, por la emancipación del individuo, contra toda autoridad y toda regla. Después de la euforia revolucionaria surgiría un sentimiento de impotencia ante la realidad y una reacción ante las tendencias homogeneizantes de la sociedad industrial y la creciente mecanización y aislamiento del individuo al interior de la misma. Se trataba de la contradicción interna entre el individualismo que la misma sociedad burguesa había fomentado y las restricciones que esta sociedad impone al desarrollo de las potencialidades individuales. El problema fundamental fue en ese momento el de rebelarse y encontrar una razón de ser a la vida en una sociedad donde el fenómeno de la mercantilización creciente había ido produciendo la atomización de la comunidad y donde toda interconexión se daba en exterioridad, por medio del mercado. En esas circunstancias, las relaciones humanas se habían vuelto más fragmentarias y ya no era posible seguir creyendo que el triunfo de la burguesía representaba la liberación de la humanidad.

BIBLIOGRAFIA

1. Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max, Dialéctica del iluminismo, ed. Sur, Buenos Aires, 1971.
2. Aristóteles, Poética in Obras filosóficas, ed. Clásicos Jackson, Tomo III, México, 1968.
3. Boileau, Art poétique, ed. Garnier-Flammarion, París, 1969.
4. Bourgeois, Bernard, El pensamiento político de Hegel, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1969.
5. Brecht, Bertolt, Breviario de estética teatral, ed. La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1963.
6. Brecht, L'achât du cuivre, ed. L'Arche, París, 1970.
7. Cassirer, Ernst, Filosofía de la Ilustración, ed. FCE, México, 1973.
8. Chouillet, Jacques, L'esthétique des lumières, ed. Presses Universitaires de France, París, 1974.
9. Demarcy, Richard, Eléments d'une sociologie du spectacle, ed. 10-18 Union Générale d'Éditions, París, 1973.
10. Diderot, Denis, Paradoxe sur le comédien y Entretiens sur le Fils naturel, ed. Garnier-Flammarion, París, 1976.
11. Diderot, Lettre sur les aveugles y Pensées philosophiques, ed. Garnier-Flammarion, París, 1972.
12. Diderot, Oeuvres esthétiques, ed. Garnier Frères, París, 1959.
13. Dobb, Maurice, Estudios sobre el desarrollo del capitalismo, ed. Siglo XXI, México, 1976.
14. Duchet, Michele, Anthropologie et histoire au Siècle des Lumières, ed. Maspero, París, 1971.
15. Engels, Federico, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 1972.
16. Fischer, Ernst, La necesidad del arte, ed. Península, Barcelona, 1973.

17. Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman, ed. Gallimard, París, 1964.
18. Goldmann, L. La Ilustración y la sociedad actual, ed. Monte Avila, Venezuela, 1968.
19. Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, tomo II, ed. Guadarrama, Madrid, 1969.
20. Leclercq, Gerard, Antropología y colonialismo, T.H.F. ed. Bogotá, 1974. (Movimiento Obrero).
21. Lenk, Kurt y Avendroth, Wolfgang, Introducción a la ciencia política, ed. Anagrama, Barcelona, 1971.
22. Marx, Karl. Manuscritos económico-filosóficos de 1844, ed. Grijalbo, México, 1968.
23. Marx, K. Introducción general a la crítica de la economía política (1857), ed. Pasado y Presente, Argentina, 1974.
24. Marx y Engels, Ideología alemana, ed. Cultura popular, México, 1976.
25. Marx y Engels, Escritos sobre arte, ed. Península, Barcelona, 1969.
26. Plebe, Armando, Qué es verdaderamente la Ilustración, ed. Doncel, Madrid, 1971.
27. Rousseau, Juan Jacobo. El contrato social, ed. Tor, Buenos Aires, 1959.
28. Rousseau, Les Confessions, ed. Garnier-Flammarion, París, 1968.
29. Sartre, Jean Paul, Un théâtre de situations, ed. Gallimard, París, 1973.
30. Sweezy, Lefebvre, Dobb, et. al. La transición del feudalismo al capitalismo, ed. T.H.F. Colombia.