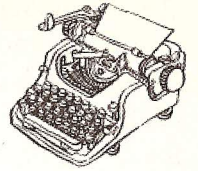


COMPLACER Y CONMOVER:
EL ACTOR EN LA TRAGEDIA
CLÁSICA FRANCESA



ESTELA A. CASTRONUOVO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En el francés del siglo XVII, el actor (*acteur*) era tanto el personaje (protagonista) como la persona que lo encarna. La palabra actor nos lo presenta como vinculado a la acción (más que una caracterización) y refuerza una visión funcionalista y sintáctica de la fábula y del encadenamiento de los sucesos. El actor es una "fuerza directriz", y no una sustancia individual

PATRICE PAVIS

En 1518, la asociación de los Confrères de la Passion, fundada en 1402, obtuvo el privilegio de ser la única compañía autorizada para representar en París piezas religiosas.

Sin embargo, el hábito de los Confrères de incluir piezas cómicas, a veces bastante subidas de tono, en las representaciones de los misterios, hizo que los expulsaran de la sala que se les había concedido. Entonces, la compañía hizo construir una sala nueva en una parte del Hôtel de Bourgogne, que estaba abandonado.

Poco tiempo después de la apertura de esta sala, las representaciones religiosas fueron prohibidas en París. Desde entonces los Confrères se transformaron en empresarios, y alquilaron su sala a diversas compañías, sin renunciar al monopolio que les había sido acordado en el pasado.

Hacia 1610, el Hôtel de Bourgogne fue ocupado en forma prolongada por la mejor compañía de provincias, la de Valleran-Lecomte, que había tomado el nombre de *Comediantes del Rey*. De ese núcleo inicial, surgió la compañía que, durante todo el siglo XVII había de hacer ilustre al Hôtel de Bourgogne. A ella está vinculado el más ilustre de los trágicos franceses de ese período, Alexandre Hardy.

Los comediantes del Hôtel dejaron de ser una compañía autónoma cuando se fusionaron, en 1680, con la compañía del Palais-Royal, fundada por el Cardenal Richelieu.

A la compañía del Hôtel de Bourgogne estuvieron vinculados dos de los más destacados intérpretes de las obras de Jean Racine: Montfleury, quien llevó al extremo los *fureurs* de Orestes en *Andrómaca*, y la Champmeslé, una de las grandes trágicas del período clásico francés.

La otra compañía renombrada en el París del siglo XVII era el Théâtre du Marais. A ella estuvo asociada la gloria de Pierre Corneille. El Théâtre du Marais nació en 1632, cuando una compañía de actores alquiló una sala de juego de pelota para hacer espectáculos. El local fue llamado Marais, y estaba ubicado en la Rue Vieille du Temple. Esta compañía estaba dirigida por dos grandes actores del género trágico, Le Noir y Montdory, en especial este último, ilustre intérprete de los grandes papeles trágicos corneillianos.

Otro gran intérprete de los personajes de Corneille, Horacio y Cinna particularmente, fue Floridor, quien también actuó en el Marais. El estilo de Floridor, caracterizado por su noble calma y digna contención, contrastaba fuertemente con el arrebato apasionado de Montdory.

Todas estas compañías gozaban del apoyo y la protección de los monarcas y de las más importantes figuras de la nobleza, por lo cual es el siglo XVII el momento del afianzamiento y profesionalización de la actividad teatral en Francia. De esta época data, nada más y nada menos, la constitución de la Comédie Française.

Las compañías de comediantes, como vemos, eran escasas, ya que las posibilidades de estabilidad eran pocas. Estaban organizadas de manera democrática. Los roles de director, autor y actor no estaban claramente delimitados: las tareas se repartían entre todos, desde la pintura de las telas, hasta la realización de trucos o la actuación frente al público. Las ganancias también se repartían equitativamente, previendo, por misera que fuera, la futura pensión para los retirados.

Los actores de la tragedia clásica francesa actuaban también en la comedia, la tragicomedia y la pastoral; se diferenciaban del actor de farsa porque representaban, en un texto íntegro,

a un personaje determinado, y con un tono, sobre todo en la tragedia, solemne y enfático.

El actor trágico procedía, con pocas excepciones, de las capas burguesas urbanas, por lo cual había recibido una educación sistemática en las escuelas regulares de la época, es decir, una formación esencialmente latina. Por esta razón, poseían conocimientos de mitología clásica y de versificación, y dominaban la retórica, en especial a través de los tratados de Cicerón y Quintiliano, rasgo que tendrá una enorme importancia en la constitución del personaje trágico clásico y en el estilo de su interpretación, tal como veremos más abajo.

En la formación del actor trágico del siglo XVII, el teatro educativo de los Padres Jesuitas tendrá una destacada influencia. Las escuelas jesuíticas impartían una minuciosa formación en retórica y oratoria latinas; muchos de los más importantes actores trágicos de la época habían pasado por estas escuelas (trayectoria de formación sistemática habitual para los jóvenes de la burguesía de entonces, por otra parte).

Jean Duvignaud observa que la condición del actor en el siglo XVII estaba marcada por múltiples contradicciones, no siempre satisfactoriamente resueltas por los artistas. El actor goza de la protección real, muchos de los grandes personajes son mecenases que sostienen la actividad teatral, y sin embargo, durante todo ese siglo el actor es considerado un marginal, rechazado y condenado en nombre de la moral y de la religión. Todos los domingos, en la misa, los sacerdotes proclamaban desde los púlpitos la excomunión de los actores. Se les negaba la comunión y la sepultura en lugares sagrados. Mademoiselle Clairon logra con mucho esfuerzo que Crébillon sea sepultado en San Juan de Letrán, que no dependía del obispo de París. Todo esto a pesar de la encendida defensa que hacen de la profesión de actor algunos críticos de la época, como el Abbé D'Aubignac, quien escribe su *Pratique du théâtre* por encargo de Richelieu, o Scudéry, que en su *Comédie des comédiens* (1632) se lamenta de que se les atribuyan a los actores y actrices como personas, las actitudes y pasiones desbocadas que representan en escena.

Por otro lado, la burguesía seguía proveyendo de comediantes a las compañías, a pesar de que el anatema contra los actores provenía precisamente de los sectores burgueses, mucho más



que de la aristocracia. Y, lo que es más importante, la monarquía absoluta francesa tuvo en el teatro su mayor expresión cultural y uno de sus más importantes recursos de autolegitimación. El actor se convierte en parte inseparable de la imagen de la sociedad monárquica.

En 1630, el teatro fue reconocido como diversión culta, y los autores son considerados poetas. Una parte de la aristocracia frecuenta los teatros y se produce la llegada de un nuevo público, el burgués, que ocupará los palcos y los lugares más acomodados. También las mujeres asistían al teatro, y eran recogidas al terminar la función.

El público, aunque en una escala diferente, podía disfrutar del mismo espectáculo. Los espectadores burgueses y aristócratas captan y disfrutan las citas mitológicas y poéticas; algunos gustan de asistir repetidamente al mismo espectáculo para ver a diferentes actores en el mismo papel. El público popular también va a ver tragedias, por el encanto de un mundo lejano de altos ideales y elevadas pasiones, y por la atracción que ejercen sobre ellos los actores, auténticos divos.

Las sociedades monárquicas se instalan arrasando el régimen feudal y apoyándose en la burguesía. El actor hace su aparición precediendo, incluso, la instalación de las salas teatrales: las compañías nómadas que existían, no solo en Francia, sino también en España e Italia, lo demuestran fehacientemente. Todos los actores del siglo XVII, incluso los más grandes, pasaron por una etapa de nomadismo.

Se produce una transferencia de clase, un auténtico proceso de desclasamiento, por el cual muchos chicos y chicas de la burguesía se lanzan a la profesión de comediante, a pesar de la condena de la moral, la ley y la religión. Las clases medias europeas manifiestan en todas partes su fascinación por el teatro. La tienda, el ejército, o, en el caso de las mujeres, la viudez, suele ser la antesala para el ingreso de los burgueses a la profesión de comediante.

Es en el marco de las sociedades monárquicas que aparece el actor profesional, es decir, una profesión independiente y controlada al mismo tiempo (no es posible hablar de actores profesionales en sentido estricto en la Edad Media).

Es necesario que el teatro opere como un instrumento de co-

munió e integración social, que produzca la interpenetración de las conciencias, necesaria para el afianzamiento y la internalización de los valores de la monarquía, para que el oficio de actor se haga presente.

El régimen de las monarquías absolutas descansa sobre una intensa racionalización administrativa, la instalación de una economía de mercado, el ascenso de la burguesía, la división social del trabajo. La aparición del actor profesional revela la participación de toda la sociedad en valores hasta ese momento reservados a la *élite* aristocrática, y el derrame de valores culturales desde las clases nobles hacia abajo.

El teatro engendra el teatro; el espectáculo teatral engendra la vocación de comediante en los jóvenes burgueses que asistían como espectadores. Allí, sobre las tablas, estos jóvenes de la burguesía veían los modelos aristocráticos, en los ademanes, gestos, modos de hablar; descubrían la posibilidad de una existencia más refinada, de la cual estaban excluidos por su origen de clase. El comediante abandona su clase, y se consagra, en la tragedia, a la imitación de los modelos de la nobleza, un rey, un héroe, un príncipe; desde el punto de vista sociológico, esto producía la internalización, en todas las conciencias, de los gustos, modelos de conducta, valores, de la aristocracia: imitar a un rey, en la tragedia, permitía a toda la sociedad compartir los valores y los modelos culturales de la monarquía, verdadera estrategia política que tendía a fortalecer el régimen, imponiéndolo a las conciencias como el único valioso. La importancia del teatro y del oficio del actor trágico, en esta participación de todos los grupos y de todas las clases en un sistema de valor único, fue primordial.

Todos estos factores sociopolíticos determinan y explican el factor estético del estilo. En Francia, desde la creación del Hôtel de Bourgogne, las preocupaciones por el estilo son predominantes.

El actor del siglo XVII no tenía como objetivo parecerse a un personaje previamente elaborado. No se trataba de parecerse por las inflexiones de la voz o el gesto a un modelo de personaje, construido *in abstracto*, previamente a la representación. No se trataba de construir un "carácter", una personalidad completa.

El actor tenía como oficio comunicar conductas significativas a partir de un texto o un tema. La Champsmeslé no es Fedra, sino que construye ante un público la serie de conductas adecuadas, las conductas comunicables y comprensibles para todos, de una mujer de la nobleza dominada por un deseo sexual imperioso; el canto, la melopea o el recitado elegíaco (característicos del actor trágico raciniano) mostraban el esfuerzo para lograr que esa experiencia fuera claramente perceptible y convincente para el espectador: "La Champsmeslé no reproduce un modelo abstracto de Fedra (¿de dónde lo hubiera sacado?)" (Duvignaud, 1966, 63). A partir del texto, la actriz crea un modelo existencial y social: crear a Fedra con su elegía y su violencia, es tornar a Fedra comunicable y comprensible, perfectamente perceptible para todos, como esa mujer perteneciente a las clases nobles, que debe lidiar con una pasión fatal. De este modo, se les confiere, a todos los grupos de la sociedad, el acceso a una experiencia colectiva, reservada hasta ese momento a una *élite*, tornando así el mito comunicable para todos.

Cuando Mademoiselle Clairon imprimió a su Fedra el arrebato, la sinrazón de la pasión que tanto se alabaron en París, todavía no estaba en posesión del estilo adecuado para comunicar las conductas racinianas; solo lo logrará cuando represente a Agripina en *Britannicus*, allí inventa su propio estilo, la declamación al estilo de Racine.

La imitación de las conductas nobles por parte del héroe trágico es asimilable a la "imitación de Cristo" de los místicos, pretende lograr la participación en ese modelo de todos los miembros de la sociedad. Esa imitación de las conductas nobles, es objeto de una invención por parte del actor, además de ser objeto de una socialización que, al difundirlas en la trama de la vida social, las humaniza, las acerca al individuo de la vida cotidiana.

De esta manera, el cuerpo del comediante se torna en soporte de conductas comunicativas.

La tragedia clásica descansa sobre la mostración de la nobleza de las grandes pasiones, sobre el "mundo de las conductas y de los papeles implicados por la noble tensión de héroes descarnados por su alejamiento" (Duvignaud, 1966, 65).

El personaje en el teatro del siglo XVII se construye a partir

de la conducta que lo constituye, frente al mundo, tal como se le presenta. Es decir, el criterio según el cual se construye este personaje es funcionalista, no esencialista¹.

Este acento puesto en los roles, en las funciones, y no en un carácter esencial, remite, según Duvignaud, a la extrema burocratización y organización administrativa que caracteriza ese período de consolidación de la monarquía absoluta.

En el contexto de este objetivo general, que consistía en mostrar con toda claridad la conducta de un héroe perteneciente a las clases nobles, ante el reclamo fatal de la pasión, el estilo de actuación, tal como dice Juli Leal, era primitivo. En principio, el texto marcaba el ritmo. Las cadencias del alejandrino se sobreponían a una actuación estática: el actor se colocaba en el proscenio y declamaba frente a los espectadores. Los grandes actores trágicos eran verdaderas estrellas adoradas por el público, y buscaban la admiración y el aplauso de este dedicándole sus largas tiradas y sus monólogos. Este estilo de actuación también estaba determinado por las condiciones de la puesta en escena en los teatros de entonces; en primer lugar, el espacio del escenario era exiguo y los actores no podían moverse mucho. Además, el público solía ser muy ruidoso y hasta escandaloso, y el actor se colocaba adelante para hacerse oír. Esta es una de las razones por la cual uno de los talentos de los actores que los críticos de la época más alababan era la potencia de la voz. El vestuario, que no respetaba las coordenadas históricas, sino que se adecuaba a la última moda del momento, también ocupaba mucho espacio. Un actor era tanto más importante cuanto más suntuoso era su vestuario. Bellerose tenía un vestuario que Floridor compró por veinte mil libras. Era frecuente que

¹ Robert Abirached cita una interesante observación de Benjamin Constant, tomada de un texto de este último de 1809, sobre la concepción funcionalista del personaje trágico: "¿Qué nos enseña Racine sobre Fedra? [...] Su amor por Hipólito. ¿Qué nos hace conocer el mismo poeta de Orestes? Su amor por Hermione. Los arrebatos de este príncipe no provienen sino de las crueldades de su amante [...]. El admirable genio de Racine llega incluso a introducir variedad en esta uniformidad. Los celos de Fedra no son los de Hermione, y el amor de Hermione no es el de Roxane. Sin embargo, la diversidad me parece que reside mucho más en la pasión que en la personalidad del individuo" (Abirached, 1994, 37).

las damas y señores de la aristocracia donaran su ropa a sus actores favoritos. En tiempos de Luis XIV, entre los anuncios que publicitaban el espectáculo, figuraba el lujo o la novedad del vestuario. Los sombreros llevaban penachos de plumas, cuya cantidad, forma o color sugerían la antigua Roma o la Grecia clásica (Leal, 2006, 19 - 20).

La gestualidad, dado el hieratismo imperante, se reducía a reproducir elegantemente las maneras de la corte, como las reverencias, el besamanos, etc. La voz era el elemento fundamental de expresión. Las cadencias del verso marcaban las respiraciones y el grito desgarrado suministraba el énfasis para lograr el *pathos* de la tragedia.

El estilo de declamación instituía escuelas y modas, culminando en un modo de recitar cercano a la salmodia o melopea semicantada, que alcanzaría su máxima expresión en Racine, en un estilo opuesto al actor heroico corneilliano. El actor raciniano sostenía una recitación casi litúrgica, en una concepción de la tragedia que se basa en el desgarramiento íntimo del héroe operado por el poder de la pasión, frente al moralismo heroico de los protagonistas de Corneille.

Jacques Schérer es uno de los estudiosos que ponen el acento en la influencia que las condiciones generales del espectáculo tenían sobre la dramaturgia clásica francesa. Esta influencia era múltiple y generalizada. El gusto del público y las tradiciones de la declamación en los actores impulsaron a los dramaturgos a dar a la tirada un lugar preponderante en el diálogo. Los dramaturgos tenían en mente a un determinado comediante, varón o mujer, cuando creaban un personaje. Chappuzeau escribe, en su *Teatro francés*, en 1674: "... en París, cuando el autor conoce la fuerza y el talento de cada actor [...] los comediantes le confían con gusto la distribución de los papeles [...]" (Schérer, 1968, 154).

No solo el autor distribuía los roles, luego de escribirlos, sino que también concebía y redactaba esos roles, de modo que pudieran ser interpretados de la mejor manera posible por los actores principales de la compañía con la que trabajaba. El actor ejercía así, por lo que se conocía de su talento, de su carrera y de su estilo de actuación, una influencia decisiva sobre la construcción del personaje por parte del autor. Los grandes actores

del siglo XVII, como Montdory, la Champsmeslé o Floridor, dieron una forma a la imaginación de los autores que pretendían tenerlos como intérpretes. La atribución de los roles se decidía incluso antes de la redacción de la pieza, escrita, hasta cierto punto, por encargo.

Los principales autores de tragedias del siglo XVII debieron tener en cuenta la personalidad de sus actores a la hora de concebir a sus personajes. Corneille, por ejemplo, pinta en su *Medea* una lucha tremenda entre dos esposos: Villiers y Montdory, los dos excelentes intérpretes de estos roles, se detestaban. En cuanto a la Champsmeslé, los mismos contemporáneos reconocen que sus notables dotes de trágica no eran extrañas a la concepción raciniana de sus heroínas apasionadas. Cuando se produjo la *Querrela del Cid*, Scudéry acusó a Corneille, sin ser desmentido, de haber creado el rol de la Infanta solamente para darle un papel a una nueva actriz, la Beauchâteau.

Jean Duvignaud está de acuerdo con este punto de vista, incluso en una dimensión más amplia. Directamente afirma que es la constitución de un medio muy activo de comediantes, es decir, de hombres y mujeres capaces de crear conductas psíquicas imaginarias y de hacerlas perceptibles y comunicables a través de sus propios cuerpos, lo que permitió la constitución de una dramaturgia. El actor no estaba al servicio del poeta; más bien al contrario, eran los comediantes quienes reclamaban la intervención de un dramaturgo: el autor responde así a la convocatoria de un medio efervescente de comediantes, cuyo estilo de actuación constituye un reclamo. El autor se apropia de esas sugerencias y les da forma. Podemos afirmar que el siglo XVII presenta una forma de teatralidad generada por la actuación concreta de los comediantes. En este aspecto, el hecho de que se produjera la transición desde el modelo del actor "nómada" al modelo del actor "funcionario", es decir, la constitución de compañías estables en determinadas salas, protegidos y reglamentados por las ordenanzas reales, es lo que favoreció el desarrollo de una literatura dramática.

El actor del siglo XVII, continúa Duvignaud, era el creador de una imagen de la persona humana, de un modelo noble de existencia, encarnado por su propio cuerpo.

El lazo entre el autor y el comediante era muy intenso, no

solo por la atracción ejercida sobre el poeta por el ambiente de los actores, sino también en el plano de la invención de conductas imaginarias, a partir de un estilo retórico de gestos que manifiestan sentimientos y pasiones, de la expresión corporal de signos o símbolos por parte de un comediante que se transforma en educador de un dramaturgo. El autor aprende, en complicidad con el actor o la actriz, a comunicar y transmitir de manera adecuada y correcta, un universo de pasiones que son la materia de la tragedia en la concepción clásica². A través del cuerpo del comediante en la actuación, los temas afectivos y el lenguaje poético se socializan.

En este aspecto, son sumamente ilustrativas las relaciones de Jean Racine con sus amantes actrices, Mademoiselle Du Parc, y Mademoiselle Champmeslé, en particular. El lazo sexoafectivo que une a Racine con ellas es erótico y estético a la vez: se produce una complicidad creadora, que permite una transferencia de valores y modelos culturales pertenecientes al mundo de la nobleza, del cual el autor no tiene un conocimiento directo dado su origen burgués. Es la actuación de los comediantes la que le revela este mundo.

Racine podía prever en la carnalidad de sus actrices la carnalidad de sus heroínas trágicas. El vínculo sexual y afectivo era, a la vez, una transferencia recíproca, entre el poeta y la actriz, de una técnica de representación que implicaba ciertos gestos o signos, y de un discurso poético. Cuando la Champmeslé encarnó a Hermione, en *Andrómaca*, Racine halló en ella la expresión carnal de una conducta amorosa que quería comunicar a los espectadores. No sabemos nada de la técnica y el estilo de actuación de estas actrices, dado que los críticos contemporáneos carecían de la terminología técnica necesaria para su descripción. Señalan la potencia de la voz de la Champmeslé, tan potente que Racine tuvo que amoldarla para interpretar a Berenice, Monime, Athalie. Se sabe que el éxito de *Alexandre*

² Recordemos cómo describe Boileau, en el canto III de su *Arte poética*, la materia de la tragedia: "Que en todos vuestros discursos la pasión conmovida / Vaya en busca del corazón, lo encienda y enternezca / Si de un bello movimiento el agradable furor / No nos colma a menudo de un dulce terror / O no excita en nuestra alma una piedad encantadora / En vano me muestran una escena erudita" (Boileau, 1972, 70; la traducción es nuestra).

había situado a Racine entre los "melosos", los cultivadores de un estilo dulce y contenido, que refrena una vehemencia subterránea: impulso y coacción al mismo tiempo, frente a la vehemencia heroica corneilliana.

La actriz es mucho más que el soporte físico de la pasión de Hermione o de la ternura de Berenice; es su creadora más directa y responde al reclamo del poeta con su sola presencia. La relación íntima entre el dramaturgo y la actriz se sostiene en una dialéctica erótica y estética. Racine no escribió el papel de Berenice para su amante, más bien al contrario, en el cuerpo de ella descubrió la concretización de las pasiones nobles, de cuyo conocimiento estaba excluido por su origen social. La Champmeslé transmitía, en su representación de Berenice, la esencia de una conducta amorosa, cierta manera noble de percibir amorosamente el mundo³.

El cuerpo de la actriz presenta un conglomerado de valores expresables, de signos, un estilo de representación, una presencia carnal social, que manifiestan claramente una posibilidad de existencia, una imagen de la persona de alta alcurnia frente al poder arrollador e incontrastable de la pasión.

No solo el vínculo erótico de un dramaturgo y una actriz ejemplifican este proceso; también los lazos de camaradería entre poetas y comediantes varones (por ejemplo, Montdory que se interesa en el joven Corneille, Riccoboni que "inventa" a Marivaux), muestran esta mutua colaboración en la creación de una imagen de la persona, por su presencia física, su tono de voz, su gesto y su particular interpretación de los papeles.

Pero, la interpretación por parte de los actores de los *fureurs*, de las pasiones desgarradoras del héroe trágico, estaba mediada por una retórica de las pasiones, perfectamente sistematizada. Es interesante citar el ataque más sutil lanzado contra la profesión de comediante por Bossuet, en sus *Máximas y reflexiones sobre la comedia*; allí dice que el actor representa conductas imaginarias

³ Duvignaud nos relata otros muchos ejemplos concernientes a las actrices racinianas: cuando la Des Oeillets comienza a envejecer, Racine escribe *Britannicus*, cuya principal heroína, Agrippine, ya no es joven; cuando la compañía recibe a la Beauval, tiene tres actrices de primera línea; Racine escribe dos obras que presentan dos personajes femeninos notables, *Iphigénie* y *Phedre*.

surgidas de las pasiones y los deseos, que tanto Cristo como su Iglesia exigen reprimir. No solo esto, sino que, además, al representar la pasión amorosa, el actor la arranca de su dominio natural, y la reviste de una retórica que la desnaturaliza y la torna bella.

El siglo XVII presenta un enorme interés en el análisis de las pasiones, ya que sabe del poder destructor del yo que pueden desplegar. Este interés aparece, en primer lugar, en la filosofía de la época: René Descartes define las pasiones como "ideas o emociones (*émotions*) del alma, que se relacionan con esta y que causan y potencian la conmoción del espíritu" Su efecto principal consiste en "despertar en el alma la voluntad con la que preparar el cuerpo. Así, el miedo causa la voluntad de huir, la valentía, la de pelear". Si pasiones diferentes se apoderan a la vez de un hombre, se desencadenan en él emociones contradictorias e impulsos corporales diferentes. Las pasiones, según Descartes, ponen en funcionamiento al "autómata" o "máquina" del cuerpo. Por este motivo, los signos corporales externos permiten conocer qué pasiones o emociones están moviendo el cuerpo de la persona, y, consiguientemente, su yo (Fischer Lichte, 1999, 326 y ss.).

El héroe dominado por la pasión sufre la pérdida del yo, tal como puede advertirse en el desgarramiento íntimo de las heroínas racinianas. Para Descartes (y esto se ilustra claramente en el universo ético de la tragedia clásica francesa), se conoce la fortaleza o la debilidad de un alma en el éxito con el cual combate las pasiones: "Sin duda, los hombres que dominan sus pasiones y sus cuerpos son los más fuertes".

En el teatro, era imprescindible que el espectador percibiera claramente las pasiones y emociones que conmovían al personaje, para que pudiera, a su vez, conmovirse y experimentar el temor y la compasión, fundamentos de la catarsis trágica.

Erica Fischer-Lichte afirma, desde su enfoque semiótico del teatro del siglo XVII, que el arte dramático consiste en la construcción y aplicación adecuados de los signos lingüísticos, paralingüísticos y cinésicos (mímicos, gestuales y proxémicos) que traducen claramente las pasiones del héroe. La *declamatio* y la *actio* están especialmente indicados para representar y transmitir emociones. Las emociones de las *dramatis personae*

deben comunicarse con toda claridad al espectador para que el objetivo de la tragedia se cumpla.

Los signos que atañen a la voz (entonación, modulaciones emocionales, volumen, etc.) tuvieron un gran desarrollo en el teatro jesuítico, ya que las obras se presentaban en latín, lengua que no todos los espectadores comprendían. A cada emoción le corresponde, según un código sistemático, una determinada manera de hablar. Por ejemplo, en lo que respecta a la tristeza, Descartes menciona como signos característicos de esta emoción, el habla entrecortada, la respiración densa, suspiros, gemidos y gritos. Estos signos, si se interpretaban correctamente, podían desencadenar en el espectador similares sentimientos de tristeza.

El código de la tragedia clásica adoptó las reglas de la antigua retórica, formuladas explícitamente por Cicerón y Quintiliano, para la elección y creación de los signos de la voz. La retórica clásica describe tanto los sentimientos como las conductas y los signos paralingüísticos que los representan, y fue tomada como código de base para la construcción de la retórica teatral de las pasiones en la tragedia clásica.

Especialmente los jesuitas habían armado tratados pedagógicos de retórica y oratoria, que se usaban en la educación regular en las escuelas, basados en Cicerón, Quintiliano y el Auctor ad Herennium, y contenían instrucciones detalladas para lograr un discurso efectivo apoyado por la mímica y la gesticulación. Sabemos que surgieron disciplinas especiales como la *quirológia* (lenguaje de las manos y dedos), y la *quironomía* (arte de los movimientos expresivos de las manos).

El jesuita Nicolás Caussin compuso su *Eloquentiae Sacrae et Humanae Parallela Libri XVI*, aparecido en París en 1619; como el resto de los quironomistas, Caussin se basaba en los antiguos ejemplos, especialmente en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano (95 d. C.), pero desarrolla una lengua de signos muy diferenciada que coordina cada movimiento de la mano y de los dedos con una emoción particular. John Bulwer publicó en 1644 en Londres dos libros, *Quironomía* y *Quirológia*; contienen, en cinco tablas, ciento veinte ilustraciones de diferentes posiciones de manos y dedos, cada uno con un significado especial. Como Caussin, Bulwer se basó en Quintiliano; sus "quiogramas"

sobre tristeza, admiración, rechazo, indignación y desprecio, fueron usados en la escena teatral de la época.

Descartes decía que estos signos pueden utilizarse tanto para expresar como para ocultar las pasiones.

Lo mismo ocurre con los signos gestuales y mímicos, igualmente codificados rígidamente según las reglas retóricas: a todos estos sistemas de signos les correspondían significados establecidos de antemano que nadie podía variar a voluntad. El actor debía seguir estrictamente las reglas que rigen la manifestación retórica del comportamiento y representación de las pasiones⁴.

La tragedia clásica francesa nos muestra un deslumbrante ejemplo de la absoluta imbricación entre dramaturgia y puesta en escena en la constitución de una de las manifestaciones teatrales más poderosas de Occidente, y es el cuerpo del actor, su misma naturaleza, orgánica y psíquica, el terreno fértil en el cual floreció esta singular conjunción.

Bibliografía

- Abirached, Robert, 1994, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Boileau, 1972, *L'art poétique*, París, Bordas.
- Duvignaud, Jean, 1966, *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus.

⁴ Jacques Schérer rastrea la influencia decisiva de la retórica en otros rasgos de la tragedia clásica francesa, como la tiranía de las largas tiradas, características de las grandes escenas del teatro clásico. El diálogo casi nunca se presenta en réplicas cortas, sino que está organizado en grandes bloques, incluso cuando se supone que la emoción debería entrecortarlo. La tirada es la regla en el siglo XVII. Además, estas largas tiradas respetaban rigurosamente las reglas de la retórica, en cuanto a su estructura y estilo tropológico, incluso en los momentos en que el personaje estaba dominado por la pasión, la ira, el terror, o cualquier otra emoción. Constituían una ocasión de gran lucimiento para los actores, que exhibían ante el público su largo aliento y la potencia de su voz. El Abbé D'Aubignac cuenta que el público esperaba y apreciaba estas largas tiradas; no escuchaba a los confidentes, a quienes el autor asignaba algunas respuestas sin elocuencia: en esos momentos, los espectadores aprovechaban para comentar lo que habían visto, para relajar y descansar su atención y para comer sus golosinas (Schérer, 1968, 227).

Fischer-Lichte, Erica, 1999, "El código teatral del barroco", en su *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros SRL.

Leal, Juli, 2006, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Editorial Síntesis.

Pavis, Patrice, 1983, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

Schérer, Jacques, 1968, *La dramaturgie classique en France*, París, Nizet.