

NOTAS SOBRE LA PARADOJA DEL COMEDIANTE

Sandra Contreras

Nunca dejará de asombrarnos la maestría con la que Borges “resuelve” el problema del escritor argentino y la tradición; la sencilla contundencia con la que su respuesta transfigura la pregunta que es su condición y la vuelve otra; la fuerza singular con la que, en lugar de ensayar simplemente una respuesta nueva, el movimiento de su decir lleva a la interrogación inicial a otra parte, hace de ella una pregunta fuera de lugar. Algo de este movimiento, creemos, hay en el modo en que la *Lógica del Sentido*¹ “responde” a la pregunta que parece imponerse y articular las series que con más intensidad conciernen a la ética²: ¿qué hacer? Porque allí no se trata de adecuarse a lo que los términos de la interrogación reclaman, de responder, por ejemplo, con la moral de un proyecto voluntario que ordenado y previsor disponga causas y consecuencias, sino de ensayar en la enunciación tensa de una paradoja el programa intransitivo de una ética de la distancia. Al ejercicio de esa distancia en relación al acontecimiento, a aquello que nos sucede o que nos encuentra y que por ese encuentro nos violenta, Deleuze lo llama la paradoja del comediante y la cita, sin duda, no es ociosa: lo que en ese breve ensayo³ Diderot reclama como cualidad del comediante guarda no pocos puntos de contacto con el punto de vista según el cual en la *Lógica...* se cruzan ética y comedia. En la nota que sigue quisiéramos apuntar, apenas, los puntos de ese encuentro.

En principio, es el modo de pensar la representación el punto en el que las formulaciones de Deleuze a propósito de la ética y las de Diderot a propósito de la interpretación teatral se encuentran. Desde el punto de vista moral, “se trata —dice Deleuze, dicen los estoicos— de querer el acontecimiento, sea cual sea (...) gracias a un ‘uso de las representaciones’...” Si la instancia del uso importa la destitución de la identidad, de la unidad, de las dicotomías —solidarias de lo idéntico y de lo uno en la forma complementaria de la contradicción— en favor de un posicionamiento⁴, entonces “querer el acontecimiento gracias a un uso de las representaciones” no

¹Gilles Deleuze, Ed. Paidós, 1989.

²Me refiero, específicamente, a las series “Del humor”, “Sobre el problema moral en los estoicos”, “Del acontecimiento”, “Porcelana y volcán”.

³*La paradoja sobre el comediante*, en *Obras escogidas*, Garnier, 1921

⁴Cf. Deleuze-Guattari: “Postulados de la lingüística” en *Mil Mesetas*, Pre-Textos, 1988.

significa poner en marcha una relación de coextensividad o de recubrimiento sino operar un distanciamiento entre la representación y ella misma por el cual difiera de sí misma, esto es, ensayar una identificación en la distancia, colocarse en —o respecto de— el instante paradójico en que el acontecimiento —siempre desplazado, nunca idéntico a sí mismo, siempre ya pasado y aún por venir— difiere. Por este distanciamiento temporal, este *diferir* en la temporalidad paradójica del instante la impasibilidad, podríamos decir, cambia de signo: no se trata, entonces, de la simple aceptación de un destino, de la trágica confusión o disolución en aquello que en efecto sucede sino —dice Deleuze— de “convertirse en el comediante de sus propios acontecimientos”, esto es, desprender de lo que está produciéndose ya por y en la profundidad de los cuerpos, de la causalidad física que eterna e infinitamente idéntica a sí misma sucede a pesar nuestro —el Destino es la unidad de las causas entre sí— el puro acontecer, el acontecimiento incorporeal y doblarlo, “representarlo”: ensayar, como el actor, como el mimo, una identificación afirmando la distancia, trazar en el vacío del instante, en el tiempo de la interpretación, la distancia que impida al acontecimiento permanecer idéntico a sí mismo. En la tensión de esta comedia, en la “contraefectuación” que ella opera hay para Deleuze el ejercicio de una ética.

También en el ejercicio de esta impasibilidad reside para Diderot el talento del comediante: “Ha de tener claro juicio y mucho discernimiento... Ha de ser él mismo un espectador frío y sereno; le exijo, por consiguiente, mucha penetración y ninguna sensibilidad, el arte de imitarlo todo... La sensibilidad no suele acompañar al verdadero genio... Sólo la carencia absoluta de sensibilidad produce actores sublimes”. Lo que el arte del comediante impugna, entonces, es la identificación, el confundirse en lo que representa, el hacer de la representación una unidad; la sublimidad de su arte consiste en evitar la coextensividad del ser con lo que sucede, en trazar la distancia que le permita no sólo imitar de manera constante cualquier modelo ideal (“Su talento es imaginar un gran fantasma y copiarlo con genio. Imitar los gestos, los movimientos, las acciones de una figura muy superior”) sino representarlo de modo “perfecto”, tanto más perfectamente, podríamos decir, cuanto mayor sea el distanciamiento que interpone. “Se dice del orador que vale más cuando se exalta, cuando se apasiona, cuando se irrita. Yo lo niego -concluye Diderot. Los comediantes impresionan al público no cuando están furiosos sino cuando fingen perfectamente el furor”. Ahora bien, ¿de qué índole es esta distancia que compromete al actor? Diderot dice que ha de ser él mismo un espectador frío y sereno pero no se trata, creemos,

de que el actor se separe y adopte —se instale en— el lugar del espectador, es decir, que ocupe simplemente el lugar opuesto, que cambie de posición. Tal vez pueda decirse que su ejercicio reside más bien en el trazado de un punto por el que, entre el actor y el personaje, se introduce *el espectador como perspectiva*, no sólo su mirar desde afuera sino también y sobre todo su tiempo, su expectativa y su recuerdo. Dice Deleuze: “Hay en este sentido una paradoja del comediante: permanecer en el instante para interpretar algo que siempre se adelanta y se atrasa, se espera y se recuerda (...) El actor tensa toda su personalidad en un instante siempre aún más divisible, para abrirse a un papel impersonal y pre-individual”. A partir de la *Lógica...* podríamos dar a esa tensión entre actor y espectador la consistencia del papel: el papel, podría decirse, es ese punto, esa doblez, en la que actor y personaje no coinciden, en la que espectador y personaje no se confunden, o mejor, es el punto en el que se vinculan afirmando la distancia. Sólo situándose en esas dobleces, sólo actuando como si se mirara —con serenidad— un espectáculo pero también como si se esperara o recordara eso que se está representando, la representación podrá ser “perfecta”. Actuar (en) la distancia de la espera y del recuerdo, de lo que se trata en última instancia es de la *interpretación* y el término, sin duda, da la medida de la *distancia temporal*, del *diferir* que esta representación supone.

En términos de Deleuze, entonces, querer el acontecimiento no sería sino efectuarlo en la interpretación de modo que en esta contra-efectuación no se detenga en su realización física y quede, en cambio, liberado “siempre para otras veces”. La temporalidad que compromete la interpretación importa, entonces, el movimiento de la repetición. Es desde esta perspectiva, y no desde la generalidad de lo mismo o de lo semejante, que Deleuze acentúa el otro sentido implicado en la raíz del término “comedia”: lo cómico. En *Proust y los signos*⁵ y a propósito de los sufrimientos amorosos, Deleuze liga la alegría y la felicidad al descubrimiento por la inteligencia de una ley que haga de esa sucesión de hechos particulares y dolorosos, una serie, una generalidad propiamente serial. “Cada sufrimiento es particular, en tanto que sentido, en tanto que es producido por determinado ser, en el seno de determinado amor. Sin embargo, dado que estos sufrimientos se reproducen e implican, la inteligencia desprende de ellos algo general, que es a su vez gozo. Cada vez repetimos un sufrimiento particular pero la propia repetición produce una alegría general... Existe lo trágico de lo que se repite y lo cómico de la repetición.” Querer el acontecimiento —y para intentar el

⁵Ed. Anagrama, 1970.

comentario ahora desde *Proust y los signos*— no será identificarse con lo que efectivamente sucede, con el objeto causa del dolor, no será quedar aprisionado en la infinita identidad de lo Mismo (lo trágico de lo que se repite) sino interpretarlo: identificarse en la distancia con aquello que descentra el acontecimiento, aquello por lo cual el acontecimiento, siempre distinto de sí mismo queda liberado para otras veces (lo cómico de la repetición).

Tal vez una confrontación con las formulaciones de Bergson a propósito de la diferencia entre el drama y la comedia⁶ nos depare alguna utilidad. “Un drama —dice Bergson— aun cuando pinte pasiones y vicios que tienen su nombre propio, los incorpora con tal arte a las personas que aquellos nombres se olvidan, se borran sus caracteres generales y ya no pensamos para nada en ellos sino en la *persona que los asume*. He aquí por qué el título de un drama sólo puede serlo un *nombre propio*” (subrayados nuestros). Las comedias, en cambio, llevan por título “nombres genéricos” (“El avaro”, por ejemplo), los vicios cómicos tienen una existencia independiente y simple y los personajes (que son cómicos en la medida en que se desconocen a sí mismos) los *encarnan a pesar de sí mismos*, como distraídos. El personaje trágico es un individuo único en su especie, inimitable, en cuya acción premeditada y ligada indisolublemente al sentimiento que la inspira se entrega toda su persona; el personaje cómico, en cambio, es un tipo, sus actos son gestos automáticos que se le escapan, gestos “por donde nos repetimos nosotros mismos y donde otros pueden repetirnos”. Interesa, en principio, el criterio de diferenciación en la medida en que repite como condición de lo cómico y de la comedia el que se impugne el nombre propio, la identidad, la coextensividad entre el yo y su representación. Pero nos interesa sobre todo señalar el límite que una oposición tan simple o, mejor, el límite que la ausencia de una perspectiva ética supone: es la distinción sin matices entre la acción asumida a conciencia y el automatismo del gesto distraído lo que impide aquí complejizar lo cómico y atribuir al distanciamiento una paradójica voluntad de distracción. Nótese además que el acento de la distinción está puesto en el personaje y no en el actor y se advertirá entonces lo mucho que separa a estas formulaciones de las de Deleuze y Diderot. En términos de Diderot, en cambio, y para introducir en ellos la perspectiva de la *Lógica*, de lo que se trata en la comedia es de *desprender, extraer* de los caracteres, las acciones y los sentimientos, los rasgos más generales, aquellos que no sean retratos de nadie, en la que ningún individuo pueda reconocerse. Dice: “La sátira es de un hipócrita; la

⁶En *La risa*., Valencia, Prometeo.

comedia es del Hipócrata”. Lo que aquí nos importa no es el problema de la clasificación (si, por ejemplo, la comedia es opuesta al drama o la sátira) sino el modo en que la perspectiva de la comedia afecta al nombre y a la identidad. Tanto Bergson como Diderot excluyen del espacio de la comedia la posibilidad de que un individuo se designe con un nombre que le sea propio, que pueda reconocerse como idéntico a sí mismo en algo intransferible que lo distinga. Pero Bergson dice: “la comedia es del hipócrata” y Diderot: “la comedia es del Hipócrata”. En esta mínima diferencia se abre toda la distancia entre las dos formulaciones. Diderot traslada la mayúscula del nombre propio al nombre común sin que por ello éste pierda su carácter de anónima generalidad. Por este movimiento delicado y casi imperceptible introduce una tensión que hace de la representación (cómica) la puesta en escena de lo propiamente ajeno o, en todo caso, de la ajenidad en lo que más íntimamente nos concierne o nos pertenece. (Con esta tensión tiene que ver la generalidad de lo cómico —de lo no idéntico— en Deleuze: ella no es una generalidad que, opuesta simplemente a lo particular, permanezca igual a sí misma cerrándose en la coherencia de un concepto o de un significado constante sino que, generalidad de serie, ella es la repetición de una diferencia, punto de singularidad, “ese rasgo —apropiémonos de las palabras de Bergson— por donde nos repetimos a nosotros mismos y donde los demás nos repiten”.) De modo que comedia y tragedia, comedia y sátira no serán dos géneros sino dos modos de posicionarse, dos usos: el de hacer del personaje un lugar en el que recubrirse, con el cual confundirse, esto es, hacer de la representación una identificación; o el de doblarlo en la distancia, en las dobleces del papel.

El actor de Deleuze no es, por supuesto, el que está sobre las tablas; el de Diderot, tampoco. Es cierto que en su ensayo se habla de actores y actrices en el teatro pero la capacidad y el talento de evitar los absurdos de la emoción son tanto del hombre justo en la sociedad como del comediante de cabeza fría en la escena. Así, “el hombre sensible obedece a impulsos de la naturaleza; desde el momento en que atenúa o violenta sus dictados, es un comediante representando un papel”. “No es —dice en otra parte— que la pura naturaleza no tenga sus momentos de sublimidad, pero pienso que si alguien puede apoderarse de ella y conservarla, será el que la haya presentado por la imaginación o por el genio y la represente con serenidad”. Apoderarse de la naturaleza (de lo que efectivamente sucede, podríamos decir desde la *Lógica*, de la mezcla física y corporal) y representarla con serenidad: la comedia parece menos el oficio de unos pocos que el arte de evitar que los acontecimientos con los que guardamos una relación extrema

se detengan en su inevitable efectuación; el arte de colocarse allí en eso cuya suprema coherencia es la de excluir “la coherencia del yo, del mundo y de Dios” haciendo que el acontecimiento permanezca siempre ya pasado y aún por venir y que en esa diferencia, en esa diferimiento, se libere siempre para otras veces.

No es otro el arte —y la dignidad— de Borges sino el de trazar en aquello que nos sucede y nos violenta (una tradición, una conjugación —una confabulación— de causas y condiciones) una línea de fuga neutra e im- pasible pero no por eso menos efectiva. Cuando leemos “nuestra tradición es toda la cultura occidental” sabemos que, al afirmarlo, lo insoslayable deviene una elección cuya astucia reside en situarse en lo que nos condiciona para abrir allí, desde allí, la distancia de la irreverencia. Pero sabemos también que esa irreverencia es menos la formulación moral de un proyecto que nos confiera identidad que la posibilidad de ensayar un gesto con el que, aún en la respuesta a la pregunta por la tradición, olvidarse de ella y abandonarse al paradójico “sueño voluntario” que, dice Borges, es la creación artística.

SOBRE EL HUMOR MELANCÓLICO

Sergio Cueto

Frente a nosotros, o a nuestras espaldas, o rodeándonos, está la biblioteca: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, incorruptible, inútil. Ahí están en los altos anaqueles, cercanos y lejanos a un tiempo, secretos y visibles como los astros, los libros. No nos apresuremos a justificar esos melancólicos y acaso contradictorios atributos. No son (ya veremos por qué) para ser elucidados. Ello no significa, sin embargo, que podamos permanecer ajenos a la biblioteca, que su indiferencia nos deje indiferentes. Todo lo contrario. Fervorosos o displicentes, con la prolijidad del estudio o la prolijidad del hastío, pesamos y hojeamos y acaso anotamos los libros. Nada más próximo que esos cuerpos, nada más dócil que esas páginas, nada más tenue que esa tipografía. Y sin embargo, nada más extraño, más distante, más elusivo. Como si adivinásemos el error de considerarlos nuestros, de nuestra pertenencia y bajo nuestra potestad, ya no inscribimos en su página inicial nuestros nombres, tan efímeros como la fecha que solía seguirles, falaces intrusos en habitaciones selladas, sin puertas ni paredes. Allí, en los estantes, a nuestra disposición, pero eternamente inviolados, están los libros. Los hemos leído, olvidado, parcialmente omitido, releído,