

MANNO, Francesca, *Attore e mimo dionisiaco Nietzsche, Wagner e il teatro d'avanguardia francese*. Pisa: Edizioni ETS, 2012, 337 pp, ISBN 978-884673492-1

El libro de Francesca Manno es un riguroso análisis de las raíces wagnerianas y nietzscheanas del teatro francés de la primera mitad del novecientos, y viene a enriquecer la recepción de Nietzsche en el ámbito del teatro y del actor, y a recorrer un camino interesante que va desde Nietzsche y Wagner a las vanguardias francesas. Wagner, como es sabido, en un principio había mantenido una revolución cultural y artística que Nietzsche siguió con el entusiasmo que le caracterizaba, y que se puso de manifiesto especialmente en *El nacimiento de la tragedia*. Los dos habían compartido las mismas ideas y los mismos objetivos en un principio hasta que llegaron a tener posiciones encontradas y diametralmente opuestas. Una de las causas de ese enfrentamiento o desencuentro fue precisamente la modalidad de la reforma del teatro a partir de la concepción del actor. El arte que se hace ante testigos, decía Nietzsche, el arte que rehúye de la propia soledad hace del artista un “actor”. Por eso, el verdadero artista se olvida del mundo, se olvida de toda esa comedia representada, de sus espectadores, de la historia, de la metafísica, para poder desplegarse en su más pura creatividad. No es extraño que Nietzsche pensase que la música para Wagner era simplemente un medio de expresión característico del actor, y que su lenguaje era un lenguaje teatral. Ahora bien, esta experiencia simbolizada por la palabra “actor” no es una experiencia artística, sino una experiencia personal. En una nota tardía reflexiona sobre esta peculiaridad del modo de ser wagneriano: “en mi juventud tuve la mala suerte de que se me cruzase un hombre muy ambiguo en mi camino. Cuando yo conocí lo que era, es decir, un gran actor, que no tiene una auténtica relación con ninguna cosa (incluso con la música), yo estaba tan enfermo y asqueado, que creía que todos los hombres famosos eran actores, de lo contrario no hubiesen llegado a ser famosos” (FP III 34[3]).

A comienzos del siglo XX los análisis que se van haciendo sobre la *decadence* y la necesidad de reformar el lenguaje teatral retoman las discusiones sobre el enfrentamiento de Nietzsche y Wagner. Se planteaba entonces la necesidad de implantar no solo aquel teatro que había seguido los patrones wagnerianos por las vanguardias francesas, sino que las ideas de Nietzsche se abrían también su espacio poco a poco en las mismas. En este libro Francesca Manno se propone como objetivo la “reconstrucción” de aquellas concepciones de Wagner y Nietzsche en torno a la música, el drama y el teatro, presentes en las vanguardias teatrales de principios de los años noventa en Francia. Por eso, lo que verdaderamente trata de demostrar, y aquí radica la originalidad de su planteamiento, es que aquellos reformadores del teatro francés de vanguardia (Copeau, Dullin, Baty, Artaud, y dramaturgos como Paul Claudel, entre otros) son wagnerianos, pero son también nietzscheanos, es decir, que la estética de Nietzsche que había desarrollado sobre todo en sus escritos de juventud caló profundamente en estos autores a pesar de su fe wagneriana, dando lugar a una “re-teatralización” del teatro, tomando cada vez más peso las ideas de Nietzsche sobre la diferencia entre “verdad” y “verosimilitud” dentro del espectáculo trágico. De este modo una generación entera de intelectuales que se formaron con los textos de Wagner y de Nietzsche darán lugar a nuevas experiencias teatrales. Entre esas experiencias ocupan un lugar especial los *Vieux Colombier*, los principales promotores de la reforma teatral. Es decir, pasarán de un teatro que trabajaba todavía sobre los textos, como es el caso de Copeau, a un teatro sin textos, como es el caso de Artaud, que constituye el fin y la conclusión de la experimentación que llevó a cabo aquel.

El libro está estructurado en cinco capítulos y un apéndice. Se abre con un prólogo de Giuliano Campioni, con el que la autora se reconoce la deuda de muchas de las ideas expuestas y al que debemos un estudio sobre la recepción de Nietzsche en Francia que ha servido de orientación a muchos estudiosos (*El Nietzsche y el espíritu Latino*, 2004). En él se resalta cómo en este estudio se hace justicia a un tema tan central en Nietzsche como es el tema del actor, no solo importante para las teorías estéticas del filósofo. El primer capítulo está dedicado a Wagner y a Nietzsche, en el que se desarrollan las coincidencias y diferencias entre ambos. Se trata de la “obra de arte del futuro”, del “drama total” y del teatro invisible, del actor y del mimo en Wagner así como de la diferencia de perspectivas entre ambos autores en relación a la concepción del teatro y a la idea del actor. Se acentúa cómo esas ideas contribuyen a la separación entre ambos, y se trae a colación el sentido del “drama total” en Wagner y su idea de

“actor”, y la interpretación que hace Nietzsche de Wagner a través de su obra prima: *El nacimiento de la tragedia*. El segundo capítulo está dedicado a la relación entre Nietzsche y Bourget. En el contexto de la *decadencia* Francesca Manno analiza las lecturas de los “psicólogos” franceses (sobre todo Bourget, de cuya obra, *Ensayos de psicología contemporánea*, ha publicado la edición italiana) que sirvieron a Nietzsche para una crítica radical de la “teatocracia” wagneriana. Bourget fue uno de los *analistas* que más influyeron en Nietzsche. A este respecto es de gran interés ver la utilización antiwagneriana que Nietzsche hace de los escritos de Bourget, como también de los hermanos Goncourt. Muchos de los argumentos que utilizará Nietzsche contra Wagner son sacados de las lecturas de los franceses. Para Nietzsche y para Bourget el actor es el receptáculo “hipersensible” del ambiente circundante, instrumento para medir las costumbres de la época. La autora analiza aquí la obra teatral de Bourget, la *Barricad* (1910), un ensayo de la “psicología en acción” en la que describe la lucha de clases, descripción imparcial, como un objeto de laboratorio, que criticaría por ese afán de objetividad Copeau.

El teatro de vanguardia que Francia conocerá en el Novecientos se moverá en una dirección opuesta a la de Bourget. Manno analiza en el capítulo tercero a través de las figuras más representativas como Copeau, Dullin hasta llegar a Artaud y a su teatro sin texto, cómo el nuevo teatro se arrimará a la estética wagneriana/nietzscheana de *El nacimiento de la tragedia*. Ellos modificarán el modo de entender el teatro comprendiéndolo como armonía de los elementos que cooperan en la realización de la escena. Se ocupa de cuatro figuras de vanguardia francesa: Jacques Copeau, fundador del teatro *Vieux Colombier*, Charles Dullin, fundador del Théâtre de l’Atelier, Gerson Bay, y Adolphe Appia, que está en el origen de todo el movimiento. Todos ellos tuvieron el objetivo común de refundar el teatro, considerado en su conjunto: textos, dramaturgia, recitación, y estaban también convencidos de que el teatro tendría que dar el empujón cultural necesario para renovar la sociedad. La primera parte de este capítulo está dedicada principalmente a Copeau y a su maestro Appia, que reforman el drama wagneriano en Francia. Copeau se sitúa entre Nietzsche y el teatro wagneriano. La segunda parte de este capítulo está dedicada a Charles Dullin, es decir, a la evolución del teatro que se lleva a cabo desde los *Vieux Colombier* al *Théâtre de l’Atelier*. Gaston Baty radicaliza las posiciones presentes y abre las puertas a Artaud con el “drama integral”.

El capítulo cuarto está dedicado al “teatro sin texto” de Antonin Artaud. Analiza además el teatro de Alfred Jarry y el teatro de la crueldad. La autora va repasando distintas facetas de esta perspectiva, tales como la improvisación, el actor destructor de formas, la recreación escénica, etc. Artaud es la conclusión natural de un proceso de renovación del teatro que había comenzado con Wagner, y que todavía no había llevado a cabo los implícitos que se encontraban en él. Fue fiel a las enseñanzas de Wagner cuando alejaba al actor de la imitación de los fenómenos inmediatos sensibles de la vida común, resaltando cómo el actor existe antes que el poeta le escribiese los dramas. Un breve capítulo quinto cierra el libro con la figura de Gouhier. El porqué el análisis de este profesor de Historia de la Filosofía moderna tiene su razón de ser. Tuvo desde 1920 una sección teatral en la revista “Revue de jeneus”. Él subrayaba muy a menudo la estrecha asociación entre el que hace teatro y el que escribe la historia de los filósofos, pues en el fondo un historiador de la filosofía es un director fallido. La conclusión a la que llega la autora es que el teatro pertenece a la historia de la filosofía, y entre las que sobresalen en el decurso del teatro se pueden concretar en tres: *la filosofía wagneriana*, que ha descubierto a través del mundo de la escena la comedia que se juega en la escena del mundo; la de Schopenhauer, que aproxima el orden del conocimiento y el orden del arte; y la de Nietzsche que desde el “historiador” ve el teatro como hecho histórico y por tanto filosófico. Un apéndice está dedicado al teatro artaudinano en Italia representado por la *Societas Raffaello Sanzio*.

Luis Enrique de Santiago Guervós
Universidad de Málaga