

Hermenéutica de la actuación: una revisión de la paradoja del comediante: a la luz de las ideas de símbolo, juego y fiesta expuestas por Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello*

Domecq, Martín (UNSAM – UNLA)

Dos grandes actores franceses del siglo XX, un filósofo de la ilustración, y un exponente de la tradición hermenéutica alemana son convocados en este trabajo para pensar el problema de la interpretación dramática. Diderot, el filósofo de la ilustración, nos ayudará a plantear los términos de este problema. La principal pregunta que nos haremos al leer “La paradoja del comediante” es qué es interpretar desde la perspectiva del teatro.

En un segundo momento daremos la palabra a los actores. ¿Cuál sería su posición respecto a nuestra presentación de la paradoja? Después de todo, la mirada de Diderot podría ser una mirada desinformada respecto al hecho teatral, una construcción teórica alejada del arte dramático tal como se vive en los teatros. También, podría ser un juicio que el tiempo volvió obsoleto y que el teatro del siglo XX ya no considera pertinente. Las voces de Jacques Copeau y Louis Jouvet, dos de los más reconocidos actores del teatro francés del siglo XX, nos darán ese contrapunto de no-filosofía que alimenta toda filosofía y reaviva su actualidad.

Luego de este rodeo necesario por las tablas volveremos al recinto de la filosofía para reinterpretar a la luz de los conceptos de símbolo, juego y fiesta de Gadamer la paradoja del comediante. Interpretar el texto de Diderot desde Gadamer no solo es pensar qué aportan estos tres conceptos a la lectura que hemos propuesto: es también ver de qué manera el arte dramático responde a la tesis central de *La actualidad de lo bello*.

Si las paradojas se presentan como fórmulas absurdas es porque rechazan afirmaciones comúnmente tenidas por verdades. Para exponer la paradoja de Diderot seguiré un análisis en tres niveles: del imitador o la paradoja de la interpretación del sentimiento; del fantasma o la paradoja de la interpretación del personaje; y del equilibrio o la paradoja de la interpretación de la obra como totalidad.

Del imitador: Cierta idea sobre el actor le atribuye una sensibilidad a flor de piel que le permite conmoverse y expresar la intensidad de las emociones que lo sacuden durante la representación. Nada más alejado de la realidad para Diderot: «Si el comediante fuera sensible, de buena fe, ¿le sería posible representar dos o más veces seguidas el mismo papel y con el mismo éxito? Muy ardoroso en la primera representación, estaría agotado y frío como un mármol en la tercera?»¹. El actor para Diderot es un gran imitador de la naturaleza: un gran observador. La sensibilidad es más el objeto de sus reflexiones, observaciones y comparaciones que aquello que lo marca². Y justamente ésta no debe “marcarlo” porque su arte debe consistir en una sutil escritura que juega con los signos de las emociones sin sucumbir ante ellas³. Esto mismo es válido para la acción. La acción que

¹ Diderot, Denis, op. cit., p.30

² Diderot, Denis, op. cit., p 49

³ A la pregunta de si los gritos de dolor que arranca esa madre del fondo de sus entrañas, agitando violentamente las del espectador, son producidos por el sentimiento, o inspirados por el dolor, Diderot responde: «De ningún modo, y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que, una vigésima de cuarto de tonos más bajos o más agudos, y ya son falsos; que están sometidos a una ley de unidad; que, como en la armonía, están preparados y resueltos, y sólo mediante un largo estudio llegan a satisfacer las condiciones requeridas; que, por último concurren a la solución de un

se realiza en el escenario es el resultado final de una composición. El comediante es para Diderot un intérprete que ejecuta una compleja partitura que combina los signos exteriores del sentimiento, del pensamiento y de la acción en general. Nada en la superficie.

Del fantasma: Otra doxa muy extendida es que la cercanía entre la vida del actor y el personaje mejorarían las condiciones de su representación. Contra esta doxa afirma Diderot lo siguiente: «Nada más cierto que aquella exclamación de Voltaire oyendo a la Clairon [actriz] en una de sus obras: ¿Soy yo realmente el que ha hecho eso? ¿Quiere decir que la Clairon sabía más que Voltaire? En ese momento, al menos; su modelo ideal declamado, era muy superior al modelo ideal que había seguido Voltaire al escribir. ¿Cuál era pues su talento? El de imaginar un gran fantasma y copiarlo genialmente, imitando el movimiento, los ademanes, los gestos, la expresión entera de un ser muy por encima de ella.» Más adelante Diderot cita a otro actor quien defiende la misma tesis: el actor no se toma como modelo, actuar es mostrar un ser imaginario alejado de la propia identidad⁴. A este ser imaginario, a este gran fantasma, el actor presta su cuerpo, por ello «el verdadero talento consiste en conocer bien los síntomas exteriores del alma que se imita, dirigiéndose a la sensación de los que nos oyen y nos ven, engañándolos son la imitación de aquellos síntomas, pero con una imitación que en sus cabezas engrandezca todo y se convierta en regla de su juicio, porque es imposible apreciar de otra manera lo que pasa dentro de nosotros.»⁵ Dos elementos nuevos que se agregan aquí: por un lado el actor imita un modelo, un ideal y por otro, su imitación (su corporalidad prestada al fantasma) engrandece y se convierte en regla de juicio para el espectador. El espectador ve una presentación del Avaro y no la pequeña avaricia singular que puede representar un actor en función de sus propias debilidades morales. La belleza, o la grandeza, de la representación es su poder de hacer sensibles personalidades arquetípicas⁶. Hacer sentir la idea a través de un cuerpo que no siente.

Del equilibrio: Finalmente hay una expresión muy común entre los espectadores de teatro en Buenos Aires que sintetiza el blanco de esta última consideración de Diderot. Se suele decir cuando una actuación es descollante que tal actor “se comió la obra”. Esto es dicho, por lo general, con un valor positivo. Vayamos directamente al texto de Diderot para fijar su posición: «¿Qué son, pues, dos comediantes que mutuamente se sostienen? Dos personajes cuyos modelos tienen, guardando las debidas proporciones, la igualdad o la subordinación que convienen a las circunstancias en que el poeta los ha colocado, sin lo cual uno de ellos sería o demasiado fuerte o demasiado débil, y para salvar esta disonancia [véase como otra vez Diderot recurre a la música] raramente el fuerte elevará al débil a su altura, sino que, conscientemente, descenderá a su nivel. ¿Sabe cuál es el objeto de la

problema formulado. (...) Se escucha en el momento en que conmueve, y todo su talento consiste en no sentir, como ustedes suponen, sino en expresar de tal modo los signos exteriores del sentimiento que pueda engañarnos al oírle. Los gritos de su dolor están anotados en su oído; los gestos de su desesperación, en su memoria (...) sabe en qué momento preciso sacará el pañuelo y dejará correr sus lágrimas». Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, (trad. Hector M. Goro), Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1957. p.34

⁴ Diderot, Denis, op. cit., p. 57

⁵ Diderot, Denis, op. cit., p. 64

⁶ “Diré más: un medio seguro de representar mal, mediocrementemente, es tener que interpretar el carácter de uno mismo. Suponga usted que es un tartufo, un avaro, un misántropo, podrá representar bien esos papeles pero no hará nada de lo que el poeta hizo. Porque lo que él hizo fue representar el Tartufo, el Avaro, el Misántropo.(...) El financiero Toinard era un avaro, pero no era el Avaro (...) El Avaro y el Tartufo han sido hechos a imagen de ellos, de todos los Toinard y los Grizel del mundo, tienen sus rasgos más generales pero no son el retrato exacto de ninguno, por eso nadie se reconoce en ellos.” Diderot, Denis, op. cit., p. 51

repetición de los ensayos? Establecer un equilibrio entre el talento diverso de los actores, de forma que resulte una acción general coordinada, pues cuando alguno de ellos por orgullo se niega a esta armonía, es siempre en detrimento del recreo que deben brindar.»⁷ Si el teatro es un arte de equilibrista es porque la cuerda floja sobre la que todos deben caminar sin caerse es la obra. ¿Pero qué entiende Diderot por obra? Para él es central la posición del poeta. Es el texto que dicta la clave hermenéutica del equilibrio. Hay que saber convertir sus arquetipos en fantasmas y dar vida a esos fantasmas sin traicionar el equilibrio que rige sus relaciones con los demás. El actor debe crecer hasta el personaje, el personaje no debe crecer más allá de la obra, y estos compromisos han de mantenerse de manera original, en cada situación singular de comunicación que se establezca con el público. Diderot no dice que la obra se realiza (o ha de realizarse) siempre igual, sí plantea que se busca comunicar la misma obra y que esto mejora con el paso del tiempo, cuando los actores aprenden a someterse al poeta, a responder al público sin traicionar la obra⁸.

Jacques Copeau reconoce el conocimiento que Diderot tiene del artista de teatro y aprecia sus observaciones⁹. El punto central que va a discutir desde la perspectiva de la actuación es el dualismo sensibilidad-inteligencia que asoma en algunas de las expresiones de Diderot¹⁰. Jovet comienza su libro diciendo que hay que «pensar las sensaciones»¹¹ ya que en ellas reside el secreto del oficio y Copeau agrega en su ensayo que: «No solamente la técnica no excluye la sensibilidad: sino que la autoriza y la pone en libertad. Es su soporte y su guardián. Es gracias al oficio que podemos abandonarnos, porque gracias a él sabremos volver a encontrarnos.»¹² Esta técnica supone para Jovet saber que «Si el actor quiere bajar a lo profundo, es pesado y se ahoga. Es necesario en su *participación*, que permanezca en la superficie, es ahí donde tiene más posibilidades, para pesar sobre el alma y el espíritu del espectador. [Pero agrega contestando al ilustrado] Es la *regla del juego* con que Diderot hizo una charada.»¹³ Jovet lo acusa de haber visto la paradoja, un enigma cierto de la profesión, pero no haber sabido sacar la conclusión correcta de ella. No sentir sostiene Copeau es el fracaso del actor¹⁴, y estar vacío nos dice Jovet es para un actor perder toda orientación¹⁵. Mientras que Diderot separa, aísla, y opone los términos de la paradoja, el actor es para Jovet aquel que «sufre» que mantienen en tensión los opuestos, que combina conciencia e inconsciencia¹⁶.

⁷ Diderot, Denis, op. cit., p. 41

⁸ «¿Y cuándo imagina usted que la compañía empieza a representar, a entenderse, a encaminarse a ese punto de perfección exigido? [Después de seis meses de ensayo] Cuando los actores están agobiados de fatiga, hartos de ensayos, insensibles a todas las bellezas de la obra. Entonces comienzan sus progresos sorprendentes. Cada uno se identifica por completo con su personaje. Después de tan penoso ejercicio, empiezan las representaciones por espacio de otros seis meses para que el soberano y sus súbditos disfruten del mayor placer que puede recibirse de la ilusión teatral.» Diderot, Denis, op. cit., p. 68

⁹ «Diderot acepta al artista de teatro. Lo conoce. La mayoría de las observaciones que hace con respecto a él son justas.» Copeau, Jacques, “Reflexiones de un comediante sobre la paradoja de Diderot” en Diderot, Denis, La paradoja del comediante, (trad. Hector M. Goro), Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1957. p.12

¹⁰ Jacques Copeau le reconoce a Diderot haber sido menos tajante y categórico sobre este tema en su correspondencia. Ver Copeau, op. cit., p.14-15

¹¹ Jovet, Louis, Escucha amigo, (trad. Silvina Bullrich), EMECÉ, Buenos Aires, 1953. p.9

¹² Copeau, Jacques, op.cit., p.22

¹³ Jovet, Louis, op.cit., p.19

¹⁴ Copeau, Jacques, op.cit., p. 18

¹⁵ Jovet, Louis, op.cit., p.17-18

¹⁶ Jovet, Louis, op.cit., p.65

Con respecto a la relación actor personaje hay un primer momento de coincidencia pero también una crítica compartida que es un corolario de la crítica anterior. Solo alejándose de sí mismo el actor llega a ser el personaje. Este pasaje de Copeau sintetiza este proceso que culmina con la diferencia con Diderot que anticipamos: «Se ha visto obligado a renunciar a la espontaneidad, a lo natural, a los matices, y a todo placer que proporcionaba su trabajo [se refiere a las primeras lecturas del texto], para cumplir con la tarea difícil, ingrata, minuciosa, consistente en extraer de una realidad literaria y psicológica, una realidad escénica. Ha debido poner en su lugar, dominar, asimilar todos los procedimientos de metamorfosis que, al mismo tiempo, son los que lo separan de su papel y los que lo llevan a él. Recién cuando haya terminado ese estudio de sí mismo en relación a un personaje dado, puesto en acción todos sus medios, ejercitado todo su ser en servir a las ideas que concibiera y a los sentimientos para los que prepara un sendero en su cuerpo, en sus nervios, en su espíritu, en lo más profundo de su corazón, recién entonces volverá a ser dueño de sí mismo, transformado, y tratará de entregarse.»¹⁷ Jouvet también habla de ir desde lo personal a una especie de impersonalidad necesaria para internarse en las entidades dramáticas¹⁸. También concibe estas entidades como abstracciones hacia las cuales el actor se eleva y que al mismo tiempo dota de particularidades¹⁹. Recordemos que es precisamente Jouvet que emplea el término *participación* para describir la relación del actor con esas entidades, esos grandes fantasmas a los que aludía Diderot. La gran diferencia estriba en la finalidad de este proceso: la palabra “entregarse” que utiliza Copeau y la metáfora de la “participación” o de la “encarnación” que elige Jouvet tienden a lo mismo. El actor no lleva una máscara como algo externo, se deja poseer por ella. La finalidad es el abandono, la entrega a una *sensibilidad* cuidadosamente preparada: la materialidad que el actor confiere al personaje es su propio cuerpo cuya sustancia es sensible. Superficie densa. El actor se somete a su personaje del mismo modo que el gran novelista obedece a los suyos. Para desarrollar, acompañar y modular esto que acontece en su ser, el comediante, dice Copeau, necesita efectivamente una cabeza de hierro, pero no de hielo como parece pretender Diderot.

Finalmente con respecto a la primacía del texto, no hay en ambos actores un planteo tan explícito como podía encontrarse en Diderot. En el Siglo XX el lugar del dramaturgo como demiurgo es fuertemente cuestionado. El director de teatro, luego el actor y también el público lo desplazan de ese lugar preponderante que ocupaba en los siglos anteriores. Ese punto central que debía sostener en equilibrio toda la representación y que Diderot colocaba en el texto ya no se halla de manera unívoca en él. El punto se desplaza de manera vertiginosa en función de ese conflicto de interpretaciones que se resuelve, o no, en una puesta en escena y posteriormente en su representación. Jouvet le dice al actor: «Sólo existes por un cierto esfuerzo de ser dentro de una manera, de una modalidad que debes aprender, y que el papel y los demás actores y el público te imponen»²⁰. Le habla de papel, no de obra, y el poeta está ausente.

En *La actualidad de lo bello* Gadamer encuentra la base antropológica del arte en los conceptos de «juego, símbolo y fiesta». Veremos ahora cómo cada uno de ellos arroja una

¹⁷ Copeau, Jacques, op.cit., p.20

¹⁸ Jouvet, Louis, op.cit., p.21 y p.28

¹⁹ Jouvet, Louis, op.cit., p.29

²⁰ Jouvet, Louis, Escucha amigo, (trad. Silvina Bullrich), EMECÉ, Buenos Aires, 1953. p.52

luz esclarecedora al problema de la interpretación dramática en sus tres niveles: del sentimiento y la acción; del personaje; y de la obra en tanto representación.

Con respecto al sentimiento y la acción la aplicación del concepto de juego nos permite superar el antagonismo en que se basaba la paradoja de Diderot y esclarecer la praxis concreta que describieron los comediantes. El juego tiene para Gadamer tres características fundamentales: es automovimiento que no tiende a una finalidad o meta; es autorrepresentación; e implica al otro como co-jugador²¹. En el juego lo que define la vida _el automovimiento_ se da reglas para autorrepresentarse. El niño que juega a la pelota se entristece y se alegra con el juego: está plenamente involucrado y al mismo tiempo lo vive de afuera: se ve ganar o perder, jugar bien o mal. Por otro lado ese juego implica al otro como co-juagador. Todo juego llama a un espectador que es al mismo tiempo un participante activo. Seguir un juego, un partido, cualquier juego, aún en la posición de espectador, es co-jugar. No hay oposición entre entendimiento y sensibilidad. «Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón»²². Tal como se dice en francés, el actor juega: pone en juego su humanidad.

Para esclarecer la idea de fantasma, de entidad psicológica y literaria, o de arquetipo a las cuales apelan Diderot y nuestros comediantes, *La actualidad de lo bello* ofrece el concepto de símbolo. El símbolo según su etimología es una tablilla del recuerdo, es un elemento que permite el reconocimiento. La tablilla está partida. Cuando los descendientes de los que fueron huésped y anfitrión se reencuentren, podrán unir sus mitades, podrán reconocerse. Esta idea de reconocimiento perdura en el concepto de símbolo que Gadamer utiliza para explicar el modo de significar propio del arte. La obra de arte es una «conformación» que abriga un sentido pero ese sentido no puede ser encerrado en un concepto sino que se realiza en el encuentro con cada individuo. El proceso creativo se fija en esta «conformación» que abriga en ella la posibilidad de una lectura y de un encuentro de lecturas. El símbolo habla a cada uno, pero a cada uno como parte de un todo, de una comunidad potencial: «Sea que la configuración de la obra de arte se sostiene en una visión del mundo común y evidente, que la prepare, sea que únicamente enfrentados a la conformación tengamos que aprender a deletrear el alfabeto y la lengua del que nos está diciendo algo a través de ella, queda en todo caso convenido que se trata de un logro colectivo, del logro de una comunidad potencial.»²³ A través de la autorrepresentación de la vida que permite el juego, el trabajo del actor consiste en encontrar símbolos: conformaciones que concentran un sentido de ser en el mundo que pide ser interpretado por una comunidad potencial. La recepción completa el sentido partido, lo universal da un lugar a cada particular. A diferencia del concepto, el símbolo permite las variaciones de sentido y la integra sin disolverse.

Finalmente, el concepto de fiesta nos parece el más adecuado para describir esa comunión y celebración colectiva que caracterizan el teatro. El espíritu de la fiesta dice Gadamer es incluir: sacar al hombre de su aislamiento, romper barreras profesionales, de clase etc.²⁴ La fiesta saca al hombre del tiempo de las metas del trabajo y del tiempo vacío del aburrimiento. La fiesta tiene un tiempo propio, un sentido pleno del tiempo que no se

²¹ Gadamer, Georg, *La actualidad de lo bello* (trad. Antonio Gómez Ramos), Editorial Paidós, Barcelona, 1991. p.68-69

²² Gadamer, Georg, op. cit., p.69

²³ Gadamer, Georg, op. cit., p.99-100

²⁴ Gadamer, Georg, op. cit., p.101

explica por un fin²⁵. Una fiesta dura lo que tiene que durar, del mismo modo que una obra pide su tiempo y tiene su ritmo. Pensar la representación teatral en términos de fiesta permite poner en juego a todos los participantes del hecho teatral. Inserta el tiempo de la obra en un tiempo colectivo y permite dimensionar cómo se construye el sentido de esa fiesta a partir de la interacción de todos los participantes. Este concepto parece mucho más en consonancia a la descripción que realizaban Jouvet, y Copeau, del actor y del arte escénico que el planteo de Diderot que otorgaba una preponderancia excesiva al rol del poeta, del texto. Permite asimismo abarcar el fenómeno escénico desde el teatro clásico a los hapennigs de las vanguardias estéticas del siglo XX²⁶. Es en esta «fiesta» donde la comunidad potencial a la que se dirige el símbolo se experimenta con mayor fuerza. Esto explica la relevancia política que ha tenido el teatro desde la antigüedad. En todo caso, el texto a interpretar es el texto de la fiesta. Un texto complejo cuya interpretación amalgama sensibilidad y entendimiento.

²⁵ Gadamer, Georg, op. cit., p.105

²⁶ La tesis central de Gadamer es que estos fundamentos antropológicos (juego, símbolo, fiesta) permiten aprehender tanto el arte clásico como el arte moderno.