

HERMENÉUTICA Y REPRESENTACIÓN (GLOSANDO A STEINER)

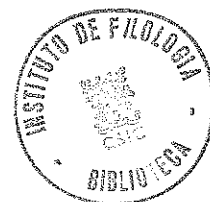
José Luis GARCÍA BARRIENTOS
Consejo Superior a Investigaciones Científicas

La relación entre la hermenéutica en sentido lato y la representación en la acepción restringida de puesta en escena teatral parece tan evidente que se impone la máxima cautela a la hora de examinarla. Vayan, pues, por delante algunas precisiones: 1ª) que, ejerciendo un confortable privilegio del proceder teórico, me referiré aquí siempre a la representación teatral en lo que Ortega y Gasset (1958: 26-32) llamó su «ser en forma», eliminando, aunque sean las más, todas las manifestaciones fallidas o malogradas; 2ª) que no identifico representación con interpretación, frente al reduccionismo que de forma mecánica subordina al texto la puesta en escena y niega a ésta autonomía y carácter creador; me parece, en cambio, verificable que no toda representación es interpretación de un texto previo, pues ni todas las representaciones lo son (hay teatro sin texto, de la *commedia dell'arte* a las puras improvisaciones) ni todo en la representación lo es (hay márgenes para la invención y hasta imposiciones de la realidad en cuanto al reparto, el decorado, etc.); y 3ª) que trataremos aquí por tanto del teatro sólo cuando es interpretación de una obra dramática y sólo en la medida en que lo sea.

El estatuto hermenéutico de la escenificación puede examinarse desde una perspectiva meramente teatral, como hace André Veinstein (1955: 257-301), en términos de oposición entre interpretación y creación, entre directores y autores, entre libertad y respeto. Lo que propongo ahora es mirar el asunto desde el ángulo opuesto: probar la utilidad de las discusiones que se sostienen en el ámbito de la hermenéutica para afrontar los problemas específicos de la interpretación teatral. Pienso, por ejemplo, en la luz que pueden arrojar sobre la sempiterna cuestión de la puesta en escena de los clásicos los planteamientos de Hirsch (cf. 1972) sobre el conflicto entre «sentido original» (del autor) y «sentido anacrónico» (del intérprete). Ante el panorama formidable que se abre a este punto de mira, me limitaré a ensayar aquí una glosa «a lo teatral» de la primera parte, titulada «Una ciudad secundaria», del libro de George Steiner *Presencias reales* (1989), tomando como punto de partida y base de operaciones este fragmento clave:

La hermenéutica se define, por lo general, como el conjunto de métodos y prácticas sistemáticos de explicación y exposición interpretativa de textos y, en particular, de las Escrituras y los clásicos. Por extensión, tales métodos y prácticas se aplican a las lecturas de una pintura, una escultura o una sonata. En este ensayo intentaré analizar la hermenéutica como puesta en acto de un entendimiento responsable, de una aprehensión activa.

Los tres sentidos de la palabra «interpretación» nos proporcionan una orientación vital.



R 104.670

Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que «actúa» (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. De ahí el tercer sentido importante de «interpretación». Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la coreografía de Balanchine. Un violinista, una partitura de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción; es la inmediatez de la traducción.

Esta comprensión es analítica y crítica al mismo tiempo. Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El «crítico teatral» por excelencia es el actor y el director que, con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación (incluso la lectura en voz alta de una obra suele penetrar mucho más hondo que cualquier reseña teatral). De modo similar, ni la musicología ni la crítica literaria pueden decirnos tanto como la acción del significado que es la ejecución. Cuando experimentamos y comparamos diferentes interpretaciones -es decir, ejecuciones- del mismo ballet, la misma sinfonía o el mismo cuarteto, entramos en la vida de la comprensión.

Analicemos el aspecto moral del caso -que será fundamental para mi propósito-. A diferencia del reseñador, el crítico literario, el vivisector y juez académico, el ejecutante invierte su propio ser en el proceso de interpretación. Sus lecturas, sus puestas en acto de significados y valores elegidos, no son los de un examen externo. Son un compromiso con el riesgo, una respuesta que es, en su sentido radical, responsable. ¿Ante qué, con la salvedad del orgullo del intelecto o el prestigio profesional, responde el reseñador, el crítico o experto académico?

Llamaré *responsabilidad* a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es una responsabilidad que responde (pp. 18-19).

1. Se perfila aquí un concepto de interpretación que llamaremos *primaria* y que se caracteriza por ser activa, vital y responsable. La interpretación teatral cumple al pie de la letra estas características: es una actuación, da vida literalmente a un texto y se hace, en el sentido más completo, responsable de él: es una respuesta comprometida con el riesgo, que prueba, elige y realiza los significados y en la que el intérprete pone en juego su ser de la forma más completa, pues sólo en el teatro el material ejecutante es el hombre en su integridad (cf. García Barrientos, 1981: 26-27). Por otra parte, la representación teatral actualiza plenamente los tres sentidos de la palabra «interpretación»: no sólo el tercero, el de actuar o ejecutar su material para darle vida inteligible; también, y a la vez, descifra y comunica significados, y traduce el lenguaje verbal del texto al lenguaje espectacular del teatro. Pero, aunque la puesta en escena constituye seguramente la realización más completa y precisa de la interpretación primaria, Steiner no vuelve a referirse a ella. Su discurso toma otros caminos, que son los de otras formas activas, vitales y responsables de interpretación. Se trata de la memoria como interpretación interior y del arte (literario, musical, plástico) como forma de crítica. Seguir por ellos la pista del teatro será nuestra tarea.

1.1. En música y lenguaje «la interpretación activa también puede ser interior» (p. 20).

Aprender de memoria convierte al lector en ejecutante de significados. Es una operación de incorporación, de *ingestión*. El significado vive en el interior de quien ingiere el texto, cambia con él y, al recordarlo, se experimenta un reconocimiento, un descubrimiento. Se hace verdad así la creencia griega arcaica de que la memoria es la madre de las Musas. En la situación actual, caracterizada por el descrédito de la memoria interna y por el auge de la memoria externa, cuando la ingestión sucumbe ante el consumo, resulta que la actuación teatral es todavía una de las actividades que no puede prescindir de la memoria interna. La memorización —y no sólo de palabras o frases— es la base del trabajo del actor, para quien interpretar y actuar «de memoria» —*by heart* o *par coeur*— son operaciones indisociables. La representación teatral en conjunto puede parecer, en cambio, un interpretación exterior. Pero se trata, en realidad, de una interpretación interior, que se exterioriza para comunicarse, pero para ser inmediatamente de nuevo interiorizada en la memoria de los espectadores. Y ello por el carácter intersubjetivo de la experiencia teatral, que no cristaliza en ningún objeto, al contrario que la literatura o el cine, es decir, las *escrituras* (cf. García Barrientos, 1991: 49-55). La puesta en escena pasa de la memoria de los intérpretes a la memoria del público: su residencia es siempre la memoria.

1.2. Otra forma de interpretación interna es la que lleva a cabo el arte mismo, la que se ejecuta dentro de las obras artísticas. El arte serio constituye un acto crítico completo, que comprende lo hermenéutico (la interpretación) y lo crítico-normativo (la valoración), en un doble sentido: el de crítica de la vida, en cuanto «contradecларación del mundo» o afirmación de que las cosas podrían ser de otra manera, y el de reflexión y valoración sobre la herencia y el contexto al que pertenecen. Steiner afirma la superioridad de este tipo de crítica de la máxima autoridad y responsabilidad: «las mejores lecturas del arte son arte» (p. 29), dice. Esta forma de interpretación primaria produce dos efectos característicos: *actualiza* su objeto y lo vivifica, o mejor, lo *revive*, le da una vida nueva. Las expresiones en que cifra Steiner estos dos efectos pueden leerse como rigurosas definiciones de la representación teatral: «Hace del texto pasado una presencia presente» y «lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales» (p. 25). En ningún otro arte se verifica tan literal y tan radicalmente como en el teatro esta doble acción de *presentar* (hacer presente) y *revivir* (dar nueva vida, y vida verdadera) a un texto pasado y muerto, es decir, escrito. Presencia y presente constituyen para Henri Gouhier (1943: 21) la esencia del teatro. Y Adolphe Appia (1921) llamó, con razón, «la obra de arte viviente» a la representación teatral.

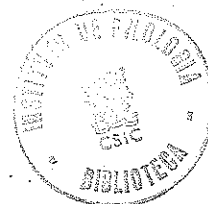
Precisamente por ser el ejemplo que más claridad proyecta sobre ese concepto de interpretación, se echa en falta una nueva alusión al teatro. Sí las hay sobre literatura dramática: «La crítica es convertida en responsabilidad creativa cuando Racine lee y transmuta a Eurípides, cuando Brecht reelabora el *Eduardo II* de Marlowe, cuando, en *Las criadas*, Genet ejecuta sus agudas variaciones sobre los temas de *La señorita Julia* de Strindberg» (p. 27). Dramaturgos que leen, interpretan y critican la obra de otros en la creación de su propia obra. ¿No es lo mismo que hace *necesariamente* cualquier representación teatral? Sí; aunque no exactamente. Pues la crítica literaria que hay en la literatura o la crítica pictórica que hay en la pintura son homogéneas, de la misma naturaleza que su objeto: el lenguaje interpreta al lenguaje o la pintura interpreta a la pintura; mejor aún, libros que critican otros libros o cuadros que critican otros cuadros: tanto lo interpretado como la interpretación adquieren una residencia externa, se objetivizan, se convierten en *textos* intangibles y fijos, esto es, en *textos escritos*. En el teatro la interpretación de un objeto, de un texto, de un

escrito, no produce escrito, texto u objeto alguno. La representación es una traducción entre lenguajes o artes distintos, heterogéneos; convierte un texto verbal y escrito en un espectáculo *vivo* en el que se combinan palabras, sonido, visión, movimiento y acción; pero efectivos, no significados: palabras que se dicen, sonido que suena, visión que se ve, movimientos que se hacen, acciones que se realizan. La actuación o puesta en acto, la vivificación o donación de vida, la actualización en una presencia presente, todo lo que distingue a las interpretaciones primarias, cobra forzosamente en las *escrituras* un sentido figurado. Se cumple, sin embargo, en el teatro con su pleno sentido literal; y, por cierto, a un alto precio estético: el de la mortalidad que acompaña a la vida como la otra cara de la misma moneda, vale decir el carácter esencialmente efímero del arte teatral, que es, en palabras de Peter Brook (1968: 18), «un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua». Claro que esto no ocurre sólo en el teatro sino en todas las verdaderas *actuaciones*; pero me parece que en el teatro con la máxima intensidad. En este aspecto, la interpretación musical aparece como la más próxima. Como la teatral, es una verdadera actuación, algo que acontece aquí y ahora, estando presentes los ejecutantes y los oyentes; pero habría que añadir: siempre que se trate de una audición «en vivo y en directo»; precisión que sobra hacer para el teatro, que no se puede producir de otra manera (sin dejar de ser teatro). La interpretación musical es una actuación que se deja grabar, es decir, fijar o escribir con facilidad. El teatro es una actuación irreductible. Puede filmarse una obra de teatro (y el resultado es un objeto cinematográfico). No puede filmarse una representación teatral. Sé que se hace, y cabe preguntarse por qué siempre con resultados calamitosos. Lo que quiero decir es que lo filmado no es ni puede ser nunca verdadero teatro.

En la música se da, por otra parte, el máximo de homogeneidad entre lo interpretado y la interpretación. Steiner lo subraya: «Cuando en una ocasión, se le pidió que explicara un estudio difícil, Schumann se sentó y lo interpretó por segunda vez» (p. 32); «la crítica es, literalmente, instrumental en el oído del compositor» (p. 33). Ello refuerza el carácter interno de la interpretación musical y hace a la música menos vulnerable a la crítica externa. Algo parecido ocurre con las artes plásticas. La crítica se hace con palabras y conceptos; la música y la pintura, no. La distancia entre la crítica verbal de un cuadro o una sonata y su ejecución es enorme y generalmente insalvable (para el crítico y quizás también para el músico y el pintor). En la literatura se acorta la distancia: al fin y al cabo, crítico y creador utilizan el mismo material. Dicho con la desenvoltura de Martin Amis en una entrevista reciente: «Si haces una crítica de una película, no haces otra película sobre ella. Si haces una crítica de una pieza musical, no cantas una canción sobre ella. En cambio, si escribes una crítica sobre una obra de ficción en prosa, la realizas también en una especie de ficción en prosa» («Martin Amis. Una entrevista de Juan Ramón Iborra», *El dominical de La Razón*, 8-11-1998, pág. 90). La situación del teatro es híbrida por los dos lenguajes que entran en juego. Por eso quizás el crítico de teatro es casi siempre una figura escindida o desdoblada: en crítico literario (de la obra dramática) y en crítico teatral (de la actuación en que se representa o interpreta). Y es de la distancia entre sus dos personalidades, de su mirada bifocal, de donde surge su respuesta crítica. También la crítica musical procede por comparación —por medición de una distancia— entre la partitura y su ejecución (o entre ésta y otras interpretaciones de la misma partitura). Sólo que esa distancia se abre, me parece, en un espacio estético —la música— más compacto u homogéneo. El espacio que separa al texto dramático de su representación parece más abierto, más impuro, menos protegido de los avatares de la vida.

De todas formas, son la similitudes entre música y teatro las que sancionan, en el uso lingüístico general, la sinonimia entre arte e interpretación. Para el lenguaje, y por tanto para el sentido común de los conceptos, la interpretación musical es arte y la interpretación teatral es arte; pero la interpretación de una novela, un poema o un cuadro no es arte (otra novela, otro poema, otro cuadro) sino crítica. De esta particular fusión entre arte e interpretación, entre creación y ejecución, se sigue para el teatro —y también para la música— una especial responsabilidad, un mayor riesgo y compromiso, que explica quizás la íntima relación entre experiencia teatral y decepción, entre teatro y fracaso. Podemos calibrarlos a partir de la siguiente afirmación de Steiner: «Por cruel que parezca, la crítica estética merece ser tenida en cuenta sólo, o principalmente, cuando es de una maestría de la forma responsable comparable a su objeto» (p. 27). Ello explica la responsabilidad casi paralizante que embarga (o debería embargar) a quienes afrontan la interpretación de *El rey Lear* o de *Esperando a Godot*. El caso es que seguramente una novela mediocre que contenga o se base en una interpretación del *Quijote* no se avergüenza tanto de sí misma como una representación mediocre de *Edipo rey*. Quizás porque no cifra todo su valor en asumir el riesgo de emular al modelo *original*. Porque acaso la literatura, incluso la más interpretativa, no se lo juega todo a la carta de la interpretación. Se reserva la baza de la creación, aparte, en una esfera de autonomía. En el teatro, aunque es posible disociar hasta cierto punto creación e interpretación, como sugerí antes, lo cierto es que ambos planos tienden, desde dentro mismo, a confundirse. Y eso precisamente favorece que sean desde fuera (por los críticos) reducidos a uno, generalmente al de la mera interpretación (no creativa, para entendernos). En música y teatro, cuanto más sublime es la partitura, más peligrosa se hace su interpretación. He aquí un perfil nítido de la responsabilidad hermenéutica, de la crítica que responde a su objeto. En el teatro «el actor y el director deben salvar a un mal texto; un buen texto les condena a salvarse a sí mismos» (Gouhier, 1943: 110).

2. El punto de contraste a la concepción primaria de la interpretación lo proporciona la crítica que Steiner llama *secundaria* o *parasitaria* (reseñas, comentarios pedagógicos, estudios académicos, etc.), que domina de manera asfixiante la cultura actual. En ella «una locura mandarina del discurso secundario infesta el pensamiento y la sensibilidad» (p. 40). Vivimos en un periodo alejandrino o bizantino, como todos aquellos en los que domina lo exegético y lo crítico. «Hay poca ingestión; lo que prevalece es el digesto» (p. 38). Ha calado tan hondo esta proliferación de los discursos parasitarios que llega a provocar un deseo de intermediación, de interposición explicativo-valorativa que nos caracteriza: «deseamos ser dispensados de un encuentro directo con la 'presencia real', con lo primario, y «buscamos las inmunidades de lo indirecto» (p. 55). Treinta mil tesis doctorales, sólo sobre literatura moderna, producen cada año las universidades occidentales y ex-soviéticas. Sobre los verdaderos significados de *Hamlet* se apilan, desde finales del siglo XVIII, veinticinco mil publicaciones. El resultado es una proliferación ilimitada y autónoma de lo secundario, que genera lo terciario (orden predominante hoy en las universidades) y así, en una especie de «puesta en abismo», hasta lo infinito, discursos para los que el texto primario es sólo la fuente cada vez más remota, más y más distanciada por la cantidad de interpretaciones críticas interpuestas. Resulta así que «las propias metodologías y técnicas que nos restituirían la presencia de la fuente, de lo primario, sofocan esa presencia con su propia masa autónoma. El árbol muere bajo el hambriento peso de las enredaderas» (p. 64). Por fin, tras un recorrido por tres momentos —el judaísmo, la escolástica medieval y el psicoanálisis— en que se plantea la posibilidad de remontarse a la fuente de la creación primaria, concluye



Steiner: «Para alcanzar las finalidades del significado hay que puntuar. El término es «punto final». Es necesario detener la cancerosa multitud de interpretaciones y reinterpretaciones» (p. 61).

Pues bien, la interpretación teatral es uno de los antidotos infalibles contra este cáncer de lo secundario y lo terciario. Una representación seria o responsable de *Hamlet* pone literal y necesariamente un punto final a esa monstruosa proliferación de interpretaciones publicadas, que hoy serán ya muchas más de veinticinco mil. Esa representación no podrá dar cabida a todas las interpretaciones. Si las conoce, podrá incorporar algunas como focos que iluminan ciertos significados y deberá rechazar otras. Tendrá que decidirse, que elegir. Pero será siempre, por definición, interpretación del texto de *Hamlet*, de la fuente primaria; nunca interpretación de otra interpretación (esto queda para la crítica). Los límites de la interpretación primaria, de la lectura en sentido estricto, coinciden con los límites del texto leído o interpretado. La interpretación teatral se detiene allí donde la representación —o sea, la ejecución— de la obra termina. La crítica, sin embargo, parece aspirar a ir más allá; se diría que su empeño característico es el de seguir hablando cuando y donde su texto calla. El horror de la crítica es el horror al vacío, al silencio que hay más allá del límite, y de ahí su resistencia irresponsable a poner el punto final (el arte, en cambio, se arriesga a *puntuar*, aspira a lo *acabado*).

Claro que la asunción del límite implica limitación, parcialidad. La interpretación responsable (teatral, musical, literaria) es reductora: enfoca un espacio del significado, iluminándolo en el mejor de los casos, pero deja en sombra necesariamente otros; cierra el abanico de los sentidos posibles, incluso de los legitimables. Es comprensible entonces que, cuanto más amplio, vistoso, rico, profundo, etc. se presenta o se adivina ese abanico semántico, más se lamenta asistir a su recorte. Es de esta radical insatisfacción de donde brota la paradoja o el mito teatral de la «obra maestra irrepresentable» (cf. Gouhier, 1943: 108-112). Pero la solución que promueve es, a mi juicio, falsa. Pues no se trata, en verdad, de sustituir la representación por el libro, sino la interpretación teatral, limitada por responsable, por la lectura literaria, en último término crítica, sólo ilusoriamente abierta o ilimitada (por no arriesgarse a responder al texto, a comprometerse vitalmente con él, a rescatarlo de la infinita indeterminación del carrusel hermenéutico). El grado cero del límite, de la interpretación, está en el texto, sí; pero en el texto mudo, en el libro no leído. La superación del límite no es una palabra sin fin, sino el silencio, en el que todo cabe porque no hay nada. ¿Es que son más parciales, más subjetivas o más pobres necesariamente las interpretaciones que actualiza un espectáculo teatral que las suscitadas en cualquier lectura efectiva? ¿O será que tal inferioridad se produce en realidad —¿pero siempre?— en relación con la *lectura crítica*? Si así fuera, el fundamento no podría ser otro que una competencia interpretativa del crítico superior a la del artista. Este cuenta, según Steiner, con la ventaja de su compromiso, de lo que se juega en la interpretación. ¿Cuál sería entonces la ventaja del crítico? En teoría, la de un mayor conocimiento, una cultura más amplia o unas lecturas más abundantes. Pero lo que se olvida (quizás porque interese) es que la interpretación es sobre todo una operación de inteligencia y «la erudición no enseña a tener inteligencia», según la vieja sentencia de Heráclito que no hace más que verificarse con el paso de los siglos, y de los libros.

Por fin, si concedemos algún crédito al diagnóstico de Steiner, ¿no será una de las causas del arrinconamiento del teatro, en la ciudad secundaria que es nuestra cultura, ese incómodo testimonio que sigue dando o siendo, más cuanto más modesto, de la posibilidad

de un contacto directo y peligroso con las fuentes primarias, y a pesar de todo todavía vivas, del sentido; testimonio, en fin, de que los escondidos caminos de la *lectura* siguen abiertos en los márgenes de las ruidosas autopistas de la información y de la crítica?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIA, Adolphe (1921). *L'oeuvre d'art vivant*. Ginebra-París: Atar-Billaudot.
- BROOK, Peter (1968). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981). «Escritura/Actuación. Para una teoría del teatro». *Segismundo*, 33-34, págs. 9-50. (Ahora también en *Teoría del teatro*. M. C. Boves Naves (comp.), Madrid: Arco/Libros, 1997, págs. 253-294).
- (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: C.S.I.C., 1991.
- GOUHIER, Henri (1943). *La esencia del teatro*. Trad. M. V. Cortés. Madrid: Artola, 1954.
- HIRSCH, E. D., Jr. (1972). «Tres dimensiones de la hermenéutica». En *Hermenéutica*. J. Domínguez Caparrós (comp.). Madrid: Arco/Libros, 1997, págs. 137-158.
- ORTEGA Y GASSET, José (1958). *Idea del teatro. Una abreviatura*. Madrid: Revista de Occidente, 1966².
- STEINER, George (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Destino, 1992².
- VEINSTEIN, André (1955). *La puesta en escena. Su condición estética*. Trad. Juana G. de Bayma. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.