

Platón – Brecht: panegírico de la pedagogía

Germán G. Justo

Casuística doméstica

En 1975, en teatro Regina de la Capital Federal se representó "Segundo tiempo", drama de Ricardo Halac en dos actos en que un matrimonio compuesto por un oscuro empleado y una rutinaria y desdichada ama de casa se aprestan a reconocer que su matrimonio ha terminado. En el segundo acto se encuentran en su departamento, un año después de la separación, a fin de repartirse los últimos objetos del acuerdo de divorcio. El, rejuvenecido, se encuentra elegante, atildado y deja entrever que ha recuperado su ansiada soltería para tener aventuras, diversiones y vida nocturna. Ella -y aquí reside la sorpresa- viste una minifalda que descubre unas inesperadas "buenas" piernas. Pintada, teñida y feliz, resulta evidente que -del mismo modo que su ex marido- ha encontrado en la soltería una felicidad desconocida. Convencido que el divorcio para su ex mujer se emparentaba a la viudez, el marido se desgarró en un clímax de machismo herido y genuino dolor. Halac hace sermonear a sus personajes el derecho que le asiste a la mujer de vivir el sexo con la libertad que se supone ejerce el varón, y la falta de derecho que le asiste al varón de quejarse de ello. Pero el actor "arruina" la obra literaria. Se obliga a no prejuizar su personaje a partir de *a priori* personales y particularmente, puede aborrecer el sexismo de su personaje, pero su personaje no lo aborrece y él mismo no aborrece a su personaje. Se dedica a entenderlo, a profundizar sus motivaciones, deseos, anhelos, intereses, intenciones. Los espectadores -en aquella escena final- lo vemos desnudado ante nosotros, transmitiendo su indignación por la nueva vida sexual de su ex esposa. No es hipocresía, es genuina ignorancia mezcla de gauchismo decimonónico y atavismo tanguero. Lo que nos llega a nosotros no es la construcción cuidada de un dramaturgo, sino la pasión desbordada que oscurece la contradicción de lo literal y pone en primer plano aquello que cualquier espectador comparte con ese personaje. Lagrimeando, hombres y mujeres asistentes culpan a aquella dama de mancillar un hogar, y la actriz tuvo como única responsabilidad la de no alcanzar la profundidad dramática del actor, teniendo a su favor el texto y el feminismo setentista del público.

Proceso narrativo, como final en sí mismo

Para la tradición staliniana el texto teatral no es el fin de un proceso literario, sino el comienzo de un proceso audiovisual. En las obras de William Shakespeare no existe ningún detalle sobre la disposición de la escenografía, excepcionalmente datos sobre la hora del día y del vestuario, y nunca de las motivaciones de los personajes. Tales intromisiones son propias de una fase editorial del teatro, propia del siglo XIX y más específicamente del XX. Shakespeare comienza la escena tercera de *Hamlet* con un referencial "Salón del palacio"; no nos indica si hay un trono, si está alfombrado, la disposición espacial de los personajes del Rey, la Reina, Polonio, Voltimand, etc. En la Escena cinco nos dice que Hamlet está solo con un "(solo)". Posteriormente dirá "muere", "vase". Tennessee Williams, ya en la década de los cincuenta, nos atiborrrará de una carilla y media de datos escenográficos y se detendrá en cuanto brilla una lágrima de Blanche Dubois, en *Un tranvía llamado Deseo*. No se dirige al actor, por supuesto: se dirige al lector. Su obra teatral se convierte en novela, se dirige al libro y a quien lo compra y luego lo lee. En este caso es el final de un proceso literario que, eventualmente, se representará en escena y para tal caso, deberá rehacerse con el objetivo de retirar todos los comentarios en bastardilla o entre paréntesis -todo un subgénero literario- que anclan intenciones, tonos, movimientos; para que sin ellos el actor pueda recrear el personaje que surge del texto y no aquel determinante del tiránico dramaturgo. ¿Cuál es el temor? .

El actor: ese subversivo.

Parecería que aún aquellos problemas aparentemente divergentes, como el de la educación, el del bien, y el del mal y el del arte, estuvieran destinados a destacar lo que cabe esperar del individuo como ente social. Platón ha estudiado los efectos benéficos y maléficos de los relatos o historias que se cuentan a los niños y se demora en ellos porque era tradicional en Grecia una mitología que ensalzaba o justificaba hechos inmorales de los dioses y presentaba a estos con rasgos demasiado humanos y afirmaba que las leyendas de Homero y Hesíodo atribuyen a los dioses son inadecuadas para la educación, pues se oponen al verdadero concepto de Dios. Esta concepción tiene enorme significado por que fue la principal fuente de inspiración de los Padres de la Iglesia en contra de la

mitología pagana, así como respecto del problema literario acerca de la interpretación alegórica o literal de Homero y otros escritores antiguos. Para Platón los jóvenes no distinguen entre lo literal y lo alegórico y que las primeras impresiones que reciben sus mentes plásticas son indelebiles¹. Platón no se limita a examinar el contenido material de lo que enseñan los poetas², sino también la forma poética -la técnica, diríamos hoy- y las motivaciones que animan a los actores³. Para todo arte es mimético en cuanto expresa caracteres y sentimientos; de ahí que la imitación de lo que no sea bueno conspira la estabilidad y unidad del alma⁴. Por esto debe saberse qué son y qué se proponen la tragedia, la comedia y todo arte que pueda denominarse realista. El peligro de imitar literariamente lo que no es bueno radica en la tendencia a practicar lo que imitamos y sentimos; así mal tiene que conocerse intelectualmente, no imitarse. Por esta razón, en el Estado perfecto no habrá lugar para los poetas versátiles, que presentan indistintamente toda clase de caracteres y si algún poeta de esta última característica existiera en la ciudad se le obligará al ostracismo, previo solemne homenaje⁵. Platón se escandaliza desde los primeros versos de la *Ilíada*:

... el poeta habla en su nombre y no trata de hacernos creer que sea otro el que habla y no él. Pero después le cede la palabra a Crises y trata de hacernos creer que no es Homero quien habla sino el anciano sacerdote...⁶

Es la narración no imitativa la única que no nos hace creer las imposturas de los imitativos

¿No has observado que las imitaciones, cuando se las practican desde la infancia, modifican el carácter y la manera de ser, y llegan a cambiar el aspecto físico, la expresión y hasta la manera de pensar?⁷

De la conciencia nacional a la conciencia de clase (burguesa)

Alemania no tiene tradición teatral como la tienen Inglaterra, Francia o España. Estas formas, la inglesa, la francesa y la española se acrisolan al mismo tiempo que queda plenamente definida la nacionalidad de estos países, o la integración nacional que hace posible la monarquía. Alemania no conoce esta unidad nacional hasta muy tarde, y es sólo a partir del siglo XVIII cuando encontramos los primeros intentos de organizar una dramática coherente, después de Lessing y de Schiller. España encontró la formas de su teatro en el *Siglo de Oro* que vino a tipificar y ejemplarizar Lope de Vega; Inglaterra en el teatro isabelino que Shakespeare lleva a la máxima expresión y que Ben Jonson y Christopher Marlowe preparan y amplían. Francia consigue la forma de la tragedia clásica con Corneille y Racine e Italia, aún sin unidad nacional dio fruto a una tradición teatral no literaria, con la *Commedia dell'Arte*. Alemania necesitará dos siglos para experimentar la identidad de una tradición y Brecht será el final apoteótico y no la génesis: la del teatro épico, el último eslabón de la tradición dramática alemana.

En la obra de Gotthold Lessing (1729-1781) *La Dramaturgia de Hamburgo*⁸ se halla escondida una clara ideología política, en la que afirma que el clasicismo francés se halla en contradicción a la tragedia griega, cuya base estética podemos hallar en *Poética* de Aristóteles, y no es su sucesora -tal como pretende-, pues mientras la tragedia griega pone al público en conexión con la naturaleza, el teatro francés es un teatro de corte que responde a los intereses y gusto de la aristocracia. Lessing muestra un camino que dará frutos a la dramática alemana sin un criterio moralizador *a priori*, pero tiene una preocupación didáctica que trae consigo una progresiva politización. En contra de este teatro de corte, de minoría noble, Lessing defiende el teatro burgués, el teatro de la mayoría que él conoce; la clase que está empujando para hacer su entrada en la historia. El problema, entonces, no se plantea a nivel nacional, sino a nivel de clase. El fin, entonces, es suscitar obras nuevas y educar al pueblo. Este nuevo teatro se basa en una nueva manera de actuar del actor, y en él podemos encontrar muchos antecedentes brechtianos: el arte del actor debe rehuir la teatralidad y la gesticulación exagerada e inútil. Según Lessing, la frialdad es mucho más importante que la exaltación porque la misión del actor es la de hacer comprender y el gesto y el tono deben

¹ Platon. *La República*. Libro II. p. 173. EUdeBA)

² *Ibidem*. p. 196

³ *Ibidem*. p. 197

⁴ *Ibidem*. p. 199

⁵ *Ibidem*. p. 205

⁶ *Ibidem*. p. 198

⁷ *Ibidem*. p. 202

⁸ Giselbrecht, André. *Lessing y la dramaturgia de Hamburgo*: Revista "Teatro Popular" Nº 40, pag. 113-127

individualizar el contenido didáctico de la obra.

También Friederich Schiller (1759-1805) es un adversario declarado de la tragedia francesa, su subjetivismo narcisista y los paroxismos sentimentales y, por sobre todo, su clara visión de que el teatro debe tener un efecto político. Para Schiller⁹ el teatro es un aerópago en el que hay que juzgar los hechos humanos, precisamente cuando los tribunales establecidos son injustos y parciales.

El expresionismo alemán

El teatro expresionista alemán de la inmediata posguerra aporta el testimonio de la generación de autores que vivió en el frente el desastre de los ejércitos alemanes. Constituye la historia de la conversión, brutal y provisional de la juventud alemana a un pacifismo provocado por objeciones de conciencia y de la crisis posterior de la República de Weimar. Así el teatro abandona lo que llaman despectivamente el *naturalismo* y retoma las banderas de Lessing y Schiller. En esta encrucijada se hallaban ya trazados los caminos: el teatro cristiano, el teatro socialista, el teatro independiente, todos compitiendo por un público inestable que los abandona ocasionalmente por el cabaret y el *music hall*. No se puede hablar del expresionismo teatral alemán como de un movimiento ideológico organizado ya que lo único que los unió es su condena de la guerra, desde 1917 y se desintegró finalmente luego del asesinato de Rosa Luxemburgo, ingresando algunos autores y directores al comunismo -Brecht, Piscator, Wolf Leonhardt-, a la socialdemocracia -Toller, von Unruh, Göring- y hasta el nacional socialismo -Johst, Bronnen-.

Para Bertholt Brecht su paso por el expresionismo fue una enfermedad de juventud, de una tentación por el anarquismo que pudo vencer y sus juicios sobre ese movimiento tienen un carácter severo que toman la forma de autocrítica marxista. Lo tipifica como una desviación idealista, como una falsa revolución que habría contribuido a dar nacimiento al fascismo; o en última instancia, como un formalismo¹⁰. El problema que se le plantea a quienes, como Brecht, deben su formación artística al expresionismo, es considerar hasta qué punto, invocando los privilegios de la ilusión teatral, tienen derecho a servirse de procedimientos y efectos de una estética que corresponde a una concepción del arte a la que denominan "irracionalista".

Un subversivo contra la subversión.

Brecht ignora el concepto de belleza y les niega a los productos del arte todo carácter absoluto en el que a estética idealista, en su afán de perfección formal, la diviniza. Animado por la conciencia histórica y la preocupación por la actualidad, se expresa con un rechazo a la sociología del gusto. Este compromiso con la actualidad lo llevó a una primera versión de su *Galileo*, en el que critica sensiblemente el dogmatismo, ya no de la religión, sino del cientificismo. Eran tiempos en que el sistema científico alemán y sus investigadores se encontraban sumergidos en la máquina de la guerra y allí quería poner el acento, en su papel de dramaturgo. Del mismo modo intercala escenas en su versión de *Romeo y Julieta*, o en *María Estuardo* de Schiller en una suerte de brutal actualización capaz de escandalizar al humanistas y al letrado. Sófocles no es, después de todo, más que un colega, como cualquier otro y lo que escribieron un día para el público de su tiempo debe revisarse hoy y corregirse. Se mofa de los artistas que, aun impasibles a la seducción de los poderosos, son escasamente perturbados por los gritos de los débiles. Para Brecht las únicas verdades que es necesario tener son aquellas que es necesario tener el coraje de decir.

Brecht organiza su reforma a partir de la oposición entre teatro de placer y teatro de aprendizaje y no son personajes reales los que actúan delante del espectador, sino comportamientos o actitudes objetivadas que se nos presentan subrayando el gesto que, directamente asimilable por el entendimiento, reemplaza el sentimiento que "no puede jamás probarse"¹¹. Mediante coros, carteles y, posteriormente, diapositivas impide que el espectador se sume en un estado de contemplación sentimental que excluya la reflexión. Ese "ancla" -un cartel que ingresa por un costado que dirá, por ejemplo: "¿entienden lo que el capitalismo ha hecho en el hombre?" intenta una emancipación del mundo representativo y del encanto espectacular característico de la representación. ¿Qué sería de *La irresistible ascensión de Arturo Ui* si un infiltrado actor staliniano, un grotowski, un anacrónico strasbergiano -un despreciado naturalista, aristotélico, en fin- se sumergiese de tal manera en la piel del protagonista hasta el colmo que el espectador se sometiese a sus motivaciones más íntimas, sus justificaciones más personales de manera que hasta Hitler fuese comprendido en su dimensión humana y no en su función social e histórica?

⁹ Jacquot, Jean. *El teatro moderno*. EUdeBA. 1967. p. 16

¹⁰ Brecht, Bertolt. *Para un teatro épico*. Suplemento de estudios nº 20. Ed. Raigal. Bs. As. 1953. P. 16

¹¹ *Ibidem*. P. 208

El contenido y las formas

Resulta un dato curioso el que Platón y Bertold Brecht desconfíen de las “mentiras” de los poetas y ellos mismos lo fuesen. Que Platón se atajase de los subterfugios del diálogo en la aparente transcripción de una conversación reconstruida; y que la *Madre Coraje y sus hijos*, el último *Galileo Galilei*, o *Santa Juana de los Mataderos* fuesen bellas piezas de enorme valor poético y representadas con gran boato¹² por el *Berlín Ensemble* desde 1949 hasta la muerte de Brecht en 1956, aún cuando obras como *La cruz de tiza*, *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, o su *La medida*, se acercaran al panfleto prefabricado por necesidades políticas inmediatas y domésticas que sólo pueden comprenderse en la estupefacción del horror en que vivía su Alemania.

La insolente relación –fácilmente explicable como influencia histórica, posiblemente involuntaria- se encuentra en el plano de la narración y el contenido, y en el de la *poiesis* y la técnica teatral. En el *qué* y en el *cómo*. Aún cuando una interpelación se construya para concebir un Estado deseado –La República- y otra para denunciar un Estado repudiado y edificar una revolución (deseada).

¹² Desuché, Jaques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Colección Libros Tau. 1968