

Como citar:

Molina, C. (2017). La poesía, el teatro y la educación para una nueva República. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 95 - 103

LA POESÍA, EL TEATRO Y LA EDUCACIÓN PARA UNA NUEVA REPÚBLICA*

THE POETRY, THEATER AND EDUCATION FOR A NEW REPUBLIC

Camilo Molina**

** Magíster en Artes,
Universidad de Caldas.
Docente del Departamento
de Artes Escénicas,
Universidad de Caldas.
Manizales, Colombia.
E-mail:juan.molina@
ucaldas.edu.co

RESUMEN

Se presenta un ejercicio reflexivo sobre las relaciones que se tejen entre la concepción platónica del poeta, el vínculo que se expresa en el teatro como lugar de reunión, y la pregunta por el rapsoda como mediador y oficiante del acontecimiento teatral. La ruta de la expulsión de los poetas como condición de origen, la sensación de periferia del artista con el Estado, y la educación como puerta y vía de entrada al tejido social, como espacio para la reconstrucción de la República. En esta exposición se pretende discutir la noción práctica del teatro como hecho de encuentro colectivo, el espacio para recrearnos y reaprendernos, como espacio vital para la vida social.

PALABRAS CLAVE

Poesía, teatro, acontecimiento, educación.

ABSTRACT

It presents a reflective exercise on the relationships that are woven between the platonic conception of the poet, the bond expressed in the theater as a meeting place, and the question of rhapsode as mediator and officiant of the theatrical event. The route of the expulsion of poets as a condition of origin, the artist's periphery feeling with the state, and education as a gateway and entry point to the social fabric, as a space for the reconstruction of the republic. This exhibition aims to discuss the practical notion of theatre as a collective encounter, the space to recreate and relearn ourselves, as a vital space for social life.

KEY WORDS

Poetry, theatre, event, education.

* Recibido: 15 de noviembre de 2017- Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

ACERCA DE LA EXPULSIÓN DE LOS POETAS

Platón en el libro X de *La República*, después de haberse planteado discutir sobre el Estado ideal, se detiene a revisar la función del poeta dentro de este Estado, o mejor, a justificar el porqué de su expulsión.

El diálogo entre Glaucón y Sócrates inicialmente se desarrolla en torno a la pregunta por la imitación, donde se inscribe el primer argumento que se esboza en la discusión. Y se refiere a la Idea única para cada multiplicidad de las cosas que llamamos con el mismo nombre. El ejemplo de la cama se expone para dar respuesta a la pregunta por la imitación.

- ¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quién más podría haberlo sido?

- Por nadie más, creo.

- Otra, la que hace el carpintero.

- Sí.

- Y la tercera, la que hace el pintor.

¿No es así?

- Sea.

- Entonces el pintor, el carpintero, Dios, estos tres presiden tres tipos de camas.

- Tres, efectivamente.
(Platón, 1988, p. 460)

La idea de cama es común a todas las camas que nos podamos encontrar. La cama que hace un carpintero es una cama y la cama que dibuja el pintor también lo es. La esencia natural nos presenta la idea de cama como universal común a cualquier forma particular de cama que sería la que artesanalmente hace el carpintero, y a su vez, la cama que dibuja el pintor es la imitación, en apariencia, de la reproducción material de la idea de cama.

En el camino por alcanzar el bien mayor platónico: la verdad, el poeta estaría en un lugar rezagado en manos de la apariencia como un artesano de imágenes. “- En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen” (p. 462).

Pues aquel imitador no puede hablar con conocimiento de causa de las cosas que imita, pues no existe alguien que pueda conocer muchas artes al mismo tiempo. Para Platón existe la concepción de la especialidad. Su Estado se basa en la cooperación de relaciones necesarias para el abastecimiento de las necesidades de la polis. Cada uno de sus integrantes ocupa un rol en el que su saber está en disposición de todos los demás.

- Pienso entonces, amigo mío, que respecto de todas estas cosas hemos de pensar lo siguiente: si alguien viene a avisarnos que ha hallado a un hombre entendido en todos los oficios y en todas aquellas cosas que cada uno conoce, y que no hay nada en que

él no sea entendido con mayor precisión que cualquier otro, es necesario replicar a tal persona que es muy cándida y que, al parecer, ha dado con algún hechicero o imitador que lo ha engañado; de modo que, si le ha parecido que era alguien omnisapiente, ha sido por no ser capaz de discernir la ciencia de la ignorancia y de la imitación. (p. 463)

El planteamiento platónico se refiere a que la verdad es alcanzada en los aspectos universales ligados a la idea como esencia natural de las cosas, así pues, la forma sería solo la reproducción de la verdad y, en última instancia, la mera apariencia de la imitación oscurecería el camino de la verdad y envolviéndonos en un estado de ilusión nos conduciría al engaño, al error.

Platón, en los libros II y III de *La República*, distingue entre la poesía tres clases: la simple, la imitativa y la mixta. Va a referirse específicamente a la imitativa como engañosa, y va a aceptar medianamente la primera, en la medida en que se expresen las hazañas heroicas y se exalten los valores y las virtudes de los hombres en el plano de la formación inicial de los griegos. Para tal efecto, dictará una especie de sentencia de acuerdo al modo de proceder en la composición poética o en cualquier manifestación del arte imitativo.

- Me parece que, cuando un varón cabal llega, en la narración, a alguna frase o acción propias de un hombre de bien, estará dispuesto a interpretar dicho pasaje, sin avergonzarse de tal imitación, máxime si imita al

hombre de bien que obra de modo firme y sabio; pero estará menos dispuesto, y en menos ocasiones, si se trata de imitar a alguien presa de enfermedades, o de amores, o de ebriedad o algún otro padecimiento. Y en caso de que el imitado sea indigno de tal varón, éste no estará dispuesto a imitar seriamente a alguien inferior a él, salvo en las escasas oportunidades en que el imitado haga algo de valor; y de todos modos se avergonzará, en parte por carecer de práctica en la imitación de tales personajes, en parte por sentir repulsión hacia el amoldarse él mismo y adaptarse a los tipos de baja ralea; desdeñará estas cosas, excepto como pasatiempo. (p. 166)

Ya en el libro X no va a tener consideración y su determinación final será la expulsión de la poesía de la República pues esta casta inferior, los poetas, se usufructúa de estimular esas inferiores pasiones de los hombres y, como si fuera una especie de brujería, adormece a las gentes en el puro plano de lo sensible, es decir lejos del bien, la verdad, que solo puede ser alcanzada por la vía de la razón.

Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre la filosofía y la poesía viene de antiguo. (p. 476)

EL TEATRO COMO ACONTECIMIENTO

Si observamos la historia del arte, veremos que la mayor cantidad de referencias características del fenómeno artístico estarán sustentadas en la pintura, la escultura, la arquitectura o, en general, las artes visuales y plásticas. Así mismo, la poesía, la música y la danza tendrán un lugar similar a este grupo anterior en el campo de las artes temporales, pero el desarrollo histórico del teatro tiene su propia versión, ya no en contraste con un movimiento o una época, sino como una actualización de ese espacio colectivo, donde hombres se comunican en un ejercicio de significaciones con otros hombres en el desarrollo de un acontecimiento que sucede en el presente, aquí y ahora.

Definimos el teatro como un acontecimiento, es decir como una relación entre el grupo y el público a través del espectáculo. Las diferentes formas de puesta en escena están, para nosotros, determinadas por el tipo de relación que el grupo establece con el público. Y no solo las diferentes formas de puesta en escena sino el carácter mismo del grupo, sus relaciones internas, su modo de producción del acontecimiento teatral. (Buenaventura, 1986, p. 2)

La historia del teatro no se cuenta sobre el desarrollo de una habilidad o una técnica. Para los antiguos, el teatro era el lugar de reunión, de asamblea, donde la gente se reunía y donde también se representaban

obras de los poetas más importantes en un sentido literario propiamente dicho. Expuesto está, en la *Poética* de Aristóteles, el carácter de “ornamentales” de los elementos menores de la tragedia, la puesta en escena y la melopeya, en asuntos de composición de obras dramáticas.

Y de las restantes partes, la melopeya es el principal de los condimentos, pero el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores, e incluso añadiría que con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje que la de los poetas. (Aristóteles, 1963, Cap. VI)

Luego, entonces, el teatro ha cargado por mucho tiempo la responsabilidad de ser la representación del texto dramático. La discusión no se centra en la validez histórica del teatro como técnica, sino más bien en que su autonomía como arte se ha visto al servicio de las otras artes. La pregunta proviene del carácter ritual de su origen, podríamos decir de la fiesta. “La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos” (Gadamer, 1991, p. 99).

El teatro ha sido la fiesta por excelencia. Siguiendo a Gadamer, en la fiesta nadie se excluye, la fiesta es fiesta por su participación colectiva, es la contraparte del trabajo que en su división excluye a los

individuos en función de sus actividades. La fiesta es el espacio para el juego, donde no nos distingue nuestro saber, nuestros oficios, sino que nos une que somos hombres, y celebramos ese encuentro. En la fiesta no hay un fin propiamente dicho, no se persigue un dónde llegar. La fiesta es fiesta porque su esencialidad está en vivirla, en andarla. La cualidad propia de la fiesta es su temporalidad, es mientras dura.

Sobre esta idea podríamos entender que el teatro es más un ejercicio social de encuentro para la celebración, para la fiesta, que una manifestación propiamente artística en el sentido técnico de un oficio, o incluso, en el alumbramiento de una idea a la luz del aislamiento social. Porque hay que decir que el trabajo de un artista (pintor, escultor, arquitecto, diseñador, músico, poeta...) no se desarrolla ni ocurre en la fiesta, obedece mejor a un proceso de aislamiento, a una confrontación individual. Podríamos pensar que la fiesta es el espacio en el que el artista lo exhibe, en el que el artista vuelve al encuentro con los hombres para confrontar su obra.

Por donde se ve, el teatro planteado como acontecimiento (y es el caso de la Tragedia y la Comedia griegas, del Teatro Isabelino, del Teatro del Barroco español y en general de los grandes momentos del teatro) tiene en cuenta su público para escoger sus temas y es consciente de su inserción en la intertextualidad social, política, cultural y artística de su tiempo. (Buenaventura, 1986, p. 5)

El teatro recoge entonces, en un acontecimiento sustentado en el encuentro de hombres con hombres en comunidad, lenguajes artísticos predeterminados, desde la forma, el ritmo, la composición, el diseño, la arquitectura y la poesía. Si leemos cada elemento particularmente, veremos que cada uno tiene su procedencia de otras manifestaciones artísticas anteriores, el texto desde la poesía, los vestuarios, el maquillaje y la escenografía desde el diseño y todo el aparataje técnico del edificio teatral sustentado desde la arquitectura. Pero, ¿dónde queda esa manifestación temporal en la que unos hombres se exponen ante otros en un juego representativo que no es estable, ni perdura en el tiempo, y que su carácter efímero lo aleja de cualquier criterio técnico?

¿Cómo puede la actuación de un actor transformarse en acción real, en experiencia auténtica, en instrumento de toma de conciencia social, en proceso de formación de un “nuevo ser humano”, en operación mágica que recrea la realidad que es el doble de la vida? (Barba, 2012, p. 17)

EL RAPSODA

Siguiendo a la pregunta anterior y en la misma ruta platónica sobre el conocimiento esencial de las cosas, el rapsoda estará en un cuarto lugar detrás del poeta. Es pues éste, un imitador de imitaciones, es decir, la peor ruta hacia la posibilidad de la verdad. El rapsoda en una suerte de posesión es atravesado por el poeta y hace hablar en él

las palabras que han sido concebidas en un acto de posesión previo, de los dioses con el poeta.

Ion

Sí, ¡por Júpiter! tus discursos, Sócrates, causan en mi alma una profunda impresión, y me parece que los poetas, por un favor divino, son para con nosotros los intérpretes de los dioses.

Sócrates

Y vosotros los rapsodistas ¿no sois los intérpretes de los poetas?

Ion

También es cierto.

Sócrates

Luego sois vosotros los intérpretes de los intérpretes.

Ion

Sin contradicción. (Platón, 1871, p. 198)

He aquí una tríada que nos conecta con lo divino pero sin arte. Si la divinidad platónica es la verdad, y solo es alcanzada a través de la razón, el rapsoda, en el influjo poético que han generado los dioses, permite un vínculo a los hombres comunes con lo divino a través de lo sensible.

Definitivamente, en la otra orilla del conocimiento filosófico no está la poesía porque ella está en el nivel de lo divino. Está el rapsoda, no como un último eslabón en la cuarta generación de lo verdadero, sino como la antítesis plena del arte platónico. Porque es el rapsoda quien logra comunicar la poesía a los hombres, él es el emisario de los poetas emisarios de los dioses.

El rapsodista, tal como tú, el actor, es el anillo intermedio, y el primer anillo es el poeta mismo. Por medio de estos anillos el Dios atrae el alma de los hombres, por donde quiere, haciendo pasar su virtud de los unos a los otros, y lo mismo que sucede con la piedra imán, está pendiente de él una larga cadena de coristas, de maestros de capilla de submaestros, ligados por los lados a los anillos que van directamente a la musa. (Platón, 1871, p. 199)

El rapsoda va a estar encomendado como celebrante de la reunión de hombres con hombres. Es decir, será un oficiante del teatro y moderará dicha relación, no un teatro como acto útil, sino como acto necesario. No un acontecimiento que pretende entrar en el mercado, sino una experiencia común donde no se sirve nadie de algún bien en un juego de intercambio, sino donde existe la posibilidad de enfrentar al hombre consigo mismo.

Por eso el teatro no es arte, ni manifestación, es espacio y acontecimiento. El rapsoda no es un intérprete, es un mediador con el conocimiento divino dirigido a los hombres y solo posible por la vía de lo sensible. El rapsoda es el actor de ese acontecimiento, es quien juega con su humanidad y se expone a las pasiones para hacer posible la fiesta. El rapsoda como tranvía de las emociones en el ejercicio del juego de un posible retorno sobre la inclemencia del tiempo, y donde los acontecimientos expresados se pueden discutir, co-crear y de-construir.

La base de la educación griega estaba encomendada a los rapsodas, que poseídos por los poetas cantaban hazañas y exponían, a través de la narración y la representación, las virtudes y los vicios de los hombres y los dioses, como método de formación primera para el hombre. Este método no gustó del todo a Platón y en sus formulaciones queda expuesto el valor negativo que le da a la poesía en cuanto al camino de la verdad. Por el contrario, su ejercicio dialógico va a proponer el camino de la metafísica para, en abstracciones de la realidad, poderla comprender sobre el tamiz de la razón.

Ahora bien, el rapsoda no era alguien que se exhibía y era premiado en los certámenes solamente por vanidad artística o cuestiones de desempeño, sino porque constituían, su accionar y su poeta de cabecera, un acto místico de reunión en el juego de la representación, y porque constituían pedagogía, didáctica y ejercicio social de formación de hombres para la vida.

El arte secreto e inexplicable de este actor, nos impone una ruta distinta para comprender la necesaria presencia de los poetas en la República. Este viacrucis es la evidencia de las huellas de unos rapsodas contemporáneos que están inventando una nueva República.

LA TESIS O LA DRAMATURGIA ACTIVA Y LA RECONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DEL ARTE EN EL ACONTECIMIENTO TEATRAL

El proyecto de tesis de la Maestría en Artes inscrito en la Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados de la Universidad de Caldas: "La Tesis, la dramaturgia activa y la reconstrucción del concepto de arte en el acontecimiento teatral", desarrolla la integración de los discursos académicos y las prácticas artísticas a través de la creación teatral, y ha estado enmarcado en la exploración dramaturgica, entendida la dramaturgia como el tejido de acciones e interacciones del espectáculo teatral, o como el texto visual (Buenaventura, 1986).

La dramaturgia como lenguaje integrado, más allá de la mera elaboración literaria, incrustada en el lenguaje polisémico que caracteriza al acontecimiento teatral. Para lo cual se utilizó el sistema de trabajo de la creación colectiva para poner en el plano de la exploración el uso de diversas estrategias escénicas en la configuración del acontecimiento teatral, en contraste con la naturaleza del discurso filosófico, específicamente aquel que ha desarrollado históricamente el concepto de arte, como un detonante temático que nos permitiera formular, en una exploración escénica, algunas preguntas acerca de la función, el valor, la utilidad del arte y su justificación actual.

Sinopsis

Un Estudiante de Arte recurre a un grupo de rapsodas para proponer la discusión sobre la pregunta ¿qué es el arte? y qué ha significado a lo largo de distintos episodios históricos desde la antigüedad, la modernidad y la

contemporaneidad para procurar acercarse a una posible definición actual. Esta discusión que el académico plantea es recreada por los rapsodas en un juego de traducción simultánea donde el estudiante de arte aparece como un tesista narrador y los rapsodas como materialidad escénica que expresa desde los lenguajes teatrales las ideas descritas por aquel, aventura dialéctica que pasa por distintos capítulos como la expulsión de los poetas, la evangelización cristiana, los artistas del Renacimiento y la crisis en la modernidad.

Un juego escénico que se servirá de la función didáctica del teatro para reconstruir perspectivas históricas en un lenguaje artístico que procura hacer un ejercicio crítico sobre el lugar del concepto de arte planteado desde la filosofía y ahora expuesto en el oficio del artista.

Esta obra expone en el marco del acontecimiento teatral la postura académica y la postura creativa del artista procurando cancelar la escisión tradicional de la filosofía y el arte, la idea que el artista (rapsoda) y el filósofo (tesista) trabajan con lo mismo: con ideas. Es decir, esta propuesta intenta dotar de sentido poético a la filosofía y recoger el carácter filosófico del artista.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La obra se convirtió en la sustentación de un discurso que aún no cabía en los formatos de la academia, una academia que ha integrado el arte a su oferta de profesiones y oficios certificados pero en la perspectiva de la estandarización, es decir, han sido las manifestaciones artísticas las que han debido ajustarse a los moldes y formatos de la academia. Esta propuesta ha promovido la mirada ampliada que debe tener la academia para entender y comprender las características del acto creativo y sus disímiles lenguajes.

Haciendo distancia con la obra, el proceso ha significado hacer una revisión histórica del lugar, o no lugar que el arte ha tenido en el desarrollo de la humanidad, pero sobre todo, el lugar del artista, ese individuo que migra y migra a través de siglos para volver a tocar las puertas de la República, ese grupo de individuos que se atreven a reinventar el Estado a través de una mirada frontal a las oscuridades de su propio tiempo y, aún enceguecidos, encontrar la luz.

Nos ha permitido reconocer como grupo el valor didáctico del acto creativo al enriquecer nuestra experiencia como docentes, al poder trabajar con lo que somos y representarnos a nosotros mismos en la condición de artistas, nos ha confrontado con nuestras debilidades y defectos. Por eso la decisión de mostrarlo todo, la máscara y lo que oculta la máscara, la obra y el esqueleto de la obra, la representación y a quienes la representan. De allí surge el acontecimiento, porque en definitiva lo que

logramos agrupar como discurso teatral es una complicada manera de establecer la misma pregunta de origen: ¿Qué es esto que nos reúne y por qué nos reúne?

Ese influjo misterioso que no puede explicar el hombre, ese diálogo inconcluso sobre el misterio compartido es, tal vez, la pregunta al infinito que permite recrearnos, rehacernos de nuevo. Por eso el arte es inútil pero necesario.

En términos de la academia, que casi sigue ofreciendo lo mismo que la fundada por el propio Platón, el trabajo de *La Tesis*, desarrolla realmente todo un proceso de *Hermenéutica*, entendida como ese proceso de traducción simultánea, y de *Exegesis* profunda de un lenguaje científico, vertido a un lenguaje artístico, para el caso, a un lenguaje escénico, que sin perder su rigor en la reflexión, indague, ilustre y entretenga; axiomas que reivindicaba el mismo Bertolt Brecht, en su propuesta de un teatro didáctico, para la era científica y la reinención del hombre nuevo. (Carlos Alberto Sánchez, 2017).

en escena. Cuaderno 8. Cali, Colombia: Publicaciones TEC.

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, España: Paidós. (Trad. de Antonio Gómez Ramos).

Platón. (1871). *Ion o de la poesía*. Recuperado de <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc02187.htm>

Platón. (1988). *La República*. Madrid, España: Editorial Gredos.

REFERENCIAS

Aristóteles. (1963). *Poética*. Buenos Aires, Argentina: Emecé. (Trad. de E. Schlesinger).

Barba, E. (2012). *La esencia del teatro*. Cuadernos de Ensayo Teatral, No. 22. México: Paso de Gato.

Buenaventura, E. (1986). *Metáfora y puesta en escena. El enunciado verbal y la puesta*