

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

VUELAPLUMA²²

Diciembre, 2022





Escultura en bronce de Carlos Bernasconi
Portada y contraportada: grabados de Carlos Bernasconi

VUELAPLUMA

Año IX No 22 diciembre de 2022

Director fundador
Arturo Corcuera
Dirección y edición
Lorenzo Osore

Rector
Alfredo José Pipa Carhuapoma
Vicerrector Académico
Jorge Alberto del Carpio Salinas
Gerente General
Omar Velásquez Andía

© Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades
Av. República de Chile 295 Of. 503 - Lima - Perú. Teléfono: 330-8170

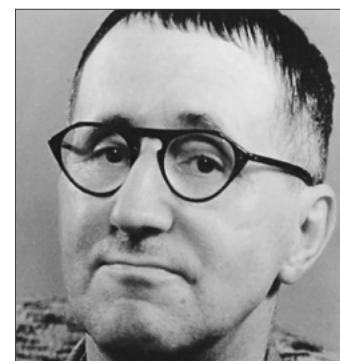


Colaboraciones y sugerencias: vuelapluma@uch.edu.pe

ÍNDICE Bertolt Brecht el arte de la dialéctica



Brecht
Elías Canetti 4



Bertolt Brecht El encanto
secreto de su poesía
Marco Martos 12



¿Qué es el Teatro Épico?
Walter Benjamin 18



Bertolt Brecht: La herencia
del porvenir
Rafael Hernández 26



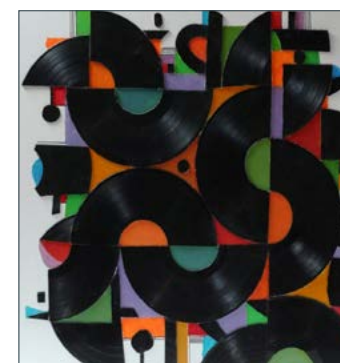
Poesía de Bertolt Brecht 34



Bauhaus:
De la uopía a la revolución
Laura Alzibude 42



Más allá del teatro:
Esperaré aquí hasta oír mi
nombre
Mónica Delgado 52



Carlos Bernasconi: «El arte
es más fuerte que yo»
Jorge Bernuy 56



Crisis alimentaria: más allá
de la coyuntura
Fernando Eguren 64



Muerte de Oquendo
en España
Leopoldo de Trazegnies 70

BRECHT

Elías Canetti

Premio Nobel de Literatura 1981



Lo primero que me llamó la atención en Brecht fue su indumentaria, que me parecía un disfraz. Al mediodía solían llevarme al Schlichter, el restaurante frecuentado por la intelectualidad berlinesa. Iban sobre todo muchos actores, me señalaban a este o aquel y yo los reconocía en el acto: gracias a las revistas ilustradas se habían integrado a la imagen que uno iba haciéndose de la vida pública. Debo decir, sin embargo, que el aspecto de esa gente, su manera de saludar y pedir, de beber, deglutir y pagar, no era excesivamente teatral que digamos. Era un cuadro abigarrado, pero sin el abigarramiento del escenario. El único que *me llamaba la atención* entre todos, debido a sus disfraces proletarios, era Brecht. Era muy flaco y tenía una cara de hambre que parecía ligeramente torcida debido a la gorra; sus palabras llegaban rígidas y entrecortadas, bajo su mirada uno se sentía un objeto de valor que no era tal, y él daba la impresión de ser un prestamista que lo iba tasando con sus penetrantes ojos negros. Hablaba poco, sobre el resultado de la tasación no se sacaba nada en claro. Parecía increíble que solo tuviera treinta años, su aspecto no era el de una persona envejecida prematuramente, sino el de alguien que siempre había sido viejo.



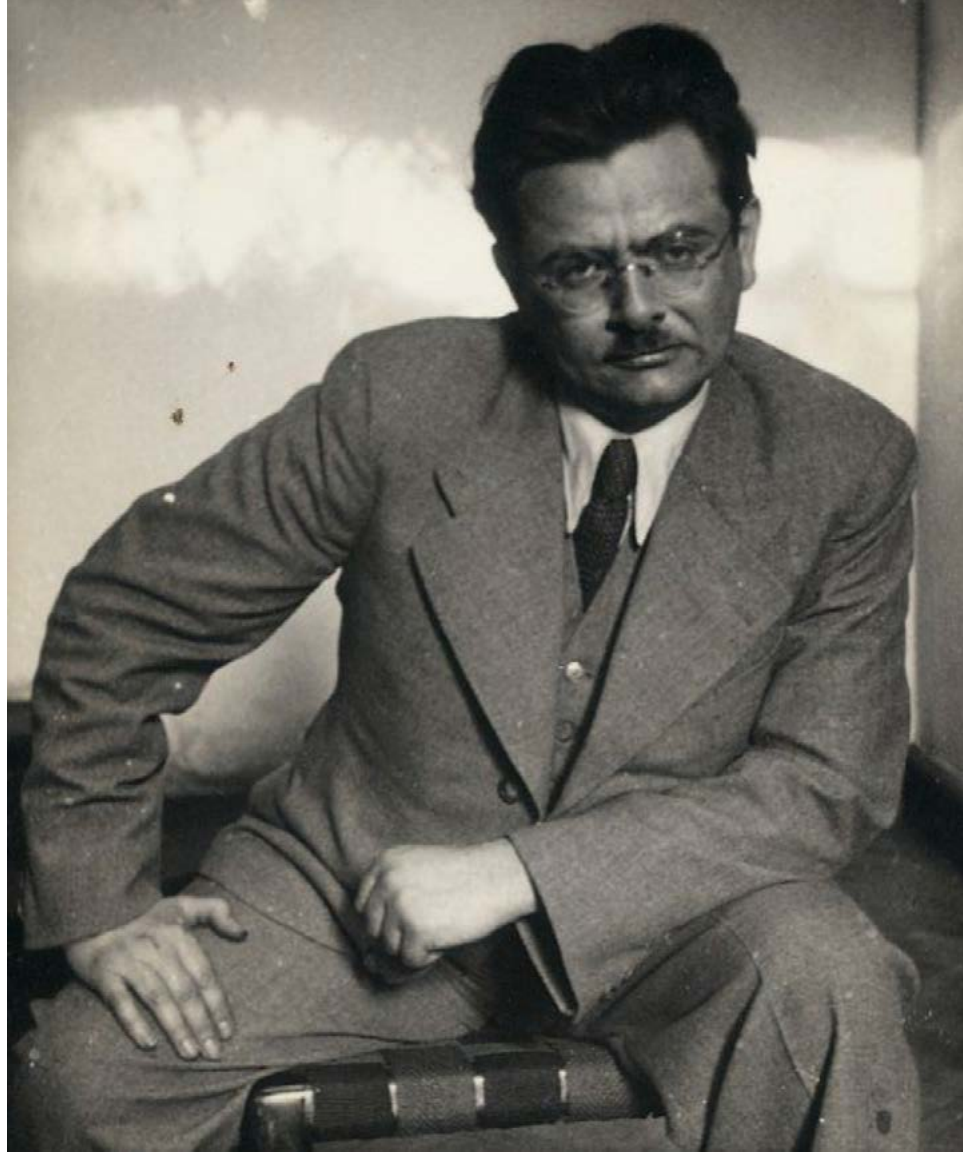
Bertolt Brecht y su amada Elisabeth Hauptmann, 1926



Retrato de Bertolt Brecht, óleo de Rudolf Schlichter, 1926

Esta imagen del prestamista viejo no me abandonó durante aquellas semanas. Me persiguió por el simple hecho de que parecía tan paradójica. El propio Brecht la alimentaba al poner el utilitarismo por encima de todo, haciendo ver de cualquier forma lo mucho que despreciaba los sentimientos “nobles y sublimes”. Aludía

a un utilitarismo práctico y muy concreto y en eso seguía cierta idiosincracia anglosajona, en su variante estadounidense. El culto a lo americano había echado raíces por entonces, sobre todo entre los artistas de izquierda. Con sus anuncios luminosos y sus coches, Berlín no le iba en zaga a Nueva York. Por nada manifestaba Bre-



Eliás Canetti en Berlín

cht tanta ternura como por su coche. Los libros de Upton Sinclair, que sacaban a relucir una serie de abusos, tenían una incidencia ambigua. La gente compartía sin duda la ideología que fustigaba esos abusos, pero a la vez ingería como alimento aquel sustrato vital americano que les daba origen, y hacía votos por su difusión y su incremento. Cabe señalar asimismo que Chaplin estaba a la sazón en Hollywood y uno podía aplaudir sus éxitos sin cargo de conciencia aun en esa atmósfera.

Entre las contradicciones que ofrecía la imagen física de Brecht se cuenta también cierta apariencia de ascetismo. Su hambre podía muy bien pasar por ayuno, como si él mismo renunciara a cosas que eran objeto de su deseo. No era un siba-

rita, no hallaba satisfacción en el instante ni se entregaba a él. Lo que conseguía (y conseguía cosas a derecha e izquierda, por delante y por detrás, cosas que podían serle útiles) tenía que utilizarlo en el acto, era su materia prima y constantemente producía con ella. Era, pues, de esas personas que siempre están produciendo algo, y ese producir era lo que en realidad buscaba.

Los discursos con los que yo irritaba a Brecht, sobre todo la exigencia de que solo era lícito escribir a partir de una convicción y nunca por dinero, debieron sonar ridículos en el Berlín de aquellos años. El sabía muy bien lo que quería, y estaba tan dominado por sus objetivos que no le importaba nada recibir dinero a cambio. Al contrario, tras una época de estrechez económica cobrar dinero le parecía un



signo de éxito. Sabía valorar muy bien el dinero, lo importante era tan solo quién lo recibía, no de dónde provenía. Estaba seguro de que nada podía apartarlo de sus objetivos. Quien lo ayudara a conseguirlos estaba de su parte (si no, actuaba en contra de sus propios intereses). En Berlín abundaban los mecenas, que eran parte del decorado. Y Brecht los utilizaba sin sucumbir a ellos.

Teniendo en cuenta todo esto, los discursos con que yo lo importunaba pesaban menos que una pluma. Además, casi nunca lo veía solo. Siempre estaba presente Iby, cuya agudeza él tomaba por cinismo, rasgo por lo demás muy suyo. Brecht advirtió que ella me trataba con respeto y nunca hacía causa común con él; le divertía asustarme o escarnecerme cuando

Iby me preguntaba algo en su presencia. El mismo cometía a veces un error de poca monta, y ella, sin dejarse confundir, aceptaba mi respuesta y la incluía en la conversación como algo definitivo: sin pestañear, pero también sin hacer bromas, que en este caso se hubieran dirigido contra él. En el hecho de que Iby no bromea sobre él en su presencia debió de notar Brecht que su trato no le era indiferente. A su manera, Iby había sucumbido a la penetrante atmósfera vanguardista que lo rodeaba.

Brecht no tomaba muy en cuenta a la gente, pero la aceptaba y respetaba a quienes se empeñaran en serle útiles; en los otros se fijaba solo en la medida en que ratificaran su —algo monótona— concepción del mundo. Fue esta la que determinó



Bertolt Brecht con Lotte Lenya y Kurt Weill.

cada vez más el carácter de sus obras dramáticas, mientras que en los poemas reveló desde el principio una vitalidad sin parangón en su tiempo, y más tarde —aunque esto no interesa en el presente libro— accedió a una especie de sabiduría con ayuda de los chinos.

Parecerá sorprendente que, pese a toda la animosidad que me inspiraba su persona, mencione aquí lo mucho que le debo a Brecht. En la misma época en que —casi diariamente— tenía con él pequeños choques, leí su *Devocionario del hogar*. Quedé emocionado por esos poemas, que devoré de un tirón sin pensar en su autor. Había cosas que me conmovieron hasta la médula, como la *Leyenda del soldado muerto* o *Contra la seducción*, pero también otras del tipo *Recuerdo de María A.* y *Balada del pobre B.B.* Muchas, la mayoría, me impresionaron. Lo que yo mismo había escrito se volvió polvo y cenizas. Sería mucho decir que me avergoncé de mis poemas: simplemente dejaron de existir, desaparecieron sin dejar rastro, ni siquiera vergüenza.

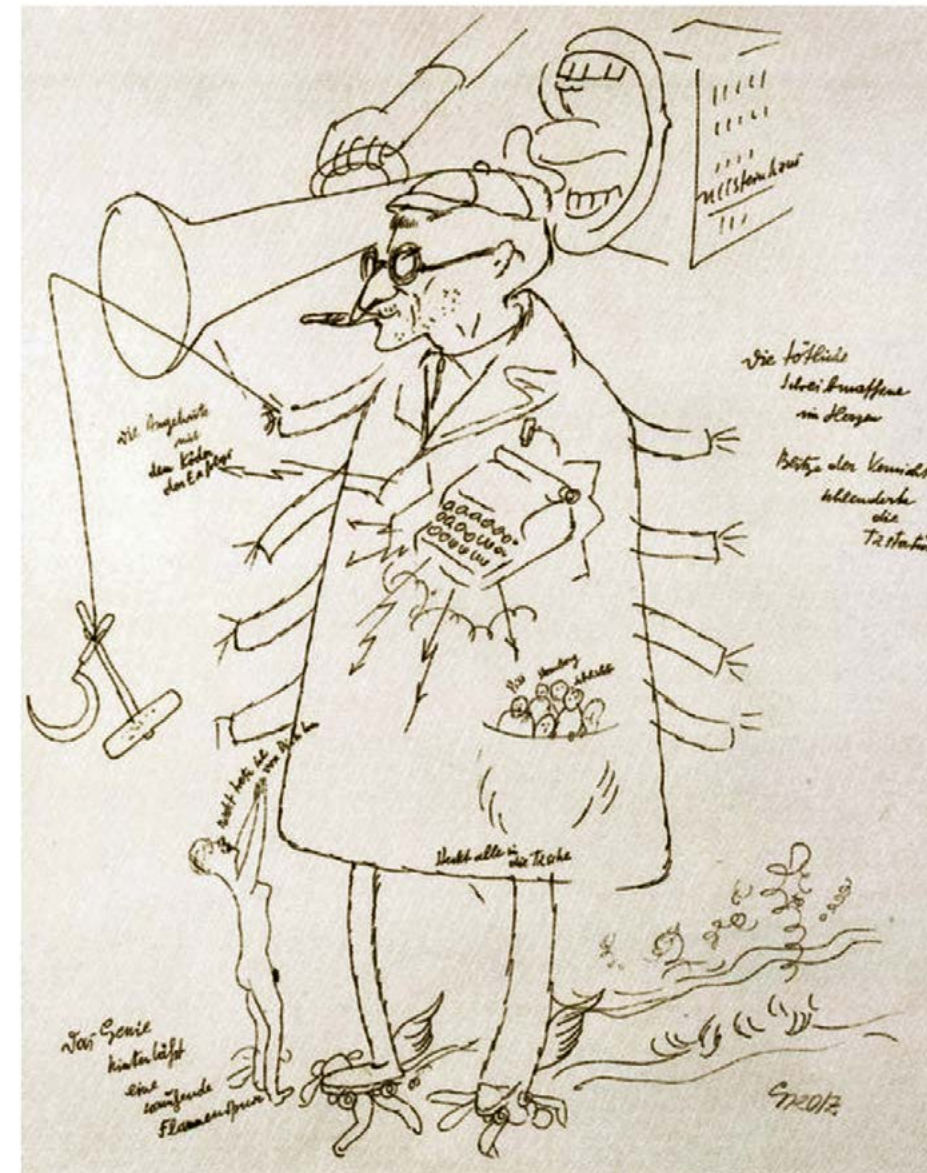
Mi autoestima venía alimentándose hacia tres años de los poemas que escribía. Nadie, salvo Veza, los había visto, pero a ella se los enseñaba casi todos. Había tomado

en serio sus palabras de estímulo y confianza en su opinión. Algunos llegaron a satisfacerme tanto que creí tener la vastedad del universo. Había escrito muchas otras cosas, no solo poesías, pero eran estas lo que para mí contaba, junto con mi intención de escribir un libro sobre la masa. Este, sin embargo, no pasaba de ser una intención que podía tardar años en cristalizar; por entonces apenas tenía algo preparado, unas cuantas anotaciones y trabajos previos, cosas que había aprendido con miras a dicho estudio, pero lo aprendido no era lo propio, que aún estaba por venir. Lo propio eran para mí las diversas piezas concluidas, poemas breves y largos, y he aquí que todo aquello quedó aniquilado de golpe. No tuve compasión con ellos y los barrí sin ningún pesar —*polvo y escombros*—, y aunque el hombre que había escrito los verdaderos poemas no fuera de mi agrado —todo en él me repelía, desde su forzada indumentaria hasta su lenguaje rígido—, admiraba y amaba sus poemas.

Tan grande era mi aversión por su persona que cuando nos encontrábamos no le decía una palabra sobre sus poemas. Al verlo, pero muy especialmente al oírlo pronunciar sus frases, me invadía una sensación de ira que me guardaba bien de

exteriorizar, no menos que mi entusiasmo por el *Devocionario del hogar*. En cuanto él lanzaba alguna frase cínica, yo replicaba con otra severa y de alto contenido moral. Una vez le dije —y en el Berlín de entonces debió sonar muy divertido— que un escritor tenía que *encerrarse* para poder hacer algo. Necesitaba estar a ratos en el mundo y a ratos *fuera* de él, y ambos períodos deberían contrastar al máximo. Brecht me dijo que siempre tenía el teléfono sobre su escritorio y solo podía trabajar si sonaba a menudo. De la pared situada frente a él colgaba un gran mapamundi

que solía mirar para no estar jamás fuera del mundo. No cedí, y pese a sentirme aniquilado por la lamentable inutilidad de mis poemas, reafirmé la validez de mis consejos frente al hombre que escribía mejores poesías. Una cosa era la moral y otra muy distinta la causa, y estando presente él, a quien solo le importaba la causa, para mí no contaba más que la moral. Critiqué la publicidad que proliferaba en Berlín como la peste. A él no le molestaba: al contrario, los anuncios tenían su lado positivo. Me confesó haber escrito un poema sobre los coches Steyr y obtenido



Bertolt Brecht, dibujo de George Grosz

a cambio de él un automóvil. Sus palabras me parecieron salir de la boca del diablo. Con esta confesión, que él lanzó como una fanfarronada dio conmigo en tierra y me obligó a callar. Nada más despedirnos de él, Ibbby me dijo, como quien no quiere la cosa: “Le encanta conducir”. En mi estado de sobreexcitación me pareció un asesino: ¡aún tenía en mi cabeza la *Leyenda del soldado muerto* y él había participado en un concurso sobre los coches Steyr!

—*Aún le echa piropos a su coche* —añadió Ibbby—, habla de él como de una amante. ¿Por qué no habría de galantearlo *antes*, para que se lo dieran?

Ibbby le gustaba; él aceptaba el carácter festivo y nada sentimental de la joven, que tanto contrastaba con su floreciente aspecto de campesina. Ella tampoco lo importunaba con ninguna pretensión ni rivalizaba con nadie: había aparecido en Berlín como Pomona y podía desaparecer en cualquier momento. Mi caso, en cambio, era distinto: yo llegaba de Viena dándome ínfulas, totalmente subyugado por la pureza y severidad de Karl Kraus, a quien había sucumbido más que nunca el año anterior con motivo de sus carteles por el 15 de julio. Y tampoco disimulaba un aire de solemnidad heredado de él, que me daba ánimos: *tenía* que sacarlo a relucir. Hacía solo dos o tres años que me había liberado de los sermones domésticos sobre el dinero, y la época de su influencia aún no había concluido: nunca veía a Brecht sin manifestarle mi desprecio por el dinero. *Tenía* que izar mi bandera y hacer profesión de fe: no escribir para periódicos, no escribir por dinero: hacerse plenamente responsable de cada palabra que uno escribiera. Esto irritaba a Brecht por más de un motivo: yo no había publicado nada, él nunca había oído hablar de mí, detrás de mis palabras no había nada para él, muy afecto a realidades concre-

tas, absolutamente nada. Como nadie me había propuesto nada, yo tampoco había rechazado nada. Ningún periódico me había ofrecido colaboraciones, por lo que tampoco me había negado.

— *Yo solo escribo por dinero* —me decía en tono seco y hostil—. Escribí un poema sobre los coches Steyr y me regalaron un coche Steyr.

Y todo el tiempo volvía a la carga, estaba orgulloso de su coche Steyr, que encima conducía mal. Una vez tuvo un accidente y se las ingenió para conseguirse un nuevo coche gracias a otra treta publicitaria.

Pero mi situación se complicó aún más de lo que cabría pensar por lo ya dicho, pues el hombre que encarnaba mi fe y mis convicciones, al que yo más veneraba entre todos los hombres del mundo, sin cuya ira y cuyo celo no me habría apetecido vivir, al que jamás hubiera osado acercarme (una sola vez, después del 15 de julio, le había dirigido una jaculatoria, no una súplica: una plegaria de acción de gracias, sin siquiera suponer que él podría escucharla), es decir, Karl Kraus en persona, se hallaba por entonces en Berlín y era muy amigo de Brecht, a quien veía a menudo, y fue a través de Brecht como lo conocí personalmente, unas semanas antes del estreno de *La ópera de cuatro cuartos*. Nunca lo vi solo, sino siempre en compañía de Brecht y de otra gente interesada en la representación. No le dirigí la palabra, temía que notara lo mucho que me importaba. Desde la primavera de 1924, o sea, desde mi llegada a Viena, había asistido a cada una de sus lecturas. Pero él no lo sabía, y aunque Brecht, que sin duda intuía la verdad de mi situación, le hubiera hecho algún comentario burlón sobre el particular (cosa que no era muy probable), él no se dio por aludido. No había prestado atención a mi entusiástica

carta de agradecimiento por su cartel del 15 de julio: mi nombre no le dijo nada, debió de haber recibido y tirado un gran número de cartas similares.

Yo prefería mil veces que no supiera nada de mí. Me instalaba junto a Ibbby en el corro y permanecía en silencio. Me abrumaba la idea de estar sentado a la mesa de un dios. La sensación de ser un intruso hacía presa en mí, como si me hubiera infiltrado entre ellos subrepticamente. El personaje ahí sentado era muy distinto del que yo conocía por las lecturas. No lanzaba rayos ni condenaba a nadie. De todos los que había en torno a esa mesa —debían de ser unas diez o doce personas— él era el más cortés. Trataba a cada cual como si fuera un ser excepcional y sus palabras, solícitas, parecían asegurar al interpelado su especial protección. Uno



Karl Kraus

sentía que nadie escapaba a su atención, de suerte que él nada perdía de la omnisciencia que le atribuían. Pero a la vez se situaba adrede detrás de todos ellos, como uno más, pacíficamente, tratando de no herir susceptibilidades; y aunque sonriera con gran soltura, me daba la impresión de estar simulando. Por los innumerables papeles en que lo había oído, sabía lo fácil que le resultaba simular, pero nunca me lo hubiera imaginado en el papel que allí representaba, y lo cierto es que se mantuvo en él por espacio de una hora o más. Yo esperaba oír declaraciones terribles, y escuchaba toda suerte de cumplidos. Trataba con ternura a todos los que estaban en esa mesa, pero a Brecht, el joven genio, se dirigía con amor, como si fuera un hijo suyo, su hijo *predilecto*.

La conversación giró una vez más en torno a *La ópera de cuatro cuartos*, que aún no se llamaba así: su título fue discutido en ese círculo. Se hicieron muchas propuestas, que Brecht escuchó tranquilamente, como si no se tratara de una obra suya, y apenas hizo notar en aquel diálogo que se reservaba la decisión final. Fueron tantas las propuestas que ya no recuerdo bien quién hizo una u otra. Karl Kraus propuso un título y lo defendió sin ánimo de imponerlo, sometiéndolo al debate como si dudara de él. En el acto fue desplazado por otro mejor, que sin embargo tampoco se impuso. No sé de quién provino el título definitivo, fue el propio Brecht quien lo anunció, aunque tal vez se lo hubiera sugerido alguien que no estaba en esa mesa y él quiso conocer la opinión de los presentes. Era asombroso comprobar la libertad con que se apoderaba de todo cuanto le hiciera falta para su trabajo, sin respetar los límites impuestos por la propiedad intelectual.



Bertolt Brecht

EL ENCANTO SECRETO DE SU POESÍA

Marco Martos poeta



Bertolt Brecht (1898-1956) es, no cabe la menor duda, un virtuoso de la literatura que paseó su inteligencia, su perspicacia, su talento, por todos los géneros literarios. Conocido por el gran público en todo el orbe por la audacia de sus propuestas en la dramaturgia y en la puesta en escena que revolucionan las tablas hasta tal punto que puede hablarse de un teatro anterior a él y otro, que el propio Brecht encarna, y que influye poderosamente en las pro-

puestas escénicas que se hacen hoy día, cultivó con la misma intensidad el cuento, la novela, el apólogo, los carnets, el ensayo, la poesía.

En cada uno de los escritos sabía poner en tensión el lenguaje y con sabiduría, ironía y técnica depurada ofrecía algo nuevo al lector o espectador. Todo esto para decir que Brecht es un clásico de la lengua alemana, alguien que por encima de las modas del momento y de las ideologías, incluso la propia marxista, que él defendió en cada minuto de su vida, tiene algo que decir a los hombres de cada circunstancia histórica y, en primer lugar, a nosotros que lo leemos cincuenta años después de su finar.

En un cuento pequeño que publicó en 1927 y que se titula *Un rostro nuevo* Brecht refiere la historia de un comerciante que acumula pingües ganancias comprando fábricas, ríos, bosques, barrios enteros, minas y barcos. Cuando la gente no tenía nada que venderle le compraba su tiempo. Le iba muy bien y era respetado. Un día quiso comprar unas minas en México para revenderlas luego. De modo explícito su propósito era estafar a los que eran su contraparte en aquel negocio. Le estaban creyendo su monserga, cuando ocurrió algo extraño. Lo comenzaron a mirar de un modo raro, con franco terror. Por último lo dejaron en medio de sus papeles. Tomó su sombrero y al subir a su auto notó que su propio chofer lo miraba con espanto. Al llegar a su casa se miró en el espejo y descubrió que su rostro era el de un tigre. Tenía un rostro nuevo, era una fiera.

Sin duda, una constante en la escritura de Brecht es su carácter didascálico, propósito explícito que la diferencia bastante de los deseos de muchos artistas de la vanguardia europea vigente en aquellos años.



Con su hijo Stefan en 1931

Bertolt Brecht nació en 1898, el mismo año de la muerte de Mallarmé. Este, en 1897 había declarado que la poesía durante demasiado tiempo había sido aliada de la música y era hora de que se vinculase con otras artes. Y para dar el ejemplo hizo un poema, que la posteridad califica de magnífico, donde jugaba con palabras en la página en blanco. Ese poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* abrió el camino a la poesía cubista de Apollinaire, quien, en 1918, con sus caligramas hizo la trocha más ancha por la que circulan orífiles de la palabra que al mismo tiempo son artistas plásticos, entre ellos Jorge Eduardo Eielson. Pero el propio Mallarmé, años antes había escrito un poema, el titulado "Santa", en que hace aparecer una mano que toca un instrumento que no es otro que un ala. Esos dedos femeninos son de una música que tañe el silen-

cio. Y esta es una línea de poesía que tiene cierto auge secreto en el siglo XX. Lírica que quiere decir lo nunca dicho, que piensa que la poesía habla no solamente de un mundo de sueño, sino algo muy diferente de lo que conocemos como mundo humano. Es una poesía que explora lo más abstracto, que deja de centrarse en el individuo o en la colectividad, que regresa a una naturaleza apenas entrevista. Es una poesía del riesgo, de la dificultad, de la posibilidad de la incomunicación. Algo de ella podemos encontrar en los poetas herederos del simbolismo como Yeats, como Rilke, como Pasternak, algo en los herméticos italianos como Ungaretti, Montale y Quasimodo, pero tenemos entre nosotros, los peruanos, una línea que efectivamente habla desde la ribera del silencio, es la que va de José María Eguren a Emilio Adolfo Westphalen.

Brecht quería otra cosa, deseaba vincular la literatura con la vida de todos; educado en su propia lengua y en su propia tradición, pronto dio muestras de un gran conocimiento de la literatura de Occidente, desde la que viene de los clásicos griegos y latinos, los renacentistas y barrocos, Shakespeare principalmente, hasta las literaturas contemporáneas a su propia escritura. Si con una escuela de su tiempo tiene que ver Brecht, es con el expresionismo y en él, con la figura solitaria de Georg Trakl. El tiempo es el mejor juez de los poetas. La posteridad ha querido que ese joven austríaco que vivió entre 1887 y 1914, y que llevó una existencia dolorosa, atormentado por el fantasma de la guerra y luego la realización de esa pesadilla, y lacerado por sus conflictos personales, represente mejor que otros el desgarramien-

to de una sociedad que iba perdiendo sus valores. Forma exterior suave, y una situación interna de absoluto sufrimiento que estando presente en los poemas, lo estaba más en la atormentada vida que llevó. En cierto modo, no fue una sorpresa para sus conocidos que Trakl decidiera quitarse la vida o que lo hiciera en uno de sus habituales excesos en el consumo de la cocaína. Lo que asombra, más allá de los detalles, es cómo ese espíritu agobiado y desconsolado pudo encontrar sosiego para, con las galas de la poesía, dejar un vivo testimonio de su tiempo sombrío.

Un autor vive más cuando, pese al perfume de época, tiene una secreta conexión con el tiempo que lo sucede y que él no pudo conocer. A ese tipo de intelectual lo llamamos clásico. Y Brecht se ha convertido en un clásico de la lengua alemana. Lo que acerca a Brecht con la literatura de hoy es la intertextualidad de todos sus escritos y el trasvase de géneros y, en el caso de la poesía, su súbita aparición en la página en blanco. Brecht tuvo lo que llamaremos fogonazos líricos en todos los textos que pergeñó, principalmente en sus obras de teatro, pero también en sus apólogos, en sus escritos en prosa, en sus novelas, y, naturalmente, en sus poemas. En su caso lo épico no está reñido con lo lírico. Y esto tiene que ver con el tiempo que vivimos. En buena parte del orbe acabamos de salir de una moda, la de la literatura ligera, y vuelve a interesar una literatura que se conecte con los problemas de la humanidad. El secreto de Brecht está en que siempre entretiene. Su poesía está despojada de toda solemnidad, dice las cosas importantes como conversando, sin que por eso tengamos que hacer una relación con la llamada poesía conversacional hispanoamericana. Brecht nos está hablando, como Vallejo, su contemporáneo, de la necesidad de conocer el mundo, de evidenciarlo, pero también de trasformarlo. Uno de los textos menos conocidos de él dice:

“Las guerras destruyen el mundo, y un fantasma recorre el campo de escombros. / No nació en la guerra; también ha sido avistado en la paz, desde hace mucho. / Terrible para los que gobiernan, pero amable con los niños de los suburbios. / Asomándose a una pobre cocina y meneando la cabeza ante platos semivacíos. / Esperando luego a los agotados junto a la verja de minas y astilleros. / Visitando amigos en la cárcel, y paseando allí sin salvoconducto. / Ha sido visto incluso en oficinas, oído incluso en salas de audiencias, a veces ascendiendo a gigantescos tanques y volando en mortíferos bombarderos. / Hablando muchos idiomas, todos. Y callando en muchos. / Huésped de honor en los tugurios y temor en los palacios. / Venido para quedarse eternamente: su nombre es comunismo”.

El texto nos coloca frente a preguntas que siempre nos hemos hecho. ¿Estaba haciendo política o poesía Brecht cuando escribió este texto? Su poesía era política. Alguna vez se creyó que los poetas llamados sociales, Vallejo, Neruda, el propio Brecht, puesto que cabalgaban sobre ideas que eran muy difundidas en ese momento, cuando estas sufrieran mengua, iban a parecer menos logrados. Pero no ha ocurrido así y eso solo puede explicarse por la pericia verbal de cada uno de ellos.

Para conocer algo de la versatilidad de Brecht en poesía conviene recordar algunos fragmentos de su quehacer. En *La ópera de dos centavos*, una de las piezas más hermosas que salió de su pluma, Brecht escribe esta canción, en cuya versión española colaboraron Pablo Guevara y Washington Delgado:

*Los caimanes tienen dientes
Que no tratan de esconder,*

*Pero Mackie no nos muestra
Su navaja, bien lo sé.*

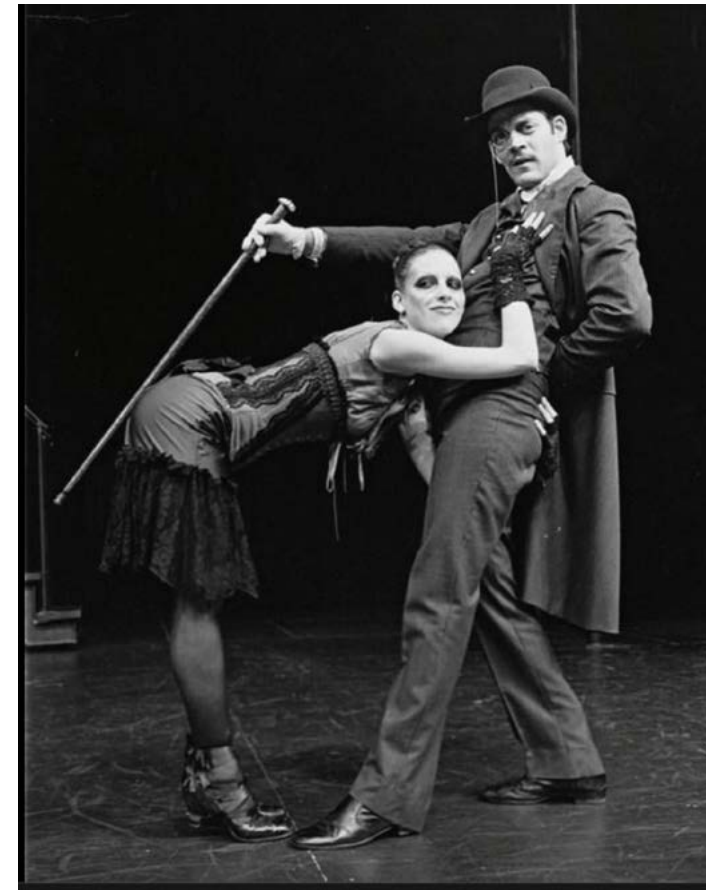


La ópera de tres centavos y dos puestas de distintas épocas

La versión de Jesús López Pacheco dice:

*Y el tiburón tiene dientes
Y a la cara los enseña,
Y Mackie tiene un cuchillo
Y no hay quien se lo vea.*

No es tarea de este artículo hacer disquisiciones sobre las traducciones de Brecht al español. Baste apuntar que la traducción de los vates peruanos es fluida y cantarina y la traducción del escritor español, literalmente más fiel al original, es lenta y solemne. El secreto de la fluidez está en los acentos que Guevara y Delgado colocan siempre en la tercera sílaba de cada octasílabo.



“Los obreros claman por pan, / Los comerciantes claman por mercados, / El desocupado pasó hambre. Ahora / Pasa hambre el obrero. / Las manos, antes sobre el regazo, vuelven a moverse: / Vóltean granadas. // Es de noche. Los cónyuges / Están en la cama. Las jóvenes esposas / Parirán huérfanos. // Los de arriba dicen: / Vamos a la fama; / Los de abajo dicen: / Vamos a la tumba. / Cuando empiezan a caminar, muchos no saben / Que su enemigo marcha a la cabeza. / La voz que les ordena / Es la voz enemiga; / El que habla de enemigo / Es enemigo él mismo”.

El estilo de Brecht en muchos de sus poemas ha sido llamado lapidario. En el mundo latino la palabra designaba el estilo elaborado para las inscripciones en piedra, lapis, en la lengua de la época:

*En el muro y con tiza:
Queremos la guerra.
El que esto escribió. Ya
es un caído.*

Los tiempos antiguos, los mitológicos que cantó Homero, eran propicios para una literatura que exaltara valores, como la prudencia de Néstor, la astucia de Odiseo, la cólera de Aquiles, la fidelidad a la patria de Héctor. Esa literatura de trasfondo estructurado llegó a través de Virgilio y Dante al Renacimiento y luego a la época moderna. Puede decirse que incluso poetas del siglo XIX como Baudelaire sintieron un trasfondo valorativo que evidenciaron en la entrelínea de sus versos. Diferente es el tiempo de Brecht, es la temporada del trastrocamiento de toda consideración ética. Es el momento en que lo sólido se diluye en el aire, para usar la frase de Marx, y la guerra con su insoportable fetidez mancha todo lo que envuelve:

Brecht literalmente escribe en el aire, alejado, no por propia voluntad, de su entorno natural, habla en nombre de los marginales, aquellos que respiran el aire del exilio y confían sin embargo en las potencialidades de la naturaleza humana. Por eso, tal vez, su poesía quiere ser leída por todos y tiene un empaque de fuera del tiempo, como si fuera un texto romano escrito para la eternidad. Y esa es una de las claves de su valor: trasciende las banderías. Más que portaestandarte del marxismo, Brecht es abanderado de la humanidad.



¿Qué es el Teatro Épico?

Walter Benjamin Filósofo y crítico de arte

I. El público distendido

“Nada más hermoso que reclinarse en un sofá y leer una novela”, afirma un narrador del siglo pasado. Se refiere, sin duda, al grado de goce liberador de tensiones que puede provocar una obra narrativa. La idea que uno se hace del que asiste a una representación teatral viene a ser justamente lo contrario. Se imagina uno a un hombre que con todas las fibras tensas sigue la acción. El concepto de teatro épico (que Brecht forjó como teoría de su praxis poética) alude sobre todo a que ese teatro desea un público distendido, que siga la acción sin crisparse. Sin duda, siempre aparecerá como un hecho colectivo y eso lo diferencia del lector que está solo con su texto. Justamente por ser colectivo ese público se verá, en general, inducido a una toma de posición más rápida. Pero esa toma de posición, según piensa Brecht, debería ser reflexiva, distendida, es decir, propia de un interesado. Para que éste participe se prevé una doble circunstancia. Primero, los sucesos de la acción, que serán de tal índole que en determinados momentos podrán ser controlados por la experiencia del público. Segundo, la puesta en escena, cuya armazón artística debe estructurarse de manera que resulte transparente. (Esta estructuración se opone radicalmente a la “sencillez”; implica, en realidad, el conocimiento de arte y agudeza en el director de escena).

El teatro épico se dirige a espectadores interesados, “que no piensan sin motivo”. Brecht no pierde de vista a las masas, a cuyo pensamiento condicionado alude esta fórmula. En el intento de despertar el interés del público por el teatro, con sentido profesional, pero no pasando por alto el aspecto educativo, se introduce una voluntad política.



II. El argumento

El teatro épico debe “quitar al escenario su sensación de substancia real”. Para eso a menudo le viene mejor un argumento antiguo que uno nuevo. Brecht se ha preguntado si los sucesos que presenta el teatro épico no deberían ser ya conocidos. Este teatro se comportaría con el argumento como el maestro de baile con su alumno; ante todo propondrá aflojar sus miembros hasta los límites de lo posible. (El teatro chino procede de hecho así. En “The Fourth Wall of China” Brecht explicó lo que le debe al teatro chino). Si el teatro debe apuntar hacia los sucesos conocidos, “entonces los hechos históricos serán los más adecuados para él”. Su distensión épica —lograda mediante la forma de actuación, los carteles y títulos— tiende a quitarles el carácter de “vida real”.

De esta manera toma Brecht como objeto de su última pieza la vida de Galilei.

La vida de Galileo de Bertolt Brecht, Alemania, 1971



Brecht presenta a Galilei sobre todo como un gran maestro. Galilei no solo enseña una nueva física, sino que la enseña de una nueva manera. En sus manos, la experimentación es no solo una conquista de la ciencia, sino de la pedagogía. El acento fundamental de la pieza no está en la retractación de Galileo. El verdadero acontecimiento épico debe buscarse más bien en lo que se desprende del título del antepenúltimo cuadro: “1633-1642. Como prisionero de la Inquisición Galilei continúa sus investigaciones hasta su muerte. Consigue sacar clandestinamente de Italia sus obras principales”.

Este teatro está vinculado con el proceso temporal de un modo muy diferente que la tragedia. Como la tensión apunta menos al desenlace que a los acontecimientos particulares, puede abarcar las más amplias extensiones de tiempo. (Lo mismo sucedía con los misterios medievales. La dramaturgia de *Edipo* o de *El pato silvestre* presenta el polo opuesto a lo épico).



Un hombre es un hombre, Teatro libre de Bogotá

III. El héroe no trágico

El teatro clásico de los franceses hacía lugar entre los actores a las personas de alto rango, quienes tenían sus sillones en pleno escenario. A nosotros eso nos parece algo fuera de lugar. Del mismo modo, de acuerdo con los conceptos que rigen la dramaturgia actual, nos parecería fuera de lugar que un tercero imparcial, como sobrio observador, como “el que piensa”, ordenara los episodios en el escenario. Algo semejante ha intentado Brecht en muchas ocasiones. Se puede ir más lejos y afirmar que el intento de convertir al “pensador”, sí, al sabio, en héroe dramático, fue emprendido por Brecht, y justamente en base a esto se puede definir su teatro como épico. Este intento fue llevado al máximo en la figura de Galy Gay, el mozo de cordel. Galy Gay el héroe de la obra “Un hombre es un hombre”, no es más que un escenario de las contradicciones que integran nuestra sociedad. Tal vez no sea demasiado audaz, en el sentido de Brecht, considerar al sabio como el perfecto escenario de su dialéctica. De todos modos Galy Gay es

un sabio. Pero ya Platón había reconocido lo no dramático del ser superior, del sabio. En sus diálogos lo llevó hasta el umbral del drama —en *Fedón*—, hasta el borde del drama pasional. El Cristo medieval que, como lo encontramos en padres de la Iglesia, representaba al sabio, es el héroe no trágico por excelencia. Del mismo modo en el drama profano de Occidente no cesó la búsqueda del héroe no trágico. En constante desacuerdo con sus teóricos, este drama se ha desprendido una y otra vez de la auténtica estructura de lo trágico, es decir, de lo griego, para buscar nuevas formas. Este camino importante, pero mal trazado (que aquí puede aparecer como imagen de una tradición) pasa en la Edad Media por Hroswitha y los Misterios; en el barroco por Gryphins y Calderón. Más tarde reaparece con Lenz y Grable y finalmente con Strindberg. Las obras de Shakespeare permanecen como monumentos a la vera de ese camino, y Goethe lo cruzó con la segunda parte de Fausto. Es un camino europeo, pero sobre todo, alemán. Si es que se puede hablar

de un camino y no tan solo de un sendero de contrabandistas, por el que nos ha llegado la herencia del drama barroco y medieval. Esa huella reaparece hoy, tan borrosa y llena de malezas como siempre, en los dramas de Brecht.

IV. La ruptura

Brecht presenta su teatro como épico frente al teatro dramático en sentido estrecho, cuya teoría formuló Aristóteles. Por eso define Brecht la correspondiente dramaturgia como no aristotélica, así como Riemann formuló una geometría no euclidiana. Esta analogía puede poner de relieve el hecho de que no se trata de una relación de competencia entre formas discutibles de la puesta en escena. Con Riemann desaparece el axioma de las paralelas. Con Brecht desaparece la catarsis aristotélica, la liberación de los afectos por proyección sentimental en el destino conmovedor del héroe.

El interés de ese público liberado de tensiones, al cual están dedicadas las representaciones del teatro épico se singulariza por el hecho de que casi no se apela a la capacidad de proyección sentimental del espectador. El arte del teatro épico consiste en provocar el asombro en lugar de la proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve.

Según Brecht, al teatro épico no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones. Pero presentar, en este caso, no significa representar en el sentido de los teóricos naturalistas. Se trata de descubrir ante todo las situaciones. (Se podría decir también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. El ejemplo más primi-

tivo: una escena familiar. De pronto, entra un desconocido. La mujer se disponía, justamente, a asir una pieza de bronce para arrojársela a la hija; el padre se disponía a abrir la ventana para llamar a un policía. En ese momento aparece en la puerta el desconocido. “Tableau”, como se decía en 1900. Esto es, el desconocido es confrontado con la situación: expresiones trastornadas, ventana abierta, habitación desordenada, pero hay una mirada ante la cual escenas más normales de la vida burguesa no se comportan de un modo diferente.

V. El “gestus” citable

“El efecto de toda frase”, dice un poema didáctico de Brecht, “era esperado y desentrañado. Y hubo que esperar hasta que la multitud pesó las frases en una balanza”. En una palabra, el juego sufrió una ruptura. Se puede desarrollar esto y reflexionar sobre el hecho de que la ruptura es uno de los procedimientos formales fundamentales. Va mucho más allá del campo del arte. Para mencionar un solo ejemplo, está en la base de toda cita literaria. Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico, muy apto para las citas. El hecho de que sea posible citar sus textos no tendría nada de particular. Pero otra cosa son los “gestus”, que tienen lugar en el curso de la representación.

Hacer del “gestus” una posible cita, es uno de los logros esenciales del teatro épico. El actor debe poder encerrar sus ademanes como el tipógrafo las palabras. Este efecto solo puede lograrse cuando, por ejemplo, el actor cita su propio “gestus”. Esto se buscaba en *Happy End*, cuando la Neler, en el papel de una sargento del Ejército de Salvación que, para lograr prosélitos, había cantado en una taberna de marineros una canción más adecuada a ese ambiente



Terror y miserias del Tercer Reich

que al de una iglesia, debe repetir esa canción y el “gestus” con el que cantó ante un concilio del Ejército de Salvación. De la misma manera en “*Masshme*” (La medida) se presenta ante el tribunal del partido, no solo el informe de los comunistas, sino también una serie de gestos del camarada contra el cual actuaron. Lo que en el drama épico es un procedimiento artístico sumamente sutil, se convierte en el caso de la pieza didáctica en uno de los fines inmediatos. Por lo demás, el teatro épico es, por definición un teatro gestual. El “gestus” se destaca tanto más, cuando más a menudo se interrumpa una actuación.

VI. La pieza didáctica

El teatro épico en cada caso está dedicado tanto a los actores como a los espectadores. La pieza didáctica se destaca como caso singular sobre todo porque por la peculiar pobreza del aparato exterior sim-

plifica y hace posible el intercambio entre el público y los actores, los actores y el público. Cada espectador puede convertirse en co-intérprete y en los hechos es más fácil actuar como “maestro” que como “héroe”.

En la primera versión de *El vuelo de Lindbergh*, que fue publicada en una revista, figuraba todavía el aviador como héroe. Estaba dedicada a su exaltación. La segunda versión —esto es significativo— debe su origen a una autocrítica de Brecht. Qué entusiasmo surgió en los dos continentes en los días que siguieron a ese vuelo. Pero la sensación estalló como un globo. En *El vuelo de Lindbergh* Brecht se esfuerza por descomponer el espectro de la “vivencia” para extraer de él los colores de la experiencia. Experiencia que solo se podía sacar del trabajo de Lindbergh, no de la exaltación del público.



El vuelo de Lindbergh, Ópera de Lyon, Francia

T.E. Lawrence, el autor de *Los siete pilares de la sabiduría*, le escribió a Robert Graves, cuando se alistó en la aviación, que ese paso era para el hombre de hoy, lo que en la edad media hubiera sido la entrada a un convento. En esta manifestación se encuentra ya la tensión de arco que caracteriza El vuelo de Lindbergh, pero también a las piezas didácticas posteriores. Una severidad clerical es aplicada al aleccionamiento en una técnica moderna, aquí en la realidad de la aviación; más adelante en la lucha de clases. Esta segunda aplicación se desarrolla al máximo en La Madre. Fue audaz mantener justamente un drama social libre de los efectos de la proyección sentimental, a lo que su público estaba tan habituado. Brecht sabe esto; lo expresa en un poema epistolar que, con motivo del estreno de esa pieza en Nueva York, dirigió al elenco de trabajadores de esa ciudad: “Muchos nos han preguntado: ¿os entenderá el trabajador? ¿Renunciará al

tóxico habitual? ¿A participar con su espíritu en la indignación ajena, en el éxito de otros? ¿Renunciará a la ilusión que lo conmueve durante dos horas para dejarlo luego más agotado, lleno de vagos recuerdos y de una aún más vaga esperanza?”

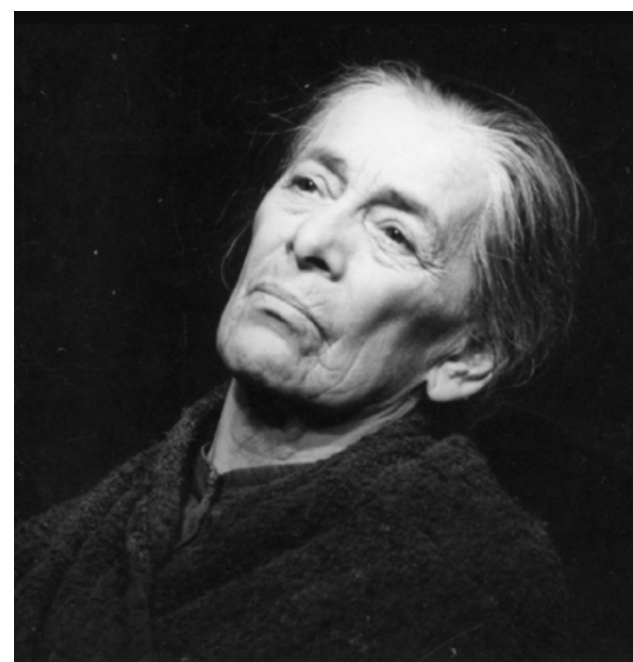
VII. El actor

El teatro épico avanza a empujones, como las imágenes en el celuloide de una película. Su forma básica es la del shock, con que las diversas y bien recortadas situaciones se encuentran unas con otras. Las canciones, los carteles, las convenciones gestuales, enfrentan una situación con otra. Así, surgen intervalos que contribuyen a destruir la ilusión del público. Paralizan su tendencia a la proyección sentimental. Esos intervalos son reservados para su toma de posición crítica (ante la conducta expuesta por los personajes y la forma de esa exposición). En lo que se re-

fiere a la forma de exposición, la tarea del actor en el teatro épico consiste en mostrar mediante su actuación que conserva la cabeza fría. También para él la proyección sentimental es apenas aplicable. El actor de teatro dramático no siempre está preparado para este tipo de actuación. En lo que se refiere a la actuación, es posible acercarse al teatro épico con la mayor desenvoltura.

Brecht dice: “El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente, en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa. Aún cuando esto coincide, no debe coincidir de tal manera que desaparezca la diferencia entre ambas tareas”. En otras palabras: el actor debe reservarse la posibilidad de salir de su papel en forma artística. No debe privarse de actuar, en determinado momento, como el que piensa por encima de su papel. Sería injusto recordar en ese momento la ironía romántica, tal como la utiliza, por ejemplo, Tieck en El gato con botas. Esta última ironía no tiene una finalidad didáctica; solo muestra, en el fondo, la información filosófica del autor, quien al escribir la obra siempre tiene presente que el mundo puede, en última instancia, ser un teatro.

Helene Weigel en *Madre Coraje*



El estilo de actuación del teatro épico permitirá reconocer sin esfuerzos hasta qué punto en este campo el interés artístico y político son idénticos. Piénsese en el ciclo de Brecht, Terror y miseria del Tercer Reich. Se entiende fácilmente que la tarea de representar a un SS o a un miembro del Tribunal del pueblo significará para un actor alemán en el exilio algo muy diferente que interpretar el don Juan de Moliere para un buen padre de familia. Para el primero la proyección sentimental difícilmente podrá considerarse un procedimiento adecuado por cuanto él no podrá identificarse afectivamente con el asesinato de sus compañeros de lucha. Un modo de exposición diferente, más distanciado, podría ser en esos casos no solo un nuevo derecho, sino también un logro particular del intérprete. Ese modo sería el épico.

VIII. El teatro en el estrado

El teatro épico se puede definir mejor desde el punto de vista del escenario que desde el punto de vista de un nuevo drama. El teatro épico se debe a una circunstancia a la que no se ha prestado suficiente atención. Esta circunstancia puede descubrirse como la abolición de la “orquesta”. El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese foso, cuyo silencio acentúa la solemnidad del drama, cuyo sonido exalta la embriaguez de la ópera, ese foso, que entre todos los elementos del teatro conserva con mayor fuerza las huellas de su origen sacro, ha ido perdiendo cada vez más su significación. Todavía se encuentra el escenario elevado por encima del público. Pero ya no surge de una profundidad inmensurable: se ha convertido en estrado. Pieza didáctica y teatro épico son un intento de ubicarse en ese estrado.



BRECHT: La herencia del porvenir

Rafael Hernández Profesor de teatro y actor

*Las cosas del pasado tienen la fuerza de la herencia.
Pero, a veces... la herencia viene del porvenir.*

Empezaremos con una anécdota para explicar el impacto que causó en los actores y directores el ingreso de Brecht al teatro peruano. Corrían los años sesenta; estábamos en el Club de Teatro de Lima, en el sótano del cine Le París, en La Colmena, ensayando una obra de teatro.

Llegó un socio que era periodista, con la noticia bomba: “*hay un alemán, llamado Bertolt Brecht, que ha planteado que ya no hay que “vivir” los personajes en el teatro. Hay que mostrarlos, artísticamente, pero mostrarlos...*”

Horacio Lavechia, joven director argentino, desde el fondo gritó:

—¡La puta que lo parió!

Días después, el mismo actor y periodista agregó, además, Bertolt Brecht dice que en el teatro no hay que contar la historia de manera lineal y causal, sino por cuadros autónomos, relevando diversos aspectos de un mismo tema: psicológico, ideológico, social y político. Horacio Lavechia gritó nuevamente:

—¡La ... que lo parió!

Cuando volvió el informante de marras y agregó finalmente que, el actor debe to-

mar partido frente a lo que narra y conservar su opinión como actor, Horacio gritó nuevamente;

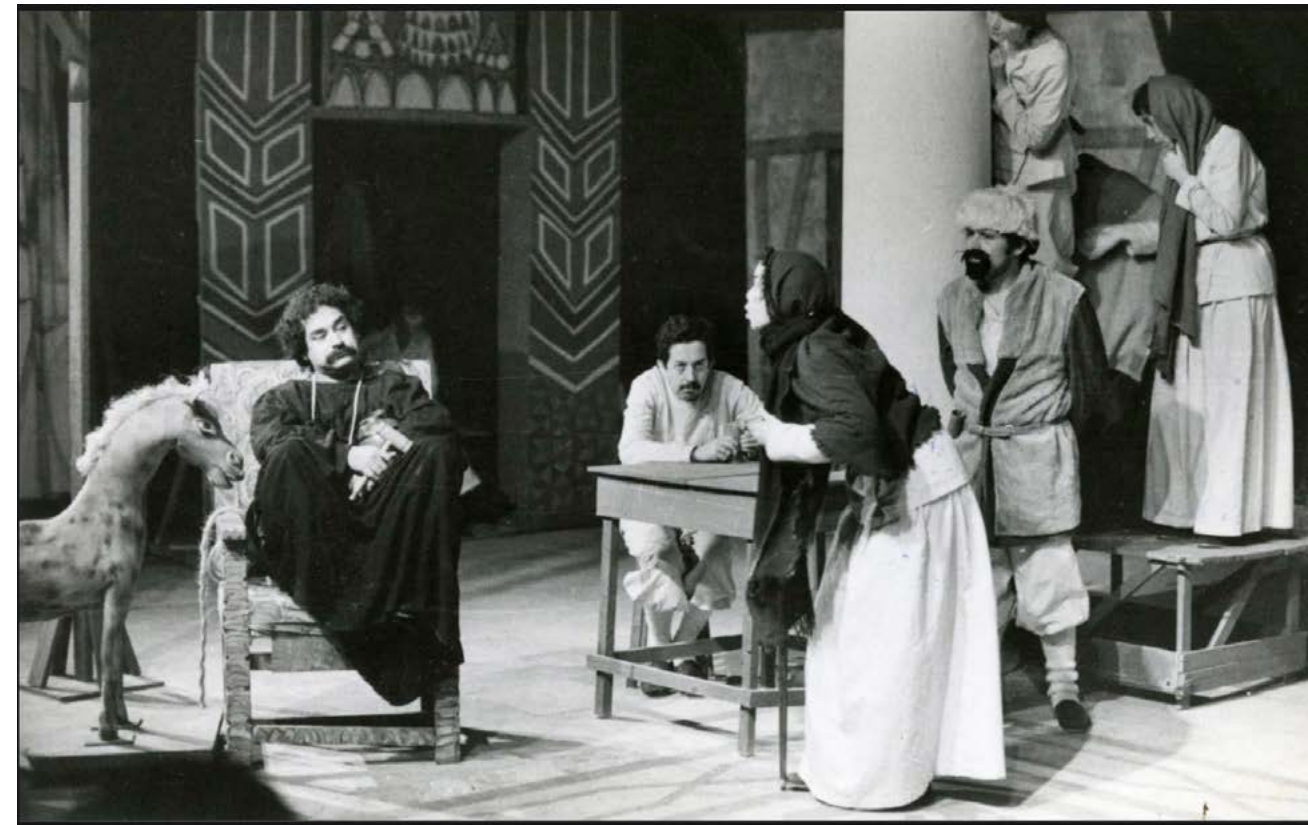
¡... que lo parió!

Los actores peruanos estábamos fuertemente influenciados por el método de Constantín Stanislavski, difundido por directores argentinos como Reynaldo D’Amore.

Montajes de las obras de Brecht

1962, *Terror y Miserias del Tercer Reich* (Cuadros), por el grupo teatral Hebraica dirigida por Reynaldo D’Amore Black. Este fue el primer montaje de Brecht en el Perú. Pero la primera noticia sobre el teatro del dramaturgo alemán (en el programa de mano), fue de Sebastián Salazar Bondy.

El segundo montaje de Brecht en el Perú fue *Los fusiles de la madre Carrar*, por el grupo Histrión, teatro de Arte, bajo la dirección de Ernesto Ráez Mendiola, llegando a ser la obra más representada a lo largo de seis décadas con más de veinticinco puestas en escena, tanto en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD), como en el Teatro de la Universidad Ca-



El círculo de tiza caucasiano, Teatro de la Universidad Católica, 1981.

tólica (TUC), la Universidad San Cristóbal de Huamanga, y en varios colegios, universidades y grupos de teatro.

La segunda obra más representada en nuestro país es *La excepción y la regla*.

De las obras grandes de Brecht corren parejo, *El alma buena de Se Chuan*, por el teatro Los grillos, Escuela Nacional de Arte Dramático (1980), Teatro de la Universidad Católica (TUC), y *La resistible ascensión de Arturo Ui* (ENSAD, 1976), Colegio Bertolt Brecht (2008), etc.

Se han montado casi la totalidad de las obras: *La ópera de dos por medio*, *Galileo Galilei* (TUC), *Santa Juana de los mataderos* (TUC, ENSAD, 1979), *Un hombre es un hombre* (Grupo Abeja), *Antígona*, *Terror y miserias del tercer Reich* (TALIA, Tiempo Rebelde, TUSM, ENSAD, Hebraica); *Tambores en la noche*, *En la jungla de la ciudad*, *Her Puntilla*

y su criado *Matti* (Grupo Ensayo, ENSAD, Grupo Trilce), *Lucullus* (ENSAD), *Visiones de Simón Machard* (Histrión, ENSAD), *El círculo de tiza caucasiano* (TUC), *La madre* (Yuyachkani), *La ópera de dos por medio* (ENSAD, dirigida por Atahualpa del Cioppo, 1968), TUC; Colegio von Humboldt; *El preceptor* (ENSAD, 2013); *La boda* (ENSAD, Colegio Bertolt Brecht, TUC); *Swayck en la segunda guerra mundial* (Grupo Cocolido, dirigido por Alberto Isola); *Si los tiburones fueran hombres*, (Colegio Bertolt Brecht), *El que dijo Sí; el que dijo No*, (UCH); *Brecht: Dramatic personae* (Fragmentos de nueve obras de Brecht, ENSAD); *Cuánto cuesta el Hierro*, etc.

Brecht a través de los dramaturgos peruanos

Sebastián Salazar Bondy transformó mediante el legado de Brecht el costumbrismo heredado de Manuel Asencio Segura

y Felipe Pardo y Aliaga en un costumbrismo social, que heredarán los dramaturgos actuales como el caso de Carlos Gassols, entre otros. Hernando Cortés Mendoza, estructura sus obras en estricta forma de cuadros y relevando lo social como en *La ciudad y los reyes*; Ismael Contreras (teatro para niños), Sara Joffré González, Víctor Zavala Cataño, César Vallejo Mendoza, y muchos autores que reciben la influencia de Brecht.

Brecht y Aristóteles

Aristóteles ha dejado en sus textos exotéricos (destinados a la publicación) *La Poética*, el primer y más importante método de análisis de la poesía, la narrativa y el teatro. Aún hoy es consultado dentro del cine, el teatro, la narrativa y la comunicación. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XX, *El pequeño organon para el teatro* de Bertolt Brecht, contiene los fundamentos de un nuevo teatro para los siglos XXI en adelante.

Aristóteles ha planteado que la empatía, es decir la identificación del espectador con el héroe trágico, es el camino a la catarsis, a la purificación de los espectadores frente a los temas y acontecimientos planteados en el escenario. Brecht, por el contrario, plantea la no-identificación con el héroe trágico para poder juzgar y adoptar libremente una posición crítica frente a los hechos mostrados en la obra teatral.

Prosiguiendo con las comparaciones.

Bertolt Brecht (1898-1956) y William Shakespeare, son los poetas dramáticos más representados en el mundo. El dramaturgo alemán, es el creador del sistema teatral épico-dialéctico cuya categoría fundamental “*Verfremdung*” (desalienación) se basa en la ‘teoría de la alienación’, de Karl Marx, quién a su vez lo aprendió de Federico Hegel (*Entfernung*) tomado de los latinos (Plauto, Horacio) y éstos

de los griegos (Esopo). Su planteamiento estético constituye la “Poética” del teatro actual y del porvenir.

La fábula

Fábula en griego significa lo que se cuenta, es el “alma del teatro” dijo Aristóteles, y Bertolt Brecht está de acuerdo. Hay seis elementos que conforman el teatro: la fábula, los personajes, el escenario, la palabra, el pensamiento (mensaje), y la música. La historia es lo fundamental. El dramaturgo alemán acepta este planteamiento inicial porque los caracteres (personajes) están determinados por “*los eventos importantes y trascendentes que componen la fábula*”, es decir, que originan la acción dramática. Aquí encontramos el primer elemento que conformará la categoría de lo épico de su teatro; el segundo elemento lo toma de lo que Federico Hegel llama movimiento dialéctico: tesis, antítesis, síntesis. En otras palabras, toda afirmación engendra su negación y ambos se resuelven en una síntesis, que da pie a una nueva afirmación... al infinito. De ahí que Brecht denominó a su teatro épico dialéctico.

Augusto Boal decía que Brecht debió llamar a su teatro, épico dialéctico materialista, o marxista, a mí me parece que hizo lo mismo que hizo Carlos Marx, tomó de Hegel su método dialéctico y dejó de lado su sistema idealista.

El segundo elemento importante del teatro épico de Brecht consiste en estructurar la fábula, la trama o la historia, tomando como base la teoría del “montaje”, categoría procedente de la cinematografía, inventada por Sergei Eisenstein al observar el teatro japonés, en especial el *Kabuki* y *el teatro No*, montaje que se realiza tanto en el trabajo del actor como en toda la obra teatral. Eisenstein plantea que hay que dividir la obra en partes autónomas, completas en sí mismas y que cada una

produzca una imagen que sumada a otra produzca una tercera en la percepción del espectador. Brecht toma la categoría de “montaje” y desde entonces en el teatro se denomina montaje a la puesta en escena.

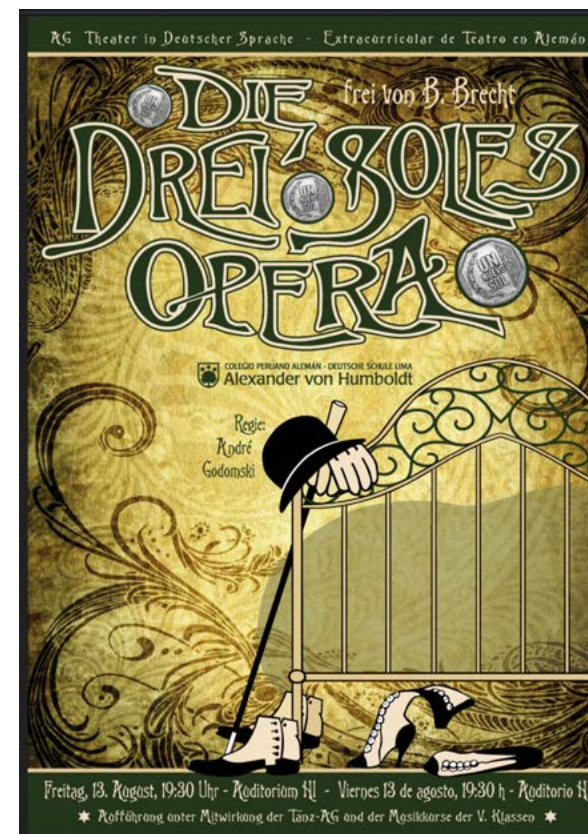
Quisiera agregar en este punto una coincidencia entre Brecht y César Vallejo en la parte metodológica; César Vallejo empieza su poética teatral con la afirmación: “El teatro es un sueño (...). Las leyes del sueño aplicadas a la escena con esa arbitrariedad y esa libertad del sueño. La incoherencia de las metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de superficie” (Notas sobre una nueva estética teatral, París, 1934). Exactamente como lo plantea Bertolt Brecht, coincidiendo con Sergei Eisenstein en el cine y con el Teatro No y el Kabuki japonés.

El teatro y la política

Bertolt Brecht escribió “Balada del soldado muerto”, y los nazis lo ubicaron, por orden de Adolfo Hitler, en el quinto lugar de los que deberían morir. En 1933 quemaron sus libros y en 1935 le quitaron la nacionalidad alemana y tuvo que partir al exilio.

Brecht y otros dramaturgos socialistas han elevado la política a categoría estética. Tal como lo dijera Gotton Efraín Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo*: la burguesía ha llenado la escena con prostitutas, vagos y ladrones, con Brecht sube la clase obrera y todos los sectores del pueblo, en una estructura dialéctica de contradicciones tal como lo dijo el propio Brecht, “la contradicción que mueve mis obras es la misma que mueve la sociedad: la lucha de clases”.

En esta parte debemos citar nuevamente a César Vallejo y escucharlo decir que “*el arte no es una tribuna de propaganda política; la*





El alma buena de Se Chuan dirigida por Urpi Gibbons, Teatro de la Universidad Católica, 2012

política es el resorte supremo de toda creación artística”.

El sentido político de las obras del dramaturgo alemán van de la mano con una estructura abierta, por lo tanto, no terminan como en el teatro tradicional, exigen una actitud crítica y una posición frente a la obra.

La función política de mayor aliento la asume cuando, según el propio Brecht, se mete siete metros bajo tierra en el marxismo y traslada su primera lección de Marx al teatro: *lo que los filósofos han hecho hasta el día de hoy es sólo interpretar el mundo, cuando de lo que se trata es de transformarlo*. Su traslado al teatro se puede enunciar así: *lo que el teatro ha hecho hasta el día de hoy es mostrar el mundo, cuando de lo que se trata es de producir el placer de transformarlo*. Es decir, volver a la realidad con una actitud transformadora y revolucionaria.

Vigencia y trascendencia del sistema brechtista

El teatro brechtista hoy presupone negar dialécticamente la preceptiva antigua aristotélica y formular una nueva dramaturgia basada en el gestus épico de los griegos, el gestus místico de los medievales, el gestus psicológico de los realistas críticos hasta el “gestus social”, multidimensional y dialéctico, creado por Bertolt Brecht, como propuesta de un nuevo teatro de la desalienación.

Brecht y Vallejo

Son muchas las coincidencias y similitudes entre ambos artistas. En primer lugar son escritores totales. Poetas, dramaturgos, novelistas, cuentistas, cronistas, críticos de arte, teóricos del arte y el teatro, guionistas de cine, y ambos, son combatientes socialistas.

Una sola diferencia, Brecht era hombre de teatro (dramaturgo y director teatral), Vallejo sólo dramaturgo.

En la parte final de la *Poética* de Aristóteles, en la comparación entre la epopeya y la tragedia, plantea que la epopeya (poesía épica) está implícita en la tragedia (poesía dramática) y no a la inversa. Federico Hegel, en su tratado de estética amplía y profundiza los planteamientos de Aristóteles señalando que, del ayuntamiento de la poesía lírica y la poesía épica, resulta y acontece la poesía dramática.

Los grandes dramaturgos suelen ser grandes poetas líricos, William Shakespeare, Bertolt Brecht, etc. Pero los grandes poetas líricos no son, necesariamente, grandes dramaturgos.

César Vallejo es más poeta lírico, sin dejar de ser épico y dramático, tal como lo dijo Roberto Paoli, en una conferencia en

Lima donde afirmaba que *Poemas Humanos* es el poemario más importante del siglo XX en todos los idiomas. Robert Merton, también llegó a reconocer que después de Dante Alighieri, el poeta más grande es César Vallejo. Pero sin embargo, debemos resaltar una notable creatividad en el teatro, puesto que su obra *La Piedra Cansada* es quizá la obra más completa del teatro peruano de todos los tiempos, y de igual modo, *Lock-out* (1930) es considerada la primera obra marxista en el Perú, puesto que trata de la teoría de la plusvalía y la explotación capitalista, y finalmente *Colacho hermanos*, donde anticipó lo que hoy está sucediendo en nuestro país, la lucha por el poder político.

Bertolt Brecht y César Vallejo, como afirmaba Washington Delgado, son los poetas socialistas más importantes del siglo XX. Se trata pues de dos grandes poetas líricos, épicos y dramáticos.



Lock-out de César Vallejo en la Alianza Francesa

El distanciamiento brechtiano (*Verfremdung-Effect*)

El distanciamiento es la categoría central del sistema del teatro épico de Brecht, que se aplica en todos los lenguajes de la obra, la puesta en escena, la dirección, la escenografía, las luces, el vestuario, el maquillaje, la actuación y el trabajo creador de los actores en relación dialéctica con los espectadores.

El distanciamiento (*Verfremdung*) tomado de la teoría de la alienación de Carlos Marx (*Enfremdung*= alienación), y Marx lo toma de la categoría *Enfremdung* (= alienación) de Hegel, quien a su vez lo toma de los latinos y éstos de los griegos (el hombre gira en torno a lo que ha creado: el dinero y la religión).

Aniversario de Brecht en el Perú

Este 2022 se conmemora 124 años de su nacimiento (1898), 60 años de su presencia en el teatro peruano (1962), 66 años de su desaparición física (1956), y se conmemora los 25 años de la creación del colegio Bertolt Brecht en Lima. El compromiso inevitable en el Perú es la formulación de una nueva pedagogía: “La pedagogía de la desalienación”, en la medida de que Brecht ha planteado desde mediados del siglo próximo pasado (s.XX), la literatura, el arte y el teatro de la “desalienación” (*Verfremdung*).

Termino estas reflexiones con un poema donde planteo mi opinión sobre el brechtismo y la actitud a tomar ante el legado que ha dejado el “cisne de Ausburgo”.

BRECHT

Si no has leído a Brecht
déjalo tranquilo
ni lo alabes ni canceles.

Hay dos tipos de necio,
el que adula sin conocer,
el que niega sin fundamento.

Si has leído a Brecht
has lo mismo que hizo él:
una obra teatral nueva
de una obra teatral vieja...

lo nuevo nace de lo viejo
es por eso, realmente nuevo.

Si vas a leer a Brecht
no olvides los griegos ni latinos,
renacentistas y modernos,
los filósofos antiguos,
los contemporáneos,
Aristóteles, Hegel y Marx.

Si Marx lo tomó de Aristóteles
y lo robó de Hegel, Brecht
lo tomó de Hegel y lo robó de Marx.
“El teatro no sólo debe reflejar la vida
sino producir el placer de transformarla”.



La excepción y la regla

Una puntualización:

Shakespeare tomó los temas de los latinos y los robó de la Gesta Romanorum, Brecht tomó los temas de la Gesta Romanorum, y los robó de Shakespeare.

El robo dialéctico, la negación de la negación, tomar lo viejo para construir lo nuevo y cuando lo nuevo se hace viejo tomarlo de nuevo, para crear lo nuevo, así... al infinito...

Una anécdota final

Estábamos en una temporada de estreno en el teatro de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes con la obra *Los fusiles de la madre Carrar*, con un elenco de alumnos de la ENSAD. De pronto, el director encargado nos dijo que había que suspender las funciones por una orden del gobierno, porque “se estaban matando a los franciscos”; el cura cuestionado por sus argumentos reaccionarios en la obra se llama FRANCISCO, en irónica alusión de Brecht a FRANCISCO Franco. En ese entonces gobernaba el Perú el dictador FRANCISCO Morales Bermúdez, y el director del Instituto Nacional de Cultura era FRANCISCO Abril de Vivero.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ, Rafael. (2014) *BRECHT - VALLEJO. Dos poéticas para el teatro peruano*. Lima. Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

HERNÁNDEZ, Rafael (2005). Prólogo, *Teatro completo de César Vallejo*. Tomo II. Fondo editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.

BOAL, Augusto (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, Ediciones La Flor.

ARISTÓTELES *Poética* (...). Introducción y notas de Ángel Capeletti, Madrid, Editorial Monte Ávila.

ARISTÓTELES (...). *Poética*. Introducción de Francisco Samaranch, Madrid, Editorial Aguilar.

BRECHT, Bertolt (1973). “Pequeño organon para el teatro”, en *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

HEGEL, Federico (1963). *Estética*. Tomo II. Editorial El Ateneo, Buenos Aires.

VALLEJO, César (2000). “Notas sobre una nueva estética teatral”. En *Teatro completo. César Vallejo*. Tomo III, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.



Poemas de Bertolt Brecht

Leyenda moderna

Cuando sopló el atardecer sobre el campo de batalla
los enemigos habían caído.
Resonaron los hilos del telégrafo
transmitiendo la noticia.
Entonces se escuchó en un extremo del mundo
un aullido que se rompió en la bóveda del cielo;
un clamor, que brotó de bocas furiosas
y subió al cielo, ebrio de locura.
Mil labios palidieron de tanto maldecir,
mil manos se cerraron furiosas en puños de odio.

Y en el otro extremo del mundo
un clamor de alegría se rompió en la bóveda del cielo,
un júbilo, un delirio, una furia de placer,
un respirar libre, un ensanchar el pecho.
Mil labios se removieron en la vieja oración,
mil manos se juntaron, piadosas e insistentes.
En la noche, hasta muy tarde,
los hilos del telégrafo cantaron sobre los muertos
que quedaban en el campo de batalla.
Y se hizo la paz entre amigos y enemigos.
Sólo las madres lloraban en este lado... y en el otro.

(Poema de juventud, 1914)



Ilustraciones de Gerd Arntz

Contra la seducción

No se dejen seducir,
que después no habrá retorno.
El gran día se avecina,
el viento trae la noticia:
ya no habrá otro amanecer.
No se dejen engañar
que la vida no es poca cosa.
Bébanla a grandes tragos:
que no quedarán hastiados
cuando la tengan que dejar.
¡No se dejen conformar!
El tiempo no les va a sobrar.
¡Qué se pudran los redimidos!
Vivir aquí es decisivo:
Nadie dispone de más.
¡No se dejen seducir!
No admitan la explotación.
¿Qué miedo los va a conmovir?
Morirán como las bestias.
¡Y después no hay nada más!

(Poema de juventud, 1918)

Recuerdo de María A.

Un día de luna azul de septiembre
a la sombra de un joven ciruelo
tuve a mi pálido amor entre los brazos,
como un sueño dulce y sereno.
Y en el hermoso cielo de verano,
encima de nosotros, había una nube
que contemplé maravillado.
Era muy blanca e increíblemente elevada
y cuando volví para mirarla, ya no estaba

Pasaron, desde entonces, muchas lunas
navegando despacio por el cielo.
Y los ciruelos fueron talados.
Me preguntas: ¿Qué fue de aquel amor?
Debo decirte que ya no lo recuerdo
y, sin embargo, entiendo tu insistencia.
Pero ya no me acuerdo ni de su cara,
solamente que aquel día la besé.

Y hasta el beso lo habría ya olvidado
de no haber sido por aquella nube
tan blanca e increíblemente elevada
que nunca olvidaré.

Es posible que aún florezcan los ciruelos
y ese pálido amor tenga ahora siete hijos.
Pero esa nube que vi por un instante
se había desvanecido en el viento.

(Breviario doméstico, 1926)

Loa de la dialéctica

Con paso firme se pasea hoy la injusticia.
Los opresores se disponen a dominar
otros diez mil años más.
La violencia garantiza: «Todo seguirá igual».
No se oye otra voz que la de los dominadores,
y en el mercado grita la explotación:
«Ahora es cuando empiezo».
Y entre los oprimidos, muchos dicen ahora:
«Jamás se logrará lo que queremos».
Quien aún esté vivo no diga «jamás».
Lo firme no es firme. Todo no seguirá igual.
Cuando hayan hablado los que dominan,
hablarán los dominados
¿Quién puede atreverse a decir «jamás»?
¿De quién depende que siga la opresión?
De nosotros.
¿De quién que se acabe?
De nosotros también.
¡Que se levante aquel que está abatido!
¡Aquel que está perdido, que combata!
¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
Pues los vencidos de hoy son los vencedores de mañana
y el jamás se convierte en hoy mismo.

(Poema de 1932)



Doctrina y opinión de Galileo

Cuando el Todopoderoso lanzó su gran «hágase»,
al sol le dijo que, por orden suya,
portara una lámpara alrededor de la tierra
como una pequeña criada en órbita regular.
Pues era su deseo que cada criatura
girara en torno a quien fuera mejor que ella.
Y empezaron a girar los ligeros en torno a los pesados,
los de atrás en torno a los de adelante, así en la tierra como
en el cielo,
y alrededor del papa giran los cardenales.
Alrededor de los cardenales giran los obispos.
Alrededor de los obispos giran los secretarios.
Alrededor de los secretarios giran los regidores.
Alrededor de los regidores giran los artesanos.
Alrededor de los artesanos giran los sirvientes.
Alrededor de los sirvientes giran los perros, las gallinas y
los mendigos.

(*Vida de Galileo*, 1938)

A los que vendrán (Versión de Peter Elmore)

1

De verdad, vivo en tiempos oscuros.

La palabra inocente es necia. Una frente sin arrugas
denota indiferencia. Ese que sonrío
no ha recibido todavía
La noticia terrible.

Qué tiempos son estos, donde
Hablar de árboles es casi un crimen
Porque implica callar sobre tantas atrocidades.

El que camina tranquilo por la calle,
¿no es inaccesible a sus amigos
Que hoy sufren penurias?

Es cierto que gano mi sustento,
Pero créanme: es solo buena suerte. Nada
De lo que hago justifica el pan que como.
Me he librado solamente por azar (estaré perdido
Cuando la suerte se me acabe).
Me dicen: ¡Come y bebe! ¡Alégrate de lo que tienes!
¿Pero cómo puedo comer y beber, si
A los hambrientos les saco de la boca mi comida,
Y mi vaso de agua le falta al que tiene sed?
Y aun así yo como y bebo.

Me gustaría ser sabio a la manera
Que en los libros antiguos se predica:
Apartarme del mundo y sus afanes,
el breve tiempo de la vida pasarlo sin temor,
No hacer uso jamás de la violencia
Y siempre devolver Bien por Mal.
No saciar el deseo, sino desdeñarlo.
Todo esto se considera sabio.
Nada de eso puedo cumplir:
¡De verdad, vivo en tiempos oscuros!

2

Llegué a las ciudades en tiempos del desorden
Cuando reinaba el hambre.
Estuve con la gente en tiempos de revuelta,
Y me rebelé con ella.
Así he vivido el tiempo
Que se me concedió en la tierra.

Comí mi pan en medio de combates,
Dormí entre asesinos
Al amor no le hice mucho caso
Y con la naturaleza fui impaciente.
Así he vivido el tiempo
Que se me concedió en la tierra.



Los caminos terminaban en el fango
Y mis palabras me delataban ante el verdugo.
Ganaba poco, pero sin mí los patronos
Se habrían sentado a la mesa más tranquilos.
Al menos, eso espero.
Así he vivido el tiempo
Que se me concedió en la tierra.

Las fuerzas eran pocas. La meta
Estaba lejos.
Ya era bien visible en la distancia, aunque quizás
No fuera para mí la gracia de alcanzarla.
Así he vivido el tiempo
Que se me concedió en la tierra.

3.
Ustedes, los que saldrán del diluvio
En el que nosotros nos hundimos
Piensen
Al considerar nuestras flaquezas
También en el tiempo oscuro
del que se han librado.
Cambiábamos más de países que de zapatos
Desesperando, en la guerra de clases,
Cuando había opresión, pero no rebeldía.
Sabemos bien lo siguiente:
También el odio contra la bajeza
Deforma los rasgos de la cara



También la rabia contra la injusticia
Vuelve roncas las voces. Escuchen: nosotros,
que quisimos preparar el terreno para la fraternidad,
casi nunca supimos ser fraternos.
Pero ustedes, cuando llegue al fin el tiempo
En que el hombre sea amigo del hombre,
Piensen en nosotros
Con indulgencia.

(Exilio en el Báltico, 1940)

La máscara del mal



De mi pared cuelga una máscara japonesa
tallada en madera y pintada de oro
Es el rostro de un demonio maligno
Al ver las venas hinchadas que surcan su frente
me doy cuenta del esfuerzo que cuesta la maldad.

Hollywood

Cada mañana, para ganarme el pan,
voy al mercado donde se compran mentiras.
Lleno de esperanza
me ubico entre los vendedores.

(California, 1941)



Profesores de la Bauhaus en Dessau, de izquierda a derecha, en 1926: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Vasily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.

BAUHAUS: DE LA UTOPIÍA A LA REVOLUCIÓN

Laura Alzubide Periodista y editora

En su tiempo, fue un movimiento radical. Sin embargo, su influencia fue mucho más allá y marcó el devenir de la historia, la arquitectura, el diseño industrial y el diseño gráfico. Sobre todo hoy en día, cuando el arte está devaluado por las innovaciones técnicas y la digitalización, sus principios siguen vigentes.

Las consecuencias de la revolución industrial se dejaban sentir: el trabajo manual estaba siendo sustituido por el trabajo mecanizado. La industria se batía, mano a mano, con la artesanía, en un duelo en el que ambas salían perdiendo. ¿Cómo compaginar, entonces, la producción en serie con la creación de obras únicas?

A finales del siglo XIX, fueron muchos los movimientos que buscaron la respuesta a esta pregunta. Entre otros, Arts & Crafts fundado por el británico William Morris (1834-1896) en 1880, que proponía el regreso a una forma de vida más sencilla y una artesanía a la antigua —socialista y medieval— para recuperar el valor de lo hecho a mano. Su filosofía se extendió desde Inglaterra a todo el continente, hasta Estados Unidos e incluso Japón.

Morris no era el único que proponía un cambio drástico. En los años noventa, el arquitecto belga Henry van de Velde (1863-1957) sostenía que el ingeniero era el verdadero arquitecto de nuestros tiempos, y señalaba que los nuevos materiales desarrollados por la ciencia —concreto reforzado, aluminio, linóleo— exigían otra estructura lógica.

Después, a principios del siglo XX, Adolf Loos (1870-1933) quiso prescindir de cualquier tipo de adorno en los edificios que construía en Viena para desterrar el *art nouveau* y mostrar el nuevo camino de la arquitectura. “Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, tampoco es ya la expresión de esta”, escribió en su célebre artículo “Ornamento y delito”.

La unión hace la fuerza

En Alemania, en 1907, Hermann Muthesius (1861-1927) fundó la Deutscher Werkbund siguiendo los postulados de

Morris, aunque admitía la utilización de las máquinas y los procesos industriales. “La producción en masa y la división del trabajo deben hacerse para producir calidad”, afirmó Theodor Fischer en la sesión inaugural. Ahí también estaba Van de Velde, como miembro y director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar.

El arquitecto belga era una voz discordante, pues defendía la “libre y espontánea creación del artista” y sostenía que no era el momento de estandarizar la producción. Y tenía razón: el proyecto de la Werkbund tampoco terminó de cuajar. “Nosotros mismos no sabemos adónde vamos, estamos a la deriva”, reconoció Muthesius finalmente. No lograban hacer que la ingeniería fuera arte. Hasta que uno de los integrantes más jóvenes del movimiento, el arquitecto Walter Gropius (1883-1969), se propuso hacerlo desde un enfoque pedagógico.

Cuando llegó 1918, a la crisis de la industria del diseño se había sumado la crisis de la Primera Guerra Mundial. Había que ser lo más eficiente posible. Entonces Gropius, que acababa de regresar del frente, recibió la propuesta para suceder a Van de Velde y dirigir la Escuela de Artes y Oficios de Weimar. Su idea era fusionar esta institución con la Academia de Arte, algo que se logró en 1919, año en que se inauguraría la Staatliche Bauhaus (‘Casa de la Construcción Estatal’). La revolución había llegado: cada alumno sería entrenado por un artista (“maestro de la forma”) y un artesano (“maestro técnico”).

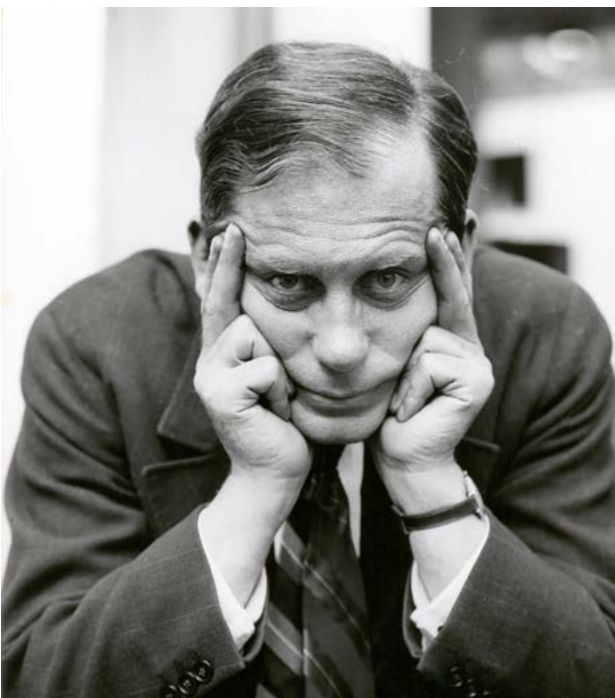
Una juventud tumultuosa

El manifiesto fundacional, que escribió Gropius, no mencionaba la industria ni la tecnología. Pero apelaba a un nuevo tipo de gremio, “libre de las pretensiones divisionistas de clase que se empeñan en levantar una orgullosa barrera entre arte-



Edificio de la Bauhaus en Dessau, de Walter Gropius y Adolf Meyer, sede de la escuela entre 1925 y 1932. El edificio fue dañado durante la Segunda Guerra Mundial y luego reparado provisionalmente. En 1996, fue declarado Patrimonio Mundial de la Humanidad por la Unesco y se decidió llevar a cabo una extensa restauración que se completó diez años después.

Foto de Klaus Hertig



Walter Gropius era un joven oficial que acababa de regresar de la guerra cuando fundó la Bauhaus. La imagen, tomada en 1926 en Dessau, es de Lucia Moholy, la fotógrafa oficial de la escuela entre 1923 y 1928.

sanos y artistas”. El arquitecto soñaba con “un nuevo edificio del futuro que unirá todas las disciplinas”, que “se elevará hacia el cielo, desde el millón de manos de los artesanos, como un claro símbolo de una nueva creencia por venir”.

Así, cuando los dadaístas y expresionistas iban por libre, los artistas encontraron una manera de unir la imaginación creativa con el conocimiento práctico de la artesanía. El camino era desarrollar un nuevo sentido del diseño funcional. Había nacido un movimiento y, también, una nueva forma de trabajo cooperativo.

En los talleres, además de arte, se impartían clases de metalurgia, cerámica, textiles, fotografía, ebanistería, tipografía y diseño teatral. La propuesta era experimentar –no imitar– con formas –cuadrado, triángulo, círculo–, colores –rojo, amarillo, azul– y materiales.

El resultado de esos primeros años fueron obras como los tejidos de Anni Albers, que mezclaba celofán con hilos tradicionales; el vestuario futurista de Oskar Schlemmer; el juego de ajedrez de Josef Hartwig; la cuna de Peter Keler, con los colores y formas que repetían hasta la saciedad en las clases, y también las pinturas de Vasily Kandinsky y Paul Klee, ambos docentes de la escuela.

Influidos por el director de estudios Johannes Itten (1888-1967), seguidor de una secta derivada del zoroastrismo, los estudiantes y profesores también conformaban una amalgama variopinta de personajes: ellas con el pelo corto, ellos con una larga barba de ascetas, algunos con sandalias o incluso descalzos.



La Haus am Horn, una vivienda prototípica situada en Weimar, fue construida para la primera exposición de la Bauhaus, que se realizó entre junio y septiembre de 1923. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Georg Muche, Adolf Meyer y Walter Gropius.

La madurez constructivista

Los habitantes de la conservadora ciudad de Weimar se escandalizaron con la actitud de los integrantes de la Bauhaus, a quienes acusaban de “bolcheviques”. En 1922, Itten fue reemplazado por László Moholy-Nagy (1895-1946), que introdujo en el programa el nuevo objetivismo y las vanguardias rusas. “El constructivismo es el socialismo del ojo”, decía el artista húngaro.

La escuela, poco a poco, se alejaba del expresionismo místico de Itten y viraba hacia el diseño industrial y la producción en serie de Moholy-Nagy. Todo ello al filo de la hiperinflación alemana. Fruto de este cambio, con su estructura de acero tubular doblado, es la silla Wassily, firmada por Marcel Breuer (1902-1981), quizás el diseñador industrial más relevante que dio la Bauhaus.

Pero ciertas cosas no cambiaban. A pesar de que la institución se había declarado apolítica, muchos de los estudiantes no lo



En la primera muestra de la Bauhaus en la Haus am Horn, se exhibieron algunas piezas representativas del movimiento. En el salón principal, el color blanco de los muros destaca el mobiliario de Marcel Breuer y la alfombra de Marta Erps-Breuer.



Aunque se construyó un año antes de que llegaran a la escuela, el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, de Mies van der Rohe y Lilly Reich, es una de las obras que mejor reflejan el espíritu de la Bauhaus, tanto por su arquitectura como por su mobiliario.



eran. El nacionalsocialismo se imponía en las urnas. Los habitantes de Weimar, sobre todo su clase política, seguían descontentos. Por ello, la sede de la escuela tuvo que trasladarse primero a Dessau (1925-1932) y luego, efímeramente, a Berlín (1932-1933). Hasta que Hitler llegó al poder y los desterró de Alemania.

Por fin, la nueva arquitectura

La Bauhaus tardó en incorporar la arquitectura en el programa. Y, sin embargo, este es uno de sus mayores legados. Gropius dejó la dirección en 1928 para dedicarse de lleno a diseñar edificios. Hasta

entonces, su mayor aporte había sido la sede de Dessau, realizada con Adolf Meyer, donde usó materiales como el concreto armado, vidrio en las fachadas y acero laminado.

Pero fueron las obras del último director de la institución, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), las que mejor representarían el ideario de la escuela. Sobre todo, un trabajo previo a su nombramiento, en 1930: el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, realizado el año anterior en colaboración con Lilly Reich (1885-1947).

Esta obra maestra de la arquitectura des-tila Bauhaus por los cuatro costados: composición en retícula, fluidez espacial y una osada combinación de materiales, entre los que destacan cuatro tipos de mármoles, carpinterías de acero y paños de vidrio reflectante. Las bases del movimiento moderno. El mobiliario no se queda atrás y está atribuido, esta vez sí, en su mayor parte a Reich, uno de los emblemas de la escuela en Dessau como directora del taller de diseño de interiores.



Mies van der Rohe, el pionero de la arquitectura moderna, fue el último director de la Bauhaus, entre 1930 y 1933. A pesar de presentarse como un veterano de guerra y declarar que era apolítico, no pudo evitar que el nazismo cerrara la escuela.



Una de las primeras producciones de la Bauhaus: la silla Africana (1921), de Marcel Breuer y Gunta Stözl, quien llegó a ser maestra del taller de textil en 1925. El armazón de madera sobre cinco patas fue trabajado a mano, así como el tejido del respaldo y el cojín con patrones abstractos.



Para diseñar la cuna Bauhaus (1922), Peter Keler se inspiró en las clases de Kandisky sobre geometría. También aparecen los colores primarios típicos del movimiento. La obra fue presentada en la exposición de 1923, en una de las habitaciones de la vivienda experimental Haus am Horn.



Ellas, las olvidadas

La creencia de que la Bauhaus empoderó a las mujeres está cada vez más desmentida, a pesar de sus aportes. Se admitía a pocas y normalmente se las derivaba al taller de tejido o cerámica. Cuando completaban una obra, su nombre quedaba oculto tras el nombre masculino de su colaborador, como le sucedió a Reich, o bajo la genérica autoría de la Bauhaus. Hay, por supuesto, notables excepciones, pero todas ellas tuvieron que luchar contra los prejuicios.

Gertrud Arndt (1903-2000) quería ser arquitecta y terminó brillando como fotógrafa y diseñadora de alfombras. Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944) empezó en el taller de textil y después se dedicó a la carpintería, concibiendo muñecos y juguetes para niños. A Marianne Brandt (1893-1983) le costó entrar al taller de metalurgia –luego acabó siendo vicerrectora del departamento–, donde realizaría uno de los trabajos más hermosos de la Bauhaus: la tetera MT49. Lucia Moholy (1894-1989) fue la fotógrafa oficial de la escuela entre 1923 y 1928, pero su trabajo no siempre fue reconocido. Anni Albers (1899-1994), alumna de Paul Klee y esposa de Josef Albers, siguió el programa habitual de las mujeres, aunque con tal éxito que terminó siendo la primera artista textil, sin importar el género, en exponer una individual en el MoMa.

La tetera MT49 (1924), fabricada en latón y ébano, es la pieza más conocida de Marianna Brandt, quien asimismo diseñó ceniceros y lámparas, también de inspiración geométrica, durante su permanencia en la escuela.



Boceto sobre papel para un tejido en jacquard de Anni Albers, de 1926. Lo realizó cuando todavía era alumna de la Bauhaus. En 1931, fue nombrada directora del taller de tejido. “Me he encontrado con que, si un trabajo está hecho con hilo, se considera artesanía y, si se hace sobre papel, se considera arte”, declaró.



Sentada en la silla Wassily, de Marcel Breuer, mujer sin identificar con máscara de Oskar Schlemmer y vestido de Lis Beyer. La fotografía se titula *Bauhaus Szene* (1926) y es una de las obras más conocidas de Erich Consemüller.



Esta luminaria de mesa, conocida como la lámpara Bauhaus, fue diseñada por Wilhem Wagenfeld y Carl Jakob Jucker en 1923-1924. Se concibió en el taller metalúrgico tras su reorganización bajo la dirección de László Moholy-Nagy, quien promovió el uso de nuevos materiales en la Bauhaus.



Mesas nido, diseñadas en 1926 por Josef Albers, director de estudios en Dessau y Berlín y esposo de Anni Albers. El diseño geométrico perfectamente combinado con la teoría del color que se enseñaba en el curso preliminar de la escuela.

De Alemania al mundo

Era, ciertamente, una época complicada. El nacionalsocialismo no solo odiaba a los judíos, sino también a las mujeres. Y, sobre todo, detestaba el espíritu inconformista y cooperativo de la Bauhaus. Sin embargo, fue justo esta persecución la que hizo que el movimiento traspasara fronteras y se asentara en ultramar. Muchos de sus integrantes llegaron a Estados Unidos huyendo del nazismo: Laszlo Moholy-Nagy —quien fundó la New Bauhaus en Chicago, con un programa muy similar, en 1937— Walter Gropius, Mies van der Rohe, y Josef y Anni Albers.

Todos ellos ocuparían puestos importantes en instituciones educativas. Allí, desde su posición docente, transmitirían el legado de la escuela. Y, en 1938, les llegó la consagración en el MoMA, con la muestra *Bauhaus 1919-1928*, en la que se involucró el mismo Gropius. La semilla estaba plantada, era muy fecunda y germinaba con rapidez. Al final, no habría influencia más grande sobre la arquitectura y el diseño venideros. El resto es historia: no solo pasada, sino también presente.



Más allá del teatro: Esperaré aquí, hasta oír mi nombre

Mónica Delgado Crítica de cine



El cineasta, productor y dramaturgo peruano Héctor Gálvez realizó el año pasado el documental *Esperaré aquí hasta oír mi nombre*, que trata sobre el registro de los preparativos y puesta en escena de una obra teatral sobre el Conflicto Armado Interno y los urgentes ecos de memoria como interrogantes en una comunidad en los Andes.

La obra teatral en mención es *La hija de Marcial*, que el mismo Gálvez dirigió en 2015 y que se estrenó en el Teatro de la Universidad del Pacífico. También fue una de las ganadoras del concurso de dramaturgia Sala de Parto de ese año. La obra parte del descubrimiento de una fosa en un patio de una escuela pública en una comunidad de la sierra peruana, donde se vivió de manera trágica las consecuencias del terrorismo, tanto desde Sendero Luminoso como desde las Fuerzas Armadas. La obra se centra en Juana, la hija que nunca conoció a su padre y cuyos restos son identificados. Sin embargo, no le puede dar una sepultura digna, debido a que el pueblo y las autoridades no ven con buenos ojos que un senderista reciba, incluso después de la muerte, este apoyo.



Así, el personaje de Juana (que encarna la actriz Kelly Esquerre también en la película) se ve imposibilitado de darle un resguardo físico de memoria a su padre.

En *Esperaré aquí hasta oír mi nombre*, el cineasta va con su equipo a llevar *La hija de Marcial* a diversos poblados, en Paria, Ccarhuapampa, Totos y, sobre todo, a Oroncco en La Mar, Ayacucho. Por un lado, el film es el registro del traslado de esta obra presentada en Lima a los entornos que se describen en la ficción teatral. La obra que habla sobre el conflicto lleva-

da a los mismos fueros que se describen en la ficción: una obra para que la vean sus propios protagonistas. Y por otro lado, también es la reflexión metatextual de un cineasta, quien es un personaje más, en conflicto con sus procedimientos documentales y filmicos, con la necesidad de encontrar vías para adentrarse en la crisis de representación en la ficción y el documental, y en el cuestionamiento a su posición como creador sobre sus “objetos de estudio”.

El film comienza con la llegada del equipo a alguno de los pueblos, para instalar los insumos necesarios para la obra, pero también para el registro de esta representación al aire libre, en el patio de una escuela. Gálvez utiliza una escuela real como escenario de los hechos que desarrolla la obra original. Llegada la noche, se realiza la función con el pueblo como espectador. El modo en que se realiza el montaje del film, da cuenta de varias presentaciones y también de varias reacciones, ya que poco a poco, Gálvez va intercalando momentos de la obra de teatro y sus preparativos, con testimonios de las personas de la comunidad.

Así, conviven en este documental dos tipos de procedimientos, el teatral y el cinematográfico. La presencia de la cámara en las funciones nocturnas se percibe como una entidad que va desnudando una doble mirada: la de los espectadores del pueblo viendo la obra y a su vez una cámara o equipo realizador que los observa como objeto de análisis.

Los testimonios de mujeres y hombres reconstruyen algunos sucesos dolorosos tras el hallazgo de cinco fosas en Oroncco, en el distrito ayacuchano de Chungui, y que en promedio cada una contenía unos 50 restos de mujeres, ancianos y niños, víctimas de la violencia policial en 1985. De esta manera, con la mecánica de lo representado en la obra de teatro, los hechos del pasado asoman producto de una activación de la memoria, aunque luego sabremos que muchos de los sobrevivientes directos o indirectos no quieren saber o hablar ya mucho del tema.

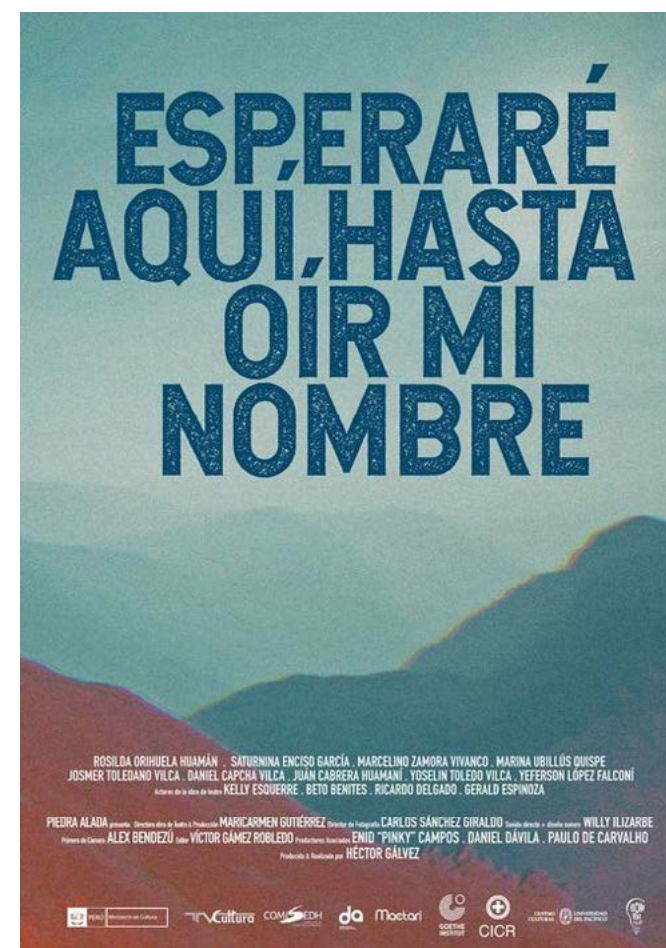
El film transita entre el documental-diario que registra al equipo y al cineasta en la puesta de la obra durante algunos días, y hacia la mitad se va cambiando la ex-



presión hacia un documental más convencional, donde la figura del cineasta y su mirada desaparecen, y así se opta por trasladar el lugar de enunciación. Del cineasta a la comunidad. De la mirada del cineasta y del recojo de opiniones en torno a lo que despierta la obra, se pasa a dar voz a aquellos y aquellas que protagonizan esta recuperación de los cuerpos de familiares desaparecidos, ya no desde la ficción del teatro (basado en hechos reales) sino desde un ritual de despedida, con escenas del cementerio donde se velan los cuerpos recuperados de las fosas. Y cuando menciono que el documental toma una forma convencional, no significa que esta aparezca en un sentido peyorativo, sino que, en la búsqueda expresiva, aludi-

ría a algunas formas del documental más directo, donde se le da la voz a los personajes/campesinos, o donde la figura del director ya no interviene, desde el amparo de un montaje invisible, lo cual implica la decisión de ceder paso a lo real, sin subjetividades tan explícitas de por medio.

En una entrevista que se le hizo en la edición del año pasado del Festival Render, el cineasta se pregunta: “¿Quiénes somos nosotros para ir a presentar esa obra allá?” La pregunta resulta oportuna dentro de la primera parte del film, donde existe esta interpelación, más aún cuando uno de los testimoniantes, un adolescente que estudia en la escuela del lugar, le pregunta al director que por qué siguen haciendo



Douglas”, dos de los comediantes más queridos en la región.

El nombre del film viene, según comentarios del mismo cineasta, del parafraseo de unos versos del poeta griego Yorgos Seferis. Y en este sentido, *Esperaré aquí hasta oír mi nombre* es una obra que construye la urgencia de un desplazamiento en los lugares de enunciación. Por ello, el hecho de que el cineasta abandone el tono inicial para ceder su protagonismo o presencia al seguimiento de las mujeres, sobre todo, que honran la memoria de sus familiares es un acto de afirmación de una elección narrativa. ¿Cómo debe transmitirse la voluntad de los sujetos registrados? ¿Qué importa más cuando se aborda la crudeza de este tipo de violencia? Y en este sentido, el film de Gálvez deviene en una decisión de valor ético.

Héctor Gálvez es el director del documental *Lucanamarca* (2008), y de los largometrajes de ficción *Paraíso* (2009) y *N.N.* (2014), y con este reciente trabajo a medio camino entre el documental y la no ficción muestra un interés en las oportunidades del cine para generar preguntas sobre estas problemáticas de representación en torno a la memoria y con relación al desplazamiento y a las injusticias post conflicto armado.



películas sobre este conflicto traumático, cuando las personas del pueblo ya han superado eso, o no quieren volver una y otra vez a revivir esos hechos tan luctuosos. “Queremos comedia, preferimos los videos del Cholo Juanito o de Richard



Carlos Bernasconi: “EL ARTE ES MÁS FUERTE QUE YO”

Jorge Bernuy Crítico de arte

“Lo que hago es una manifestación íntima, personal, que viene de mi pasado, de lo que amo, de lo que he vivido, lo veo como una manifestación de mi espíritu”

Fernando Botero

Las artes plásticas son el registro más fiel de la vida de nuestro país, foco de un universo imaginario en un tiempo mítico e irreal. El resultado de este fenómeno creativo ha hecho que gracias a sus pintores, escultores, dibujantes, grabadores y ceramistas, —incluidos, desde luego, los viejos artesanos de fuerte tradición indígena y popular— le hayan dado una representatividad internacional a nuestro país.





Relieve en cobre



Escultura en bronce

Carlos Bernasconi es uno de los artistas más prolíficos de nuestro medio ya que domina todas las técnicas de las artes plásticas. Lo es, además, por la calidad e intensidad de su sensibilidad, y por la naturaleza y los alcances creativos de su obra que se halla en constante mutación y crecimiento sin dejar de ser fiel, asimismo, en el fuego de su obsesión central.

Este maestro nos propone diferentes técnicas. Su máxima expresión se encuentra en el dibujo, el grabado y la escultura que plasma con un fino y agudo sentido analítico. Sus creaciones en estos géneros no sólo son verdaderas obras de arte, sino interpretaciones realizadas desde un juicio agudo, elegante, franco, directo y sutil. Se trata de técnicas polivalentes que se pueden leer con idéntica precisión, como imágenes refinadas y específicas de un mundo privado pero reconocible. Estas esculturas, grabados, dibujos y artesanías, engañosamente modestas, parecen provocar sólo una respuesta: entusiasmo.

Pero esto no tiene nada de sorprendente, habida cuenta de que el arte de Bernasconi es severo y que exige a los espectadores se esfuercen si quieren descubrir su verdadero carácter.

El dibujo es un arte por derecho propio, pero también desempeña el papel de ser la base necesaria en las artes, especialmente en el grabado, la pintura y la escultura. Así, en los dibujos expresionistas de Bernasconi hay algo que admiro: los trazos seguros de las formas y la plasticidad de los retratos. Sus xilografías, trabajadas directamente a mano con el buril sobre tabla, están cuidadosamente talladas desde un cultivado desarrollo de la imagen. No hay duda de que su formación escultórica en Roma fue determinante.



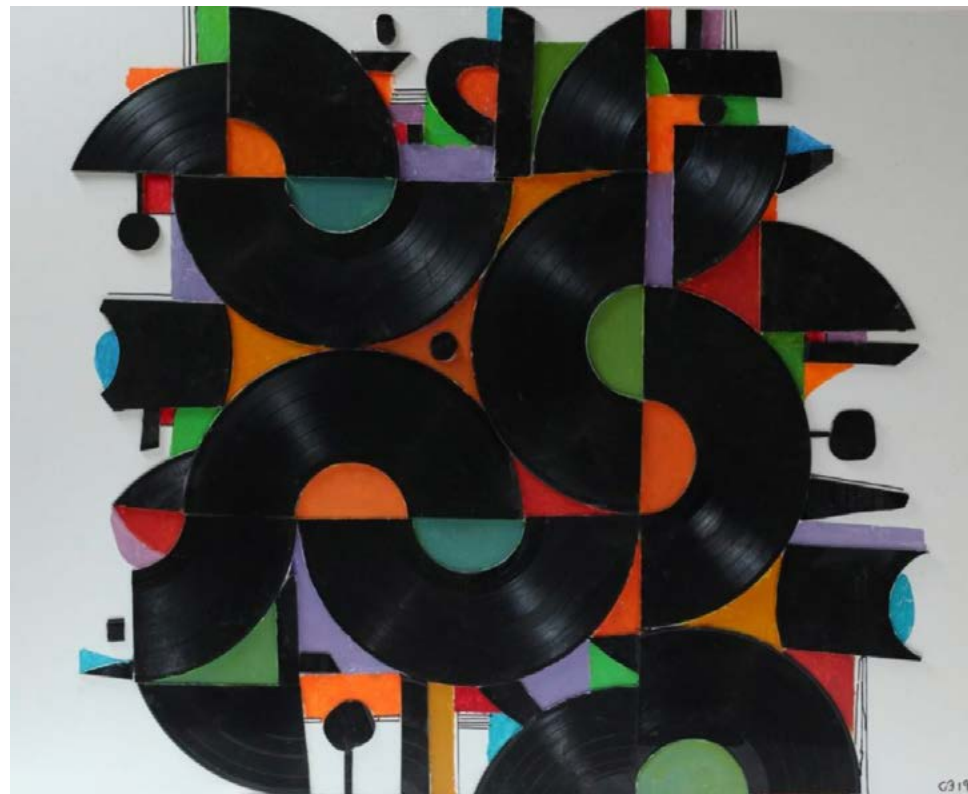


El sedimento de esa energía puede encontrarse en las imágenes que se aprecian desde su mirada de niño en la hacienda de su abuelo en Chota, Cajamarca, la que visitaba en sus vacaciones de colegio y donde montaba y jugaba con los caballos. Son las imágenes en su mirada: el caballero y el caballo ya renunciaron parcialmente a su realidad. Para convertirse en un as de fuerzas en tensión; uno, el caballero a veces pasivo y a veces victorioso; el otro en tensión, con los músculos extendidos hacia una de las direcciones espaciales, reclinado e inerte. La luz se condensa sobre la forma y exalta la dinámica. La desmitificación del héroe también es parte de la intensidad plástica.

cer xilografías a color en el país, así como el fundador, junto con su gran amigo Félix Oliva, del taller “Billar-T”, dedicado a la enseñanza de la artesanía contemporánea y clases de orfebrería. En una de sus etapas de trabajo, Bernasconi prescindió de la representación de los objetos y temas de la naturaleza de forma pragmática, como un medio necesario para llegar a una pintura pura. Una abstracción geométrica de cuadrados y triángulos que compone siguiendo ritmos entrecortados, y una distribución del color guiada por principios, armonías y contrastes que evocan gamas de luz y matices exquisitamente en la composición de acrílicos y cerámicas de acabados impecables.

Carlos Bernasconi, conocido como un trabajador incansable en la xilografía, fue un innovador. Fue el primero en ha-

Carlos Bernasconi Montoya nace en Lima en 1924, hijo de un prestigiado médico. Empieza a dibujar desde muy niño y



Vinilo

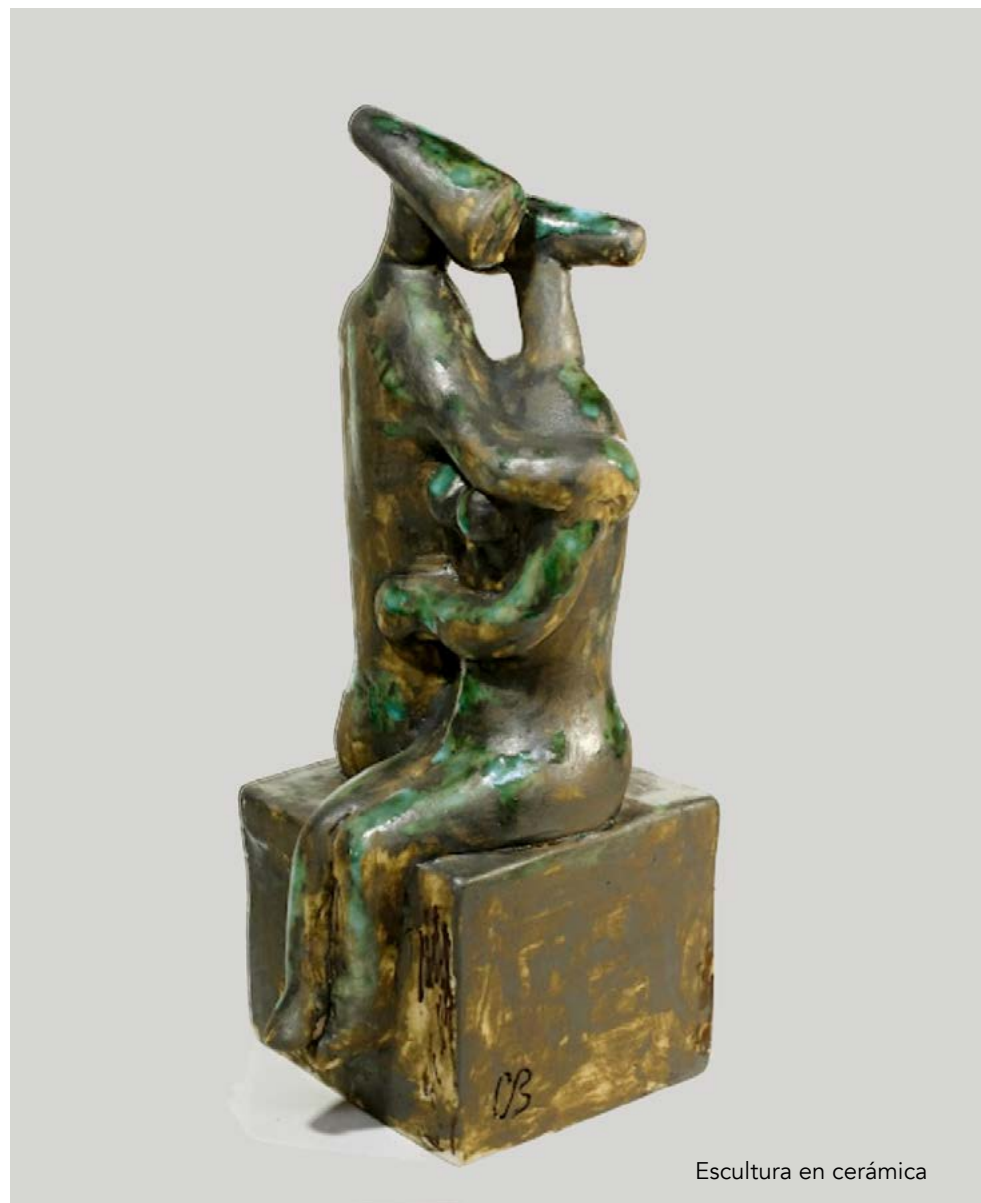


Escultura en bronce

en 1943 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. A los seis meses, la E.N.B.A., entra en receso y Bernasconi decide ingresar a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Con el tiempo abandona la universidad y se reincorpora en 1945 a la E.N.B.A., en donde tiene como profesores a Ricardo Grau en pintura, a Teresa Carvallo en dibujo y a Armando Pareja en grabado. Viaja al Brasil para asistir a un curso de técnicas del grabado. Posteriormente, obtiene una beca del Instituto de Cultura Hispánica

que le permitió estudiar grabado y dibujo en la “Real Academia de San Fernando” de Madrid. En esa ciudad inaugura una exposición de pintura y grabado en la Galería del Instituto de Cultura Hispánica. Posteriormente, se traslada a Roma en donde asiste a cursos de diseño; modelado y grabado de medallas. Más adelante, parte a París para asistir a las clases de la Academia de Legrand Chaumiere.

De regreso al Perú trabaja como docente en la Escuela Regional de Bellas Artes



Escultura en cerámica



Escultura en bronce

de Ayacucho y, posteriormente, en Lima es nombrado director del Centro Artesanal Piloto de Miraflores en donde conoce a Félix Oliva. Con él realiza la muestra “Artes del Fuego”, cerámica, orfebrería y escultura en la Galería del Banco Continental.

Participa con grabados en la “Primera Bienal Italo-Latinoamericana de Técnicas Gráficas” en Roma. Trabaja como Asesor para el Programa de Desarrollo Artesanal en Haití, auspiciado por la ONU. Par-

ticipa en el homenaje de la “Casa de la Literatura Peruana” a Sebastián Salazar Bondy e inaugura una antología de xilografía en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

En homenaje a la trayectoria de Carlos Bernasconi, este año se inauguró la muestra en la Galería “Luis Miró Quesada” en la Municipalidad de Miraflores, “La Libertad del Arte” con pinturas, grabados, esculturas, cerámicas, joyas y sus escritos.



Crisis alimentaria: más allá de la coyuntura

Fernando Eguren Sociólogo

La información difundida por la FAO de que alrededor de 16 millones de peruanos están en una situación de “vulnerabilidad alimentaria media o grave” ha tenido un impacto importante en los medios de comunicación en nuestro país, pero que no se nota en nuestros gobernantes: el primer ministro Aníbal Torres ha declarado más de una vez que el gobierno está en la capacidad de afrontar la crisis alimentaria, cuando es notorio que no hay ninguna estrategia para superarla. La alarmante información de la FAO tampoco parece haber impactado demasiado en la opinión pública, distraída y asediada cotidianamente por malas noticias sobre la situación lamentable de la política y de la economía, y por las múltiples muestras de la miseria moral de gran parte de la clase política.

Esta escasa ponderación de la gravedad de la crisis alimentaria por el gobierno y la opinión pública —casi restringida a si “llegará o no llegará la urea”— se debe también a que la población “vulnerable”, que es *la mitad de la población del país*, tiene escasas oportunidades de hacer sentir su voz, de formar su propia “opinión pública”. No tienen como llamar la atención ni cómo canalizar sus demandas. Eventualmente, ello dará lugar a formas explosivas

de protesta en la capital y las demás ciudades, y la oportunidad a políticos aventureros de ofrecer lo imposible.

Pero esta escasa ponderación también existe en otras partes del mundo. La actual crisis agroalimentaria debería ofrecer una oportunidad para reflexionar sobre un problema lamentablemente “normalizado”: el hecho de que centenas de millones de personas del planeta padecen hambre. Estamos habituados a la información, repetida año tras año por múltiples medios, que da cuenta de este hecho. Pero solo llama suficientemente la atención y gana las primeras planas cuando se supera el número al que ya estamos acostumbrados: alrededor de 700 millones. En la actualidad, se estima que son 828 millones, 150 millones más que al inicio de la pandemia. El número de personas con inseguridad alimentaria¹ se incrementó en 350 millones, pasando a 2300 millones.² Más aun, algunas proyecciones alertan que el año 2023 será aún peor: continuará la inflación, el empleo y los salarios no se recuperarán en la medida de lo deseable y el desenlace de la guerra entre Rusia y Ucrania y sus impactos son impredecibles³.

En este artículo intentaremos ir más allá de lo particular de la actual crisis y abordar,



de manera muy sucinta, la cuestión de la alimentación desde otras perspectivas.

Josué de Castro, destacado médico brasileño, quien fue elegido en 1952 presidente del Consejo Ejecutivo de la FAO, publicó un año antes un libro pionero, *Geopolítica del hambre*, muy influyente en moldear la visión moderna de las causas del hambre. Lo inicia de la siguiente manera:

“La historia de la humanidad ha sido desde el principio la historia de su lucha por la obtención del pan nuestro de cada día. Parece, pues, difícil explicar y aún más difícil comprender, el hecho singular de que el hombre —ese animal presuntuosamente superior, que venció tantas batallas contra las fuerzas de la naturaleza, que acabó por proclamarse su maestro y señor— no haya aún obtenido una victoria decisiva en la lucha por su subsistencia.”⁴

Para ilustrar la dimensión del horror del hambre escribe: “los estragos humanos producidos por el hambre son mayores

que los de las guerras y las epidemias en conjunto.”⁵ Más adelante veremos cómo el horror del hambre va de la mano con el horror de la guerra.

Que la producción actual alcanzaba para alimentar a todo el planeta ya lo afirmaba J. de Castro hace más de 70 años: “[el] mundo dispone de recursos suficientes para permitir el uso adecuado de alimentación por parte de todas las colectividades”. Mas eso no ocurre, pues “todas las civilizaciones, inclusive la nuestra, se han mantenido y estructurado sobre la base de una extrema desigualdad económica.” Pero con los avances tecnológicos de su tiempo, asevera el autor, “esa batalla contra el hambre ya no constituye una tarea de idealismo quijotesco” pues “solo ampliando el poder adquisitivo y la capacidad de consumo de esos grupos marginales, podrá nuestra civilización sobrevivir y prosperar dentro de su actual estructura económica y social.”⁶

Setenta años después

Luego de siete décadas, las esperanzas de J. de Castro no se han materializado. El número de personas afectadas por el hambre actualmente supera los 800 millones. En los primeros años de este siglo había una tendencia hacia su reducción, pero esta se estancó y luego revirtió: entre el año 2015 y el 2021 se incrementó en 179 millones de personas. Actualmente hay más personas subnutridas en todas las regiones que las que había en el 2005, a excepción de Asia, en donde la China tiene un gran peso.⁷

Lamentablemente, la supresión del hambre es todavía “una tarea de idealismo quijotesco”.

El informe de la FAO referido en la cita 7 tiene suficiente información para sustentar lo que afirmó el pasado año el secretario general de la ONU, el portugués António Guterres, antes de la realización de la Cumbre sobre Sistemas Alimentarios en setiembre del 2021: “los sistemas alimentarios están fallando”.⁸ Es posible que Guterres haya pecado de excesiva prudencia y haya querido decir, en realidad: “los sistemas alimentarios *son fallidos*”. No de otro modo se puede entender que, según dicho informe, 2300 millones de personas se encontraban, en el 2021, en una situación de inseguridad alimentaria moderada o grave (¡alrededor del 30% de la población mundial! y la situación se ha agravado el 2022). Los más afectados son las poblaciones más pobres, cuyo número se ha ampliado en los últimos años. Asimismo, más de 3 mil millones de personas no pueden acceder a una alimentación saludable por su alto costo.

Son varias las razones por las que la esperanza de J. de Castro no se ha materializado. Una de ellas se resume en las palabras de Jennifer Clapp, reconocida investigadora de la universidad canadien-

se de Waterloo y autora del libro *Food*, quien considera que el resultado final del acuerdo sobre agricultura en el marco de la Organización Mundial de Comercio en la década de 1990 finalmente resultó en la institucionalización de las desigualdades entre los países ricos y los países pobres.⁹

En efecto, el sistema agroalimentario global está fuertemente influenciado por un número relativamente reducido de grandes corporaciones transnacionales. Cuatro grandes corporaciones controlan el 53% de las semillas patentadas —incluyendo las transgénicas; un número igual controla el mercado mundial de agroquímicos (pesticidas, herbicidas, insecticidas y fungicidas); la comercialización de los fertilizantes sintéticos —incluida la urea— opera históricamente en cárteles de exportación organizados.¹⁰ Lo mismo ocurre con el comercio internacional de alimentos, con la producción de maquinaria agrícola, con la producción de tecnología para el agro, de productos farmacéuticos para la ganadería, etc. Estas transnacionales “han logrado moldear la economía mundial de alimentos a través de múltiples maneras para responder a sus propios intereses corporativos”¹¹, dando forma a los mercados, a las agendas de tecnologías e innovación, así como a los marcos de políticas y de gobernanza.

En los países ricos también hay quienes tienen hambre

La pobreza y la desigualdad —ya advertidos por J. de Castro— son los principales factores que subyacen en la persistencia del hambre y la malnutrición, incluyendo a los países ricos. En estos, parte de la población es vulnerada por el hambre, siendo los más afectados —pero de ninguna manera los únicos— los migrantes y las minorías étnicas. La magnitud de este problema queda evidenciada en la cita siguiente:

A mediados del 2021, el 15% de la población de Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte padecía de inseguridad alimentaria y se iba agravando.¹² En Francia, entre 5 y 7 millones de personas recurrieron a la ayuda alimentaria en el 2020, en contraste con 5.5 millones en 2017 y 2.6 millones en el 2006, según cifras difundidas por el ministerio de Solidaridad y de la Salud de Francia.¹³ En Alemania la red Tafel, con 940 bancos de alimentos o comedores, dio de comer a 1.65 millones de personas en el 2020. En el contexto de la pandemia, alrededor de 13 millones de personas en ese país viven en la pobreza y deben enfrentar el hambre, la malnutrición y la miseria social.¹⁴ En los Estados Unidos, en donde “la inseguridad alimentaria es un problema que se mantiene crónico desde hace décadas”¹⁵, alcanzaba, en el año 2020, a 13.8 millones de hogares (10.5% del total de hogares del país).¹⁶ Según otra fuente, en este país el hambre alcanza al 12% de su población (41 millones de personas). Veintidós millones de niños dependen de sus escuelas para comer.¹⁷ En el Japón, la inseguridad alimentaria afecta a los pobres, que constituyen el 15.7% de su población total. En Australia, este porcentaje es bastante mayor: 21.7%.¹⁸ En todos estos casos la razón principal es la desigualdad, que se ha agudizado en los últimos años.¹⁹

Sobre el hambre y las guerras

J. de Castro afirmaba, como hemos ya visto al inicio del artículo, que “los estragos humanos producidos por el hambre son mayores que los de las guerras y las epidemias en conjunto”. Pero epidemias y guerras son también causa de hambre.

Las guerras y el hambre van de la mano. La escasez de alimentos ha sido una de las principales causas —y consecuencias— de las guerras. El futuro, con una población creciente y con mayores ingresos, agudizará la competencia por tierra y agua para la producción de alimentos, lo que será seguramente una fuente constante de conflictos y guerras. Julian Crib ha dedicado todo un libro al tema.²⁰ Traza la historia de la relación entre hambre y guerra —desde la prehistoria hasta la actualidad— y ofrece cifras sobre las víctimas de hambrunas. Algunas son conocidas, pero no dejan de sorprender por su magnitud y por la perversidad del hecho mismo. Durante la Primera Guerra Mundial murieron por inanición tres cuartos de millón de alemanes, entre los cuales 80 mil niños. Según Crib, “la mayor significación de la



I Guerra Mundial fue la formal conversión del hambre en un arma de guerra”. Pocas décadas después, durante la Segunda Guerra Mundial, fallecieron 40 millones de personas, de las cuales un poco más de la mitad debido a la falta de alimentos. Hitler aplicó un plan diseñado a tal efecto, el *Hungerplan*, destinado a cercar y cortar el flujo de alimentos a las poblaciones de los países hostiles. Ambos, el Eje y los Aliados, utilizaron ampliamente los asedios navales para impedir el transporte de alimentos con el fin de derrotar a los países enemigos. Obviamente, las poblaciones civiles sufrieron las consecuencias.

Cribb también informa sobre aquellos que fallecieron de hambre como resultado de políticas públicas: 3.9 millones en Ucrania (el llamado Holodomor), debido a la decisión de Stalin de despojar de sus cosechas a los campesinos de ese país para satisfacer las necesidades de la industrialización forzada de Rusia.²¹ El intento de modernizar e industrializar a marchas forzadas la China desde 1958 —el Gran Salto Adelante— bajo la conducción de Mao Tse Tung también originó un estimado de 40 millones de personas fallecidas por hambre en dicho país.²²

A propósito de la vinculación entre la guerra y la alimentación, la conflagración iniciada por Rusia al invadir a Ucrania tiene un impacto sobre el agravamiento de la inseguridad alimentaria en el mundo, ya suficientemente perturbada por la pandemia de Covid-19. Ambos países son importantes exportadores de alimentos y de insumos químicos para la agricultura. El control de los puertos para la exportación del trigo ucraniano tiene como objetivo convertir los alimentos en un “arma de guerra” y en un tema de negociaciones entre los países beligerantes. Ambos

países son los principales proveedores de cereales de los populosos países de Bangladesh, Sudán y Pakistán. Víctimas de la elevación de los precios resultante de la guerra son las poblaciones pobres en el Medio Oriente, África del Norte y otros países del planeta.

En el mundo actual esta guerra no es la única conflagración causante de hambrunas. Basta revisar el sitio web del Programa Mundial de Alimentos de la ONU para informarnos de las decenas de millones de personas sufriendo —o al borde de— hambrunas ocasionadas por conflictos armados y las masivas migraciones resultantes, en Burkina Faso, Mali, Níger, República Democrática del Congo, Siria, Sudán del Sur y Yemen. Los organismos internacionales de ayuda alimentaria no se dan abasto, y los países más poderosos actúan —o dejan de hacerlo— en función de sus objetivos geopolíticos. . Actualmente, cerca del 60% de la población con hambre vive en países asolados por conflictos armados. La violencia, según el Programa Mundial de Alimentos de la ONU, es el principal obstáculo para acabar con el hambre²³.

Detrás de la actual crisis alimentaria hay, pues, mucho más que el resultado de una desafortunada confluencia coyuntural de eventos, una suerte de “tormenta perfecta” que congrega pandemia, conflictos, eventos climáticos (y, en varios países, como el Perú, una desastrosa gestión pública). Es todo un sistema alimentario que falla, de por sí muy difícil de cambiar dados los intereses geopolíticos y económicos en juego, agravado por los impactos de un cambio climático que se va convirtiendo, paulatinamente, en el principal riesgo para la sobrevivencia de las sociedades tal como las conocemos.



Notas

- 1 La inseguridad alimentaria se puede definir como “la probabilidad de una disminución drástica del acceso a los alimentos o de los niveles de consumo, debido a riesgos ambientales o sociales, o a una reducida capacidad de respuesta”. FAO / PESA (febrero 2011). Seguridad Alimentaria y Nutricional. Conceptos básicos. <https://cutt.ly/INeKBKL>
- 2 FAO (06.07.2022). Informe de las Naciones Unidas: las cifras del hambre en el mundo aumentaron hasta alcanzar los 828 millones de personas en 2021. <https://cutt.ly/yNel15j>
- 3 Consultar, por ejemplo, The World Bank (13.10.2022). Food Security Update. <https://cutt.ly/kNfbJap>
- 4 Josué de Castro (2019), Geopolítica del hambre. Ensayo sobre los problemas de la alimentación y la población del mundo. Universidad Nacional de Lanús. Título original: Geopolítica da fome. © 1951, Casa do Estudante Brasileiro.
- 5 De Castro, Op.Cit. P. 4
- 6 De Castro, Op.Cit. P. 220.
- 7 FAO, FIDA, OMS, PMA y UNICEF (2022). El estado de la seguridad alimentaria y la nutrición en el mundo 2022. Roma, FAO. <https://cutt.ly/kNOel9o>
- 8 Naciones Unidas. “Nuestros sistemas alimentarios están fallando y la pandemia del coronavirus agrava la situación”. <https://cutt.ly/fBKc23f>
- 9 Jennifer Clapp (2020). Food. Polity Press. 3rd edition. Edición de Kindle. (FE. Mi traducción).
- 10 Grupo ETC (2019). Tecno-fusiones comestibles. Mapa del poder corporativo en la cadena alimentaria. <https://cutt.ly/WBFCOkR>

- 11 Clapp (2020). Op.cit. (P. 138)
- 12 The Guardian (06.02.2022) <https://cutt.ly/bJPaWV5>
- 13 Sénat (06.06.2022). Pauvreté et insécurité alimentaire en France. 15 législature. <https://cutt.ly/2JPgKtR>
- 14 Kleinert, Carola and Andy Niklaus. (04.04.2020). Coronavirus crisis: Hunger and malnutrition spread in Germany. World Socialist Web Site. <https://cutt.ly/OJPK8di>
- 15 Bloomberg (02.01.2022). America’s Hunger Pandemic is Getting Worse. <https://cutt.ly/mJPIHBd>
- 16 USDA (2021) Household Food Security in the United States in 2020. <https://cutt.ly/EJPgGUe>
- 17 Barbecue Lab. Hunger in America (06.2022). <https://cutt.ly/FJPjbr2>
- 18 National Center for Biotechnology Information (May 2019) Food Insecurity and Hunger in Rich Countries—It Is Time for Action against Inequality. <https://cutt.ly/qKjpWQQ>
- 19 Eguren, Fernando. Crisis alimentaria en un sistema agroalimentario fallido. La Revista Agraria, LRA 198 / junio 2022., Pág. 7.
- 20 Julian Cribb (2019), Food or war. Cambridge University Press. Cambridge. Edición de Kindle.
- 21 Anne Applebaum (2017), Red famine. Stalin’s war on Ukraine. Doubleday: New York. Edición de Kindle.
- 22 Yang Jisheng (2012). Tombstone. The great Chinese famine, 1958-1962. Farrar, Strauss and Giroux. Edición de Kindle.
- 23 The Economist (Nov. 5th, 2022). How men with guns aggravate global hunger.

Muerte de Oquendo en España

Leopoldo de Trazegnies Escritor

*Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo*

M. Bashō

Navacerrada es el único pueblo de esta España imaginaria que se hizo real en la mente de un poeta. Al subir por el sendero tuvo la sensación de que llegaría a un pueblo de espíritus muertos encarnados en aves y lagartijas que asomaban sus pescuezos al cuchillo del sol de invierno para verlo pasar a él con su sombrero puneño y sus andares de poeta lúcido y ensombrecido a golpes. Pero no fue así. Se encontró un sanatorio suspendido en el aire.

El verano había calcinado la naturaleza y dejado las altas sierras salpicadas de rocas como puños. Su cuerpo enjuto y sin palabras se dirigía a su propia montaña mágica, la que por un momento pensó que le daría fuerzas para vencer la enfermedad, para reencontrar su verbo claro y festivo.

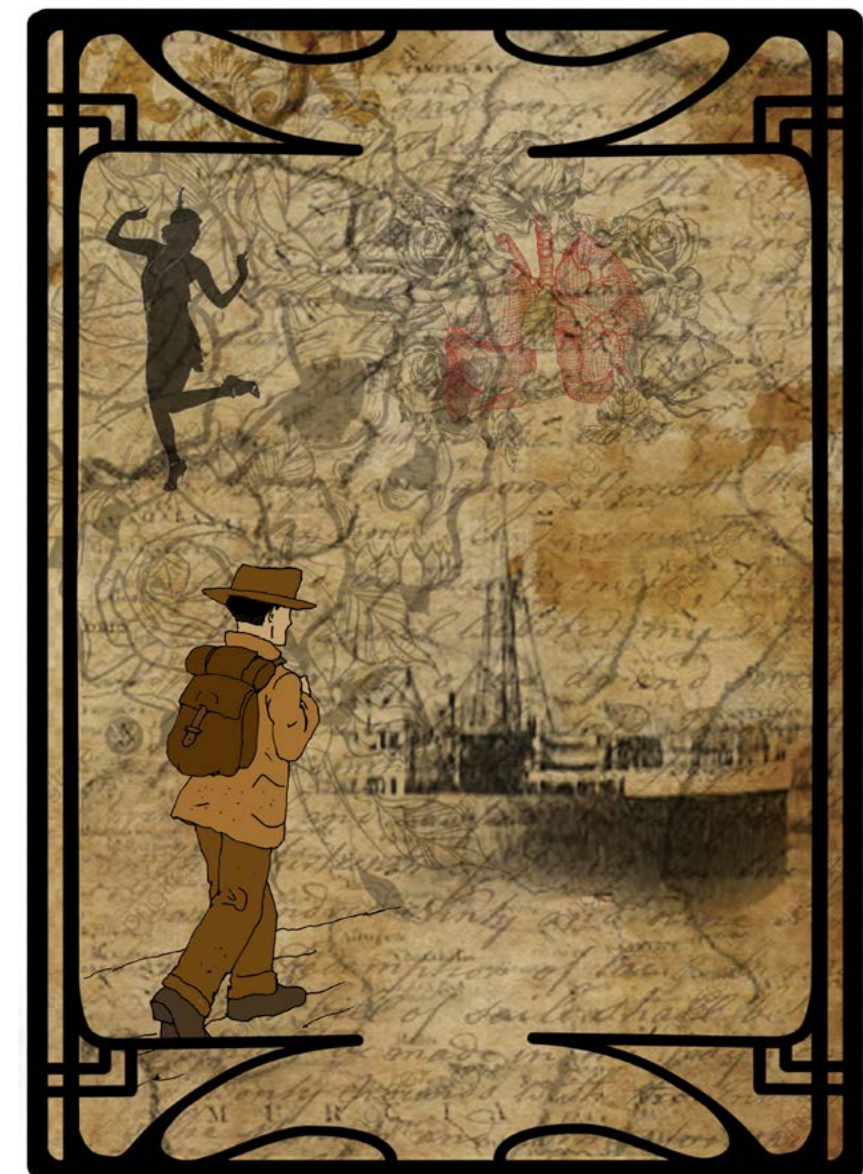
“tu bondad pintó el canto de los pájaros”

Mientras tanto, valle abajo, en Madrid, vibraba el odio en los cristales de las ventanas que saltarían hechos añicos como ilusiones rotas, ya se presagiaba el dolor que iba a originar la explosión de barbarie que acabaría con el espejismo de un pueblo que tuvo la ingenua pretensión de escoger la cultura, la Justicia y la felicidad. Un pueblo trágico parecido a él.

Trató de ordenar sus pensamientos: no era posible que no tuviera fuerzas para subir andando la montaña. Era un espejismo, porque él, pobre de solemnidad, estaba siendo llevado en un coche por una aristócrata española que se apiadó de sus penurias. El coche traqueteaba lentamente hacia el sanatorio de Navacerrada mientras tiritaban sus pensamientos.

El mundo, de pronto, se le presentaba como una película fantástica. Envuelto su cuerpo famélico en mantas y pieles inventaba el nuevo cine polícromo mirando por el parabrisas trasero. Por un instante podía imaginarse asistiendo a la proyección de la mejor de las películas, compañera:

“tus sonrisas maravillosas sombrillas para el calor tú que llevabas prendido un cine en la mejilla”.



Ilustraciones de Bernardo Barreto

La palabra es poesía, las imágenes son poesía. Llevaba su biografía pendiente de un imperdible:

“tengo 19 años y una mujer parecida a un canto”

Pero no, él no podía ser llevado de esa manera, no podían desgajarlo de la tierra. Tenía que subir a la montaña él solo, por su propio pie. En cuanto pudo, saltó del vehículo como si estuviera sano, reconoció el aire seco que sacudía los árboles vetustos y las hierbas incipientes y quedó paralizado en su camino de sueños. León Felipe lo hubiera visto así:

***“con la lengua en silencio,
los ojos en sus cuencas
y en su lugar los huesos”***



Entre sus alucinaciones vio un perro alto como un caballo que no se separó más de él. Lo bautizó como “Elfo” por su color blanco y su mirada ausente. Acompasaron la respiración y el paso fatigado y tal vez también sus difusos pensamientos para continuar por su destino incierto. El cielo, tan azul, tan limpio, les seccionaba dulcemente a ambos la primera vértebra cervical.

Antes de llegar a la vetusta casona que dominaba el valle se acordó de la Lima nublada y marítima donde en noches bohemias de alcohol y opio el aire puro de sus pulmones andinos fue remplazado por colonias de bacilos de Koch. Era frecuente que, a los habitantes de la sierra como él, que bajaban a la costa, Lima les colgara en los pulmones una mochila podrida. No le importó demasiado, se sentía esencialmente poeta, es decir, fuera de las contingencias biológicas del común de los mortales, pero no de sus odios y sus injusticias. En un delirio febril, recordó los últimos días pasados en cárceles peruanas donde fue torturado por ser comunista y sintió un escalofrío matutino como el que se siente al orinar con frío. Ni aún entonces le abandonó la poesía:

“Tú estás aquí como la brisa o como un pájaro”

En la boca traía un regusto a sangre. En el lavabo blanco de la habitación del segundo piso que le asignaron en el sanatorio brilló su saliva roja arrastrada rápidamente hacia el desagüe. Cerró el grifo y volvió a escupir, la hemorragia no se detenía.

En la pensión de Madrid tuvo su primer vómito rojo en Europa, que disimuló con vergüenza. Pero la anciana de la pensión cercana a la estación de Atocha a la que había llegado minutos antes, advirtió su desazón: “Debe usted ir al médico”, le dijo.

Su viaje desde el Perú había sido demasiado largo para su quebrada salud, con etapas oníricas agotadoras. En el Callao abordó un barco con destino a Europa, ligero de equipaje, llevaba sólo lo puesto. “Llegarás en invierno, hará frío”, le advirtió un amigo y le regaló su abrigo. Su camino se interrumpió en Panamá. Los norteamericanos lo detuvieron por sospechoso, le hicieron perder el barco y el abrigo interrogándolo durante todo el día. Después de la fantasmagórica prisión y posterior rescate de la zona del canal pudo continuar la siguiente etapa de su peregrinación hacia la muerte: Francia.

Escapó de Panamá hacia Costa Rica y se dirigió, o lo llevaron, a México a coger otro barco. Desembarcó en La Rochelle y de allí, sin dinero y sin abrigo, siguió transmigrando de forma mágica hasta París. Logró al fin llegar a la ciudad de Breton, Verlaine, Aragon, Eluard... que leía en Lima. Y pudo ver la arquitectura de uno de sus propios versos:

“La torre de Eiffel a tu lado flor geométrica para los poetas puros”.

Erró por sus calles imaginadas y por sus puentes cruzados de deseos sobre el río. Sus contactos en París eran escasos y su salud cada vez más frágil. Sabía que en algún *fau-bourg* malvivía su admirado maestro César Vallejo con Georgette, pero de qué manera unir su miseria a la de su compatriota andino. El ministro plenipotenciario del Perú en la capital francesa era un pintoresco escritor partidario de restablecer el *Antiguo Régimen* en Francia que terminó sus días perfectamente chiflado en el manicomio Larco-Herrera de Lima. El funcionario se mostraba muy satisfecho de que los intelectuales latinoamericanos y españoles residentes en París se hubieran trasladado casi al completo a la nueva república española que él sin duda consideraba un caos democrático. Ante la anarquía poética que advirtió en el aspecto bohemio del poeta no dudaría en recomendarle que viajara a España también. Y nuevamente el poeta transmigró, gracias a las artes mágicas que sólo él dominaba, hacia Madrid.

“en el tren lejano iba sentada la nostalgia”

Cruzó los Pirineos con su corazón político ilusionado con la experiencia española, por ese pueblo en ebullición decidido a protagonizar la imposible epopeya de la Justicia social democrática cuando en Europa estaba triunfando el nazismo. Su corazón poético se inclinaría por ese grupo de bardos ultraístas de los que hablaba Borges con admiración, y que en Argentina continuaría el poeta Alberto Hidalgo. Él conocía a Hidalgo a través de su común maestro José Carlos Mariátegui y ambos habían sido colaboradores de la revista que fue cambiando de nombre a lo largo de sus cuatro números:

Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel.

A la capital de España llegó con un morral parecido al que llevaría Miguel Hernández durante la Guerra Civil, tal vez el mismo con el que Pablo Neruda encontrara al poeta-soldado por las calles del bombardeado barrio de Argüelles de Madrid. Dentro llevaría versos etéreos aún sin papel ni graña como aves transparentes que al soltarlas le devolverían alguna armonía al cielo.



Si hubiera tenido fuerzas para buscarlos, se habría podido alojar en los locales del POUM, o en el requisado palacio de los Spínola, regentado por Rafael Alberti y Teresa León, que servía de improvisado alojamiento a los escritores extranjeros, pero la debilidad se lo impedía y se metió en la primera pensión que vio en los alrededores de la estación de Atocha.

A la mañana siguiente se levantó más despejado, en la cama de la pensión dejó las miasmas de una noche oscura, en la calle estaba la vida, una leve esperanza de respirar aire puro, de compartir sonrisas amables como si no hubiera pasado nada, como si hubiera acabado de nacer. Pero por la noche volvió la fiebre y la anciana de la pensión lo oyó toser, congestionarse débilmente, afilársele el rostro como una hoja de olivo seca e insistió que tenía que ir al médico. ¿A qué médico, en qué ciudad, en qué país? En la madrugada, postrado por la fiebre, la sed insuperable, la angustia oprimiendo sus sueños como una camisa helada, yacía más indefenso que nunca sobre la cama.

La oscura sala del hospital San Carlos donde fue trasladado parecía la lonja de un mercado de abastos por la multitud de gente que se movía en ella, el ruido, las voces que daban, la variedad de artículos de alimentación y abrigo que transportaban entre las camillas. La calefacción de carbón lo atufaba, tenía dificultades para respirar, para abrir los ojos, para mover los labios.

Su mente extenuada le hacía sentirse herido en el centro de un campo de batalla. Oía la presencia silenciosa de un espíritu femenino que no lo abandonaba, su cuidadora sutil, amante serena, o bruja dulce para difuminar sus pesadillas.

“como cuando se caía la sortija de tu voz en el patio”

Cuando los médicos lo desahuciaron las monjas se apresuraron en llamar al consulado. Entre el cónsul Alberto Ureta y el titular de la Legación, Raúl Porras Barrenechea, decidieron que lo urgente era sacar al poeta de ese infierno misericordioso.

Su ventana en el sanatorio daba a la ladera sur, más suave que la que recibía los vientos gélidos del norte. Él había nacido en una sierra-abuela, pensó, de altas cumbres nevadas que cortan las pupilas del cielo y sentía que venía a morir a una sierra-niña de faldas verdes donde pacían caballos. El cielo se estaba reduciendo y oscureciendo sobre una higuera. Debía ser tarde.

Se echó sobre la cama antes de que los enfermeros del sanatorio le trajeran los pijamas limpios y le dejaran la ficha para registrar sus datos de identidad. En la ventana, se estaba cristalizando el sueño y sólo dejaba pasar rayos vespertinos de luz anaranjada.

Se despertó varias horas después. Le habían dejado la ropa de interno y la ficha de ingreso a los pies de la cama. Rellenó sus datos:

Nombre: Carlos Oquendo de Amat.

Nacionalidad: Peruano.

Oficio: Poeta.

Oyó ladrar fuera a Elfo y a alguien que le hacía “shiiiiii”.

**HE SA LI DO
RE PE TI DO
POR 25 VENTA-
NAS**

El perro al verlo le movió el rabo estirando el hocico como si lo estuvieran estrangulando. No había nadie.

Recordó a amigos peruanos que vivían en Madrid:

-Rosa Arciniega que fue la última persona que lo vio con vida y percibió el llanto de las quenás en sus venas.

-Xavier Abril, enfermo.

-César Falcón ausente (estaría muy ocupado en la dirección de la revista Mundo Obrero).

-En la lejana Lima los hermanos Varallanos, Beingolea, Bolaños, Magda Portal, Churata, Peralta...

Se recostó en la cama nuevamente, moribundo, pero aún podía escuchar sus pulsaciones. ¿Cuál era la fuente de esa cadencia que se resistía a agotarse? ¿Qué órgano convertía rítmicamente la materia en la energía eléctrica que activaba su corazón? ¿Cuándo se detendría su sangre, cuándo se detendría su poesía? Ocurrió la mañana del 6 de marzo de 1936.

La lápida que pusieron en su tumba en el cementerio contiguo al sanatorio lleva los versos de su amigo Enrique Peña:

***Tan pálido, tan triste,
tan débil, que hasta el peso
de una flor te rendía.***



BIBLIOGRAFÍA

Oquendo de Amat, Carlos.

-“5 metros de poemas”. Editorial Decantar. Lima, 1968.

Meneses, Carlos.

-“Tránsito de Oquendo de Amat”. Editorial Inventarios provisionales, Barcelona, 1973.

-“Oquendo de Amat, vivir para soñar”, Rev. **Quimera**, no 17, 1982. Barcelona.

-“Retrato de poeta”. Ciberayllu, oct. 2005.

-“Carlos Oquendo de Amat y otros vanguardistas peruanos”. Coloquio Internacional (Centre de recherches Latino-Americain. Université de Poitiers) Madrid, Espiral 1994. Vol. 1.

Lauer, Mirko y Oquendo, A.

-“Surrealistas & otros peruanos insulares” (“Vuelta a la otra margen”). Prólogo de Julio Ortega. Ocnos. Libres de Sinera. Barcelona, 1973.

Monguió, Luis:

“Un vanguardista peruano: Carlos Oquendo de Amat”. Madrid. Insula 1978.



LIBROSLIBROSLIBROS

Esperando la lluvia. A propósito de *Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar*, de Mijail Mitrovic

“En realidad el arte se parece mucho a la brujería en el sentido que es una manera de acumular energía en un objeto y transferirla”. Estas fueron las palabras con las que Juan Javier Salazar (JJS) definió, a inicios del milenio, tanto su praxis como el posicionamiento que asumió frente a ella. Lejos ya de los ímpetus revolucionarios de los años setenta, JJS reformulaba, así, la orientación de su trabajo, mas no las bases cardinales del mismo. A saber, aquellas que concebían al arte y al artista como catalizadores del cambio social al servicio del pueblo. En Salazar encontramos un complejo itinerario de mutaciones sobre un mismo eje. La idea de construir una cultura popular de cuño socialista estuvo presente en sus primeras pocas xilografías, pasando por sus más conocidos cuadros hasta llegar a los tiempos de *Perú Express* y la venta de sus “perucitos” en las unidades de transporte público. Pero a diferencia de muchos de sus contemporáneos de la Escuela Nacional de Bellas Artes que abrazaron una militancia definida, el compromiso de Salazar con el campo popular fue algo más heterodoxo y se volcó a un ámbito que la Nueva Izquierda subestimó por mucho tiempo. El mundo de la fantasía, del deseo, del juego y de los sueños., En ese sentido, JJS fue un trabajador de las subjetividades, pues creía en la necesidad de intervenir también en las formas de conciencia capturadas por las clases dominantes, para disputar desde allí la construcción de otro mundo posible.

Tales son, a grandes rasgos, las ideas que articulan el argumento central del reciente libro de Mijail Mitrovic, *Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar* (Jedque Ediciones, 2022). A lo largo de diecisiete capítulos pertinentemente ilustrados, el antropólogo y crítico cultural marxista recorre la trayectoria del recordado “Juanja” para profundizar en un proyecto intelectual que ya adelantó en su primer título *Extravíos*

de la forma.¹ A medio camino entre Antonio Gramsci y Walter Benjamin, Mitrovic dedica sus reflexiones a desentrañar la manera en que JJS trabajó lo que el autor denomina la *función social del arte*. Nuestro personaje, un descreído del cascarón idealista que suele revestir la idea arte tal y como fue introducida por la imaginación burguesa, luchó hasta el final de sus días por evitar convertirse en un instrumento de ese “comité de tías en terapia permanente”, como llamó a los altos directivos del MALI. Pero esto tuvo que ver menos con la entidad en sí misma que con el tipo de institución social que ella representaba. Como bastión de la oficialidad cultural del país, el mentado lugar era, para JJS, una de las catedrales artísticas de las clases dominantes y, en consecuencia, un aparato de reproducción ideológica de la sociedad capitalista, para decirlo en clave althusseriana. De allí que, frente a la idealización romántica del arte como esfera desinteresada y abstraída de sus condiciones sociales, Salazar apostase por sustraerse del circuito de galerías y poner su trabajo a disposición de las clases trabajadoras del país.

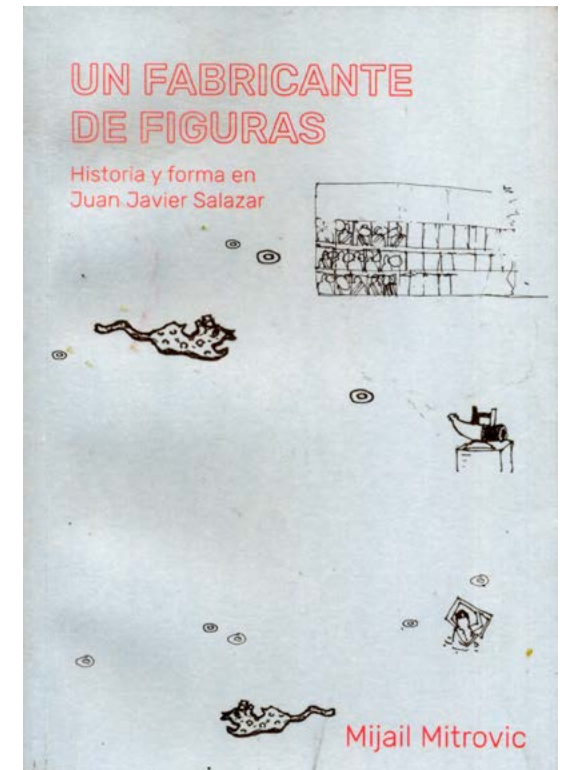
El libro de Mitrovic presenta un recorrido por las distintas circunstancias que atravesaron la producción de Salazar y, en ese sentido, avanza hacia un tipo de historia del arte alternativa a la hoy dominante en la academia local e internacional. Lejos de insistir en la ya clásica operación que intenta explorar las razones del genio artístico o el conjunto abstracto de una serie de estilos e influencias, Mitrovic se acerca al hecho artístico como hecho social y, en consecuencia, como hecho histórico. Pero la perspectiva del autor está lejos de ser aquella que entiende la historia como cronología, mucho menos como una colección de datos en abstracto. A partir de una epistemología abiertamente marxista, Mitrovic busca, más bien, entender a JJS como parte del movimiento general de la so-

¹*Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019.

dad que le tocó vivir. Y ello pasa por recuperar, para el análisis diacrónico y sincrónico de lo artístico, la idea de totalidad social, tal y como fue desarrollada en los clásicos escritos del filósofo alemán. JJS no aparece, así, como un personaje aislado, sino integrando un marco epocal múltiplemente determinado por factores materiales y subjetivos, productivos e ideológicos.

Con todo, es preciso decir que la perspectiva asumida por el autor está bastante lejos de devenir en panfleto. Cierto es que Mitrovic se acerca a pensar el contenido socialista en la obra de JJS a partir de la plena afinidad con dicho programa, pero lo hace más en términos analíticos que normativos. El autor no está buscando construir una versión heroica de su personaje, sino historizar el carácter problemático de su biografía en función a los ideales que asumió en su momento. Si JJS espera que llueva, es decir, que *algo pase*, y en consecuencia, dedica todos sus esfuerzos a construir el cauce para que la revolución suceda, tan importante como entender los contornos que adquirió su agencia resulta también el cruce de la misma con los límites y posibilidades planteados por sus respectivas determinaciones sociales. En una época de repliegue, de desactivación del contenido político de lo popular, JJS aparece como una figura de ofensiva que pondera, trabaja y responde de acuerdo a sus contextos, pero siempre manteniendo el *ethos* de la praxis en lugar de someterse al adormecimiento de la utopía. JJS sabe que no existe tal cosa como un triunfo inevitable de los trabajadores sobre la burguesía, sino que la pregunta leniniana del ¿qué hacer? interpela permanentemente a todos aquellos que buscan convertir la historia de las clases populares en algo distinto al carácter “fragmentado y episódico”, tal y como reza aquel conocido fragmento de los *Cuadernos de la Cárcel* de Gramsci. Es porque la historia avanza fracasando (Zavaleta) que hay que hacerla siempre y todos los días hasta que el enemigo deje de vencer.²

² Dijo Walter Benjamin: “Sólo aquel historiador que esté firmemente convencido de que hasta los muertos no estarán a salvo si el enemigo gana tendrá el don de alimentar la chispa de esperanza en el pasado”. “Tesis de filosofía de la historia” en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, pp. 77 - 89.



Es por ello que la imagen del fabricante de figuras, con la que el autor oportunamente identifica a nuestro personaje, es tan pertinente. Salazar cristaliza su tiempo histórico (y subjetivo) en figuras. Es decir, convierte lo social en una producción cultural a la vez atravesada por componentes visuales y narrativos, rompiendo así el vicio formalista del “arte contemporáneo” y, en consecuencia, la ilusión de autonomía con la que lo artístico suele presentarse. A través de un complejo entramado alegórico, “Juanja” buscó desmontar los mecanismos de dominación subjetiva del capitalismo tardío. Pero en lugar del lamento solemne al que se abocaron varios otros en su tiempo, él lo hizo con unas saludables dosis de risas e ironía, convencido que tan importante como la crítica para la desnaturalización de lo hegemónico era también la distancia mordaz de quien conoce el carácter contingente del mecanismo. Así, JJS se convierte en un “brujo” que desmitifica, pero en contra del cinismo y a favor de la creencia; una creencia que, consciente del carácter artificioso de la cultura dominante, se aboca a reavivar el deseo para ya no solo esperar que algo pase sino hacer que por fin suceda. Porque lloverá ¿no, Juan Javier?

Raúl Álvarez Espinoza

