

«Abrazó al primer hombre»: el teatro político de César Vallejo

‘He embraced the first man’: political theatre by Cesar Vallejo

JOSÉ JULIO VÉLEZ SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid¹

jjvelez@filol.ucm.es



A Julio Vélez, padre y maestro

RESUMEN

El presente trabajo procura una revalorización del teatro de César Vallejo y de su estética teatral (tal y como aparece en *El arte y la revolución*) a partir de situar correctamente su obra dentro de los parámetros del teatro político y soviético del momento. Vallejo, como Piscator, Meyerhold, Maiakovski, Mishon y otros autores de teatro revolucionario, presentan un proyecto ideológico y estético paralelo en el que la nueva estética proletaria supere a la burguesa. En esta estética es fundamental el uso de

1 Este trabajo se inserta en los objetivos investigadores de los proyectos «Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMAD)», H 2015/HUM-3366 (2016-2018) y «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI». Plan Nacional de Investigación. «Excelencia». Ministerio de Economía y Competitividad. (FFI2015-64799-P).

la nueva cinematografía, el documento, la «biomecánica», la coreografía armónica y una concepción escenográfico-espacial constructivista. A la par, este artículo adelanta que, desde el Instituto del Teatro de Madrid, nos encontramos en un proceso de realizar una edición de los textos teatrales en francés que incluya los tachones, enmiendas y correcciones. Esta edición podría beneficiarse de ser planteada a partir de los presupuestos de la crítica genética de modo que se deje a las claras el proceso de composición del autor y que permita una mejor fijación del arquetipo de unos textos de tan complicada transmisión.

Palabras clave: César Vallejo, teatro soviético, proletariado, revolución, filología, ecdótica.

ABSTRACT

This paper attempts to reappraise the theatre and theatrical aesthetics of Cesar Vallejo, as it appears in *El arte y la revolución* ('Art and Revolution') by properly placing his work in the political theatre and Soviet parameters of those times. As Piscator, Meyerhold, Maiakowski, Mishon and other authors of revolutionary theater, Vallejo presented an ideological and aesthetic project in which the new proletarian aesthetic overcome the bourgeois. In this aesthetic, it is essential to use the new cinema, the document, «biomechanics», the harmonic choreography and a constructivist scenographic-spatial conception. At the same time, this paper anticipates that, from the *Instituto del Teatro de Madrid* (Institute of the Theatre of Madrid), an edition of the theatrical texts in French, including cross-outs, amendments and corrections, is in process. This edition could benefit from being raised from the presuppositions of the genetic criticism so the author's composition process are clear and allow a better setting for the complicated transmission of archetypal texts.

Keywords: Cesar Vallejo, Soviet theatre, proletariat, revolution, philology, ecdotics.

Recibido: 20/04/18 Aceptado: 30/05/18 Publicado *online*: 31/08/18

El teatro de César Vallejo (Santiago de Chuco, 16 de marzo de 1892-París, 15 de abril de 1938) es de todo su canon, con mucho, el género que más necesita una revisión crítica. Se trata de un corpus de obras que, pese a su cantidad (cuatro piezas largas y un significativo número de piezas menores y fragmentarias), no ha sido estudiado en profundidad y ha resultado históricamente denostado por tratarse de un teatro poco dramático, muy directo. Su falta de atención crítica ha derivado en una absoluta falta de puestas en escena de su teatro y en ediciones que, pese a meritorias, pueden ser complementadas.

En primer lugar, necesitamos una revisión ecdótica de su teatro. Contamos con dos ediciones: la de 1979, editada y prologada por Enrique Ballón Aguirre; y la de 1999, con presentación de Salomón Lerner Febres y edición a cargo de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Pese a su indudable valía y a que seguramente ninguna edición del teatro vallejiano pueda ser considerada definitiva, ambas ediciones pueden ser mejoradas en cuanto encontramos testimonios que no aparecen incorporados adecuadamente en estas (Vélez-Sainz, en prensa). Los más notables son los dos testimonios mecanografiados en francés y con profusas indicaciones, correcciones y mejoras a mano que se encuentran de *Moscú contra Moscú* y de *Colacho hermanos*. Estas se custodian en los archivos de la Pontificia Universidad Católica del Perú y llegaron por parte de Fernando de Szyszlo, quien los recibió de Georgette de Vallejo en la clínica Maison de Santé. El texto de *Colacho hermanos* en francés se encuentra traducido en la edición del segundo volumen del *Teatro completo* de 1999 por Renato Sandoval (Vallejo 1999: 197-402, II). Este testimonio, llamado B en la edición, no se utiliza para la composición de la trama textual sino que se prefieren las versiones A y C (en castellano). Asimismo, en esta misma traducción encontramos algunas lagunas en cuanto a que no se señalan ni incluyen los tachones y las correcciones de Vallejo (o de Georgette). Por su parte, el texto de *Moscú contra Moscú* fue traducido por Iliá y Javier Sologuren para el volumen I de 1999 (Vallejo 1999: 315-465, I). En ningún caso nos encontramos con un trabajo filológico para fijar el texto. Aprovecho para adelantar que, desde el Instituto del Teatro de Madrid, nos encontramos en el proceso de realizar una

edición del texto en francés que incluya los tachones, enmiendas y correcciones. Esta edición podría beneficiarse de ser planteada a partir de los presupuestos de la crítica genética de modo que se deje a las claras el proceso de composición del autor y que permita una mejor fijación del arquetipo de unos textos de tan complicada transmisión.

En segundo lugar, necesitamos una resituación del teatro vallejiano dentro de los paradigmas estéticos que le corresponden. En todas sus obras teatrales existe el intento de criticar un determinado problema o conflicto de tipo social y la necesidad de crear un modelo de producción cultural distinto del imperante. Las cuatro piezas teatrales que se conservan íntegramente y que fueron publicadas póstumamente son las siguientes: en primer lugar, el drama social *Lock-out* (1930), escrito en francés, del que el propio Vallejo hizo una traducción al castellano que no se conserva. Expone un conflicto obrero en una fábrica metalúrgica. Cronológicamente vendría después *Entre las dos orillas corre el río* (años 1930), que es, sin duda, su texto de transmisión más compleja, pues fue producto de un largo y difícil proceso creativo. Entre los títulos de versiones anteriores se encuentran *Varona Polianova*, *Moscú contra Moscú*, *El juego del amor, del odio y de la muerte* y varias permutaciones de este último. De esta obra extrajo dos secciones y las convirtió en pequeñas piezas teatrales, con los títulos de *El juicio final* y *La mort* (esta última escrita en francés y traducida al castellano por Georgette de Vallejo). *Colacho hermanos o presidentes de América* (1934), también de complicada transmisión, es una sátira que expone la democracia peruana como farsa burguesa bajo presiones diplomáticas y de empresas transnacionales. También se conservan los fragmentos de un drama suyo, *Mampar*, pero en su versión en francés y bajo el título de *Les taupes* (escrita entre 1929 y 1930), del que también se hacen referencias en una carta crítica del productor Louis Jouvet. Finalmente, *La piedra cansada* (1937) es un drama de tono poético ambientado en la época incaica e influida por las tragedias griegas.

Es bien sabido que ninguna de sus obras fue estrenada o publicada durante su vida. Como detalle anecdótico, se cuenta que en 1932 Vallejo anduvo por las casas editoriales de Madrid tratando de convencer a los productores teatrales de que aceptaran su obra teatral, acompañado

nada menos que por el poeta y escritor español Federico García Lorca. Como indica Stephen Hart:

Sometime in January, and definitely before 27 January 1932, Vallejo went with Lorca to see Camila Quiroga to discuss the possibility of one of his plays being performed in Madrid, but without success. It is likely that the plays were *Entre las dos orillas corre el río* and *Lock-out*, which Vallejo had been writing in 1931. Despite Lorca's best efforts, Vallejo was unable to interest any Spanish producer in staging the plays (2013: 208).

El testimonio lo ofrece el propio Vallejo en una carta a Gerardo Diego fechada el 27 de enero del 32 (2011: 413). Incluso se ha fantaseado respecto a que Lorca le diera consejos para que mejorara algunos pasajes de su creación teatral, a fin de adaptarla a un lenguaje dramático más asequible para el gran público. Hasta ahora la crítica ha insistido en que esta falta de representación se debe a contar con una estructura dramática «fallida», de modo que se ha convertido casi en un lugar común la dificultad que tenía Vallejo en desarrollar dramáticamente un argumento. Ricardo Silva-Santisteban mantiene que Vallejo era un «amateur inteligente», de modo que «no se observa, sin embargo, en Vallejo una poética que dé una forma característica a sus obras dramáticas», y se habla de sus «dificultades para la escritura dramática» (1999: xxi, tomo I). Enrique Ballón indica del teatro del de Santiago de Chuco: «Teatro eminentemente revolucionario, corre el riesgo de ser tomado como simple teatro prosaísta, panfletario, de sermón político, precisamente porque su escritura no sirve de coartada para otras deducciones que allí se muestran. [...] La obra teatral de Vallejo se marca por ausencia, ausencia de intrigas, de suspensos, de trucos y utilería sofisticada» (1979: 11-12).

De hecho, como prueba de su desazón ante el hecho escénico se suele aducir la opinión del propio Vallejo: «Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido» (Silva-Santisteban 1999: xxi, tomo 1).

Solo a *Colacho hermanos* se le reconoce una cierta profundidad dramática que no lograron en el plano serio sus otras obras dramáticas de idéntico propósito: *Lock-out* y *Entre las dos orillas corre el río*. Y a este solo se le reconoce valía por llegar a una cierta «verdad dramática», pues, pese a tratarse de personajes y situaciones exagerados, la ficción se mueve dentro del juego de lo farsesco y de la realidad existente, es decir, por acercarse al paradigma valleinclinanesco.

Creo firmemente que, en realidad, su obra dramática ha sido interpretada bajo unos parámetros que no le corresponden. Vallejo no se mueve en los cauces del teatro de fábula, expresivo, de carácter aristotélico, que encontraría su tratamiento contemporáneo fundamental en los trabajos de Konstantín Stanislavski (1863-1938), sino en los parámetros del teatro de agitación política comunes en la década de los veinte en la fórmula que daría Erwin Piscator. Es decir, planteo que el teatro de Vallejo no ha de situarse en los parámetros del teatro verista sino en los paradigmas del teatro revolucionario de origen ruso-alemán del momento y que presenta, abiertamente, una construcción del espectáculo que era opuesta en sentido al que imperaba (y todavía impera) en muchos ámbitos del teatro hispánico, lo que precisamente explica su mala acogida.

Vallejo fue un gran seguidor de las corrientes teatrales contemporáneas. En los artículos y crónicas de las revistas *Mundial*, *Varietades*, *El Norte* y *El Comercio* deja noticia de sus inquietudes y gustos teatrales. En estas páginas se observa su familiaridad con las corrientes dramáticas del momento y expresa abiertamente su opinión. Cocteau es conservador, Pirandello está lleno de trucos, Rolland resulta interesante y provocador, y D'Annunzio usa una técnica dramática, extrañamente futurista (Ballón 1979: 12-13, n7). No se trata, pues, de un autor que desconozca la realidad del entorno en que se mueve. La carta (de rechazo) que tenemos de Louis Jouvet y su encuentro con Camila Quiroga junto a Lorca para intentar poner en escena su obra en Madrid indican precisamente que conocía a quién se tenía que dirigir. En mi opinión, no es tanto una cuestión de desconocimiento ni de amateurismo sino de pertenecer a un paradigma teatral distinto, casi contrapuesto, al

que dominaba la escena en Francia y España: el teatro político a lo Piscator.

Vallejo conoció a Piscator en un momento clave de su formación como autor dramático y en el lugar de mayor influencia: octubre de 1931 en Rusia. Como aclara Stephen Hart en su reciente biografía: «At Donetz Vallejo had various conversations with the miners and engineers who worked there, and then they moved on for their visit to the largest farming collective in the Soviet Union where he met the German theatre director Erwin Piscator» (2013: 204).

Así lo relata Georgette de Vallejo (1965: 2). Si comparamos el *Teatro político* de Piscator con el texto mencionado de *El arte y la revolución*, texto que ya había empezado a escribir en 1928, vemos muchos paralelos (Vélez-Sainz, en prensa). Este texto se fundamenta en la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad. El intelectual ha de buscar necesariamente la superación del modelo burgués de producción cultural. Como indica: «Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social» (Vallejo 1973: 16).

Es aquí donde las nuevas formas de expresión literaria cobran fuerza. Para Vallejo, los modelos vanguardistas se presentan como inspiradores de un nuevo teatro. Recordemos los apuntes al respecto del género que realiza en *El arte y la revolución*. Veamos su apunte XXVI sobre el teatro:

Cuarto muro teatral de Dubois en la Opera Cómica para el «Pobre...» de Cocteau y Milhaud.

Cinema y teatro (Teatro Piscator)

Mimodrama, Orfeo, de Roger Ducasse, por Ida Rubinstein, en que los actores se expresan por gestos y solo son los coros y corifeos los que cantan.

Melodrama. Hipodamia, Chemlovaco, drama musical hablado, tentado ya por Wagner y diverso de la Opera.

Teatro del gesto de Cocteau.

Teatro del silencio de Maeterlinck (1973: 167).

Encontramos, pues, los principales nombres del teatro de corte simbolista y expresionista. El «grupo de los seis» representados por Jean Cocteau y Darius Milhaud con su obra *Le pauvre matelot* (Opéra-Comique el 16 de diciembre de 1927), el mimodrama lírico de *Orphée* de Jean Roger-Ducasse (11 de junio de 1926 en el teatro de la Ópera de París), el teatro de silencios de la primera etapa de Maurice Maeterlinck y, de manera muy significativa, las reflexiones sobre cine y teatro de Erwin Piscator.

Las preocupaciones de Piscator y Vallejo son idénticas. Intentan ambos superar los corsés del modelo burgués de producción. Para Piscator, nos encontramos con un modelo teatral no aristotélico (unidades) que prescinde de la fábula por medio de técnicas de montaje y efectos de sorpresa. El actor es un «actor laico» que enfatiza el «trabajo colectivo» no los roles individuales de modo que se hace hincapié en lo político y la materia. Como explica Arno Gimber:

Este teatro desde sus orígenes es altamente político y se opone en el campo estético al evasivo principio del arte por el arte. Busca refugio en un material (histórico) factual llamado documento, sea cual fuere su definición. La primera pregunta es cómo llevar este material al escenario y la respuesta es que más o menos de forma auténtica, o sea como si se tratase de un reportaje en el que el autor arregla, es decir, selecciona y agrupa, un material documental. El teatro documento es un género literario que inserta, al igual que puede ocurrir en otros géneros literarios, en un discurso ficticio textos u otros medios auténticos de diferente grado documental. A Rolf Hochhuth le basta con una sola frase histórica para escribir *El vicario*, y la última obra documento de Heinar Kipphardt, *Sedan*, es simplemente una agrupación de textos históricos, poemas pangermánicos, noticias glorificando la nación alemana, y de vez en

cuando una voz disidente, una carta de un soldado desde el frente o un informe de una asociación pacifista, crea la tensión dramática. En este caso solo la selección y agrupación de los documentos basta para crear una obra de teatro documento con una alta carga de dramatismo (2016: 19-20).

En realidad, es bastante obvio que Vallejo va por derroteros parecidos. En *El arte y la revolución* presenta una serie de reflexiones, de naturaleza fragmentaria, sobre el sistema literario socialista a partir de los trabajos del alemán Johannes Becher y del húngaro Béla Illés². Se trata de una serie de reflexiones de primer orden sobre la posibilidad de creación que tiene un arte nuevo y revolucionario frente a las corrientes heredadas de la burguesía, es un teatro de la masa. A partir de una constatación de carácter marxista sobre la base estructural del conjunto proletario, que llegaba a nueve décimas partes de la humanidad, de los que la mitad tenían una clara «conciencia proletaria» (Vallejo 1973: 97). De este modo,

resulta que la literatura obrera está dominando casi por entero la producción intelectual mundial: «Algo tenemos ya que oponer —dice modestamente el escritor proletario alemán, Johannes Becher— en el dominio de la poesía, de la novela y hasta del teatro a las obras maestras de la literatura burguesa». Pero, con más justeza, Béla Illés dice: «La literatura proletaria se halla ya, en muchos países capitalistas (especialmente en Alemania), en condiciones de rivalizar con la literatura burguesa» (Vallejo 1973: 97).

Piscator presenta un mismo interés a partir de su comunismo militante. La novela burguesa desarrollaba en el siglo pasado bastante «dramatismo», por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes.

2 La primera edición es de 1932, aunque el texto no vería la luz hasta años más tarde junto con otro volumen de ensayos y escritos diversos titulado *Contra el secreto profesional*.

Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas, caracterizan lo «dramático». El nuevo modelo presenta un cambio fundamental en el modelo compositivo que tiene repercusiones en el modelo epistemológico que lo sustenta. Vallejo mantiene una diferenciación entre arte clasista y socialista paralelo: «Quien dice cosa grande (para muchos, para masa: teatro, circo, film, el cielo, la tierra, el océano, de que se goza o se sufre por igual) dice un aspecto socialista de la vida social. Quien dice producto igual para todos (es decir un tipo de producto común a todos), dice un aspecto socialista de la vida social» (1973: 149).

Posteriormente parte ya de ejemplos concretos: «Eisenstein, ¿es clasista o socialista? ¿por qué responde al socialismo? ¿Por qué a una ideología clasista? ¿*La línea general* es las dos cosas juntas o solamente alguna de ellas y por qué? Idéntico cuestionario se puede formular ante *El Cemento* de Gladkov, ante *La amapola roja* de Glier, ante las pinturas de Katsman o ante *150 millones* de Maiakovsky» (1973: 33). En este punto Vallejo reconoce una diferenciación importante entre sujeto y objeto:

Porque en este punto, urge que nos entendamos.

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política (1973: 34).

Se trata de dos concepciones contrapuestas de tratar el problema social. Al final, el arte clasista siempre acaba justificando (o, al menos, no atacando) el sistema social que lo sustenta: se trata de casos individuales de denuncia. Como indica César de Vicente Hernando, en el teatro social existe una elaboración de conjuntos de problemas que están dominados por un determinante conceptual ideológico; sin embargo, en el «teatro político» también «existe una elaboración de conjunto pero que suelda, une, los elementos en una cadena de causalidades y determinaciones que expresan la relación social existente» (2013: 46). Vallejo y Piscator presentan un nuevo modelo de

teatro político proletario no de teatro social burgués como *Los caballos* o *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann (1892) o, ya posteriormente, *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller o *Historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo.

Pero ¿cuál es el modelo constructivo fundamental de este nuevo arte revolucionario? Tanto para Piscator como para Vallejo el nuevo modelo de cine soviético presenta una realidad que es capaz de superar el anterior modelo burgués de producción. Las primeras puestas en escena de Piscator están relacionadas con el cine de la Gran Guerra: son en 1918 *Seeschlacht* y *Segel am Horizont* de Rudolf Leonhard y *Sturmflut* de Alfons Paquet. A las obras de Leonhard y de Paquet, Piscator añade nuevas escenas, documenta lo que quiere resaltar a través de escenas de películas documentales y se convierte de esta forma en un segundo autor cuya función consiste no simplemente en reproducir un texto de otro autor, sino en descubrir los trasfondos y adaptar la obra a una visión propia. También, desde 1924, Piscator muestra sus producciones propias, las revistas *Roter Rummel* y *Trotz Alledem*, en una síntesis entre documento y arte, montaje y proyección. Como explica Piscator:

la película se convirtió en documento. De los archivos nacionales utilizamos sobre todo tomas auténticas de la guerra, el retorno de las tropas a casa y un desfile de todas las dinastías reales de Europa, etc. Las imágenes mostraron la brutalidad del terror de la guerra: ataques con lanzallamas, montones de cuerpos despedazados, ciudades incendiadas. Estas imágenes deberían tener un mayor efecto en las masas proletarias que cien discursos (1968: 66³).

Lo que Piscator va a realizar en términos cinematográficos será desarrollado en Vallejo desde una perspectiva similar y hermanada: el constructivismo y la biomecánica. El segundo pilar sobre el que sustenta Vallejo es la praxis de teatro político de los autores de

3 Agradecemos a nuestro amigo Arno Gimber su traducción así como sus reflexiones sobre el teatro documento.

teatro soviético. No hay más que ver su producción cronística estos años para notar la influencia. De 1929 son sus ensayos *Movimiento dialéctico en un tren*, *En la frontera rusa*, *Acerca de la revolución rusa*, *El pensamiento revolucionario*, *César Vallejo en viaje a Rusia*, *La verdadera situación de Rusia*, *Pacifismo capitalista y pacifismo proletario*, *De Varsovia a Moscú*, *La vida de Lenin*, y el *Mundial en Rusia*. De 1930 la serie: *Revelación de Moscú*, *Tres ciudades en una sola*, *Sectores sociales del soviét*, *Vladimiro Mayakovsky* (de quien no tiene buena opinión), *Filiación del bolchevique*, *Una reunión de escritores soviéticos* y *Moscú en el porvenir*. Como indica Wellington Castillo: «una mirada simple a los títulos de sus crónicas nos da la evidencia palmaria de los que afirmamos» (2014: 85).

Cabe destacar su interés en la producción teatral. El propio Vallejo vio y reseñó para la revista *Nosotros* en 1931 *El brillo de los rieles* o *Los rieles zumban* (*Rel'sy gudiat*) de Vladimir Kirshon, que fue montada en Moscú en 1928 por el teatro del Consejo de Escritores de Moscú (M. O. P. S. Moscovski Sovyet Pisatyl'ey) y (Hart 1988: 29), a los que podríamos unir *Temp* (Tiempo) de Nikolai Pogodin o *Shakhtery* (*Mineros*) y *Piatyi gorizont* (*El quinto horizonte*) de Vladimir Bill-Belotserkovsky⁴. Se trata de un teatro antinaturalista, muy basado en el constructivismo y la biomecánica de Meyerhold. El constructivismo encontró en el teatro el campo idóneo para su experimentación formal y material a gran escala, oportunidades que no tenía en el campo de la arquitectura, ingeniería o el arte industrial, fundamentalmente por la crisis económica en la que se encontraba Rusia tras la guerra civil, a la vez que conseguían vincular su trabajo a los objetivos políticos y sociales del nuevo régimen. Por otra parte, el teatro encontró en sus trabajos la búsqueda nueva expresión y se benefició de la intensa actividad de los artistas.

En 1922 A. Gan publica su obra *Konstruktivizm*, primera formulación de una base teórica y crítica del movimiento.

4 Posteriormente se incluirá en *Rusia en 1931*.

Desde 1920, los componentes del «1.º Grupo de Trabajo de los Constructivistas» habían ido presentando en sus publicaciones los principios en los que se apoyan. En él leemos: «El constructivismo es un fenómeno de nuestros días. Aparecido en 1920 en el ambiente de los pintores de izquierda y de los ideólogos de las “acciones de masa”» (trad. Hormigón). El constructivismo nace como respuesta de la vanguardia artística rusa a la realidad sociopolítica generada por la Revolución de octubre. En lugar de caer en actitudes bohemias o anarquizantes, la vanguardia rusa se lanza por el camino de la edificación, la productividad y el utilitarismo. En 1921 y 1922, Meyerhold se une al constructivismo mientras trabaja en el G. V. Y. R. M. (*Gosudarstvennye vysshie rezhisserskie masterskie* «Taller de directores superiores del Estado»). En este momento crea con sus alumnos el seminario de biomecánica y comienza a aplicar los principios constructivistas al teatro. Fue el primero en expresar, más y mejor, la necesidad de lograr la síntesis entre constructividad real y de representación o simulación mimada de la construcción. Como argumenta Juan Antonio Hormigón, la evolución de las artes espacio-visuales en el sentido constructivista iba a influir doblemente en las concepciones escénicas meyerholdianas. Por un lado, en el aspecto escenográfico-espacial del espectáculo; por otro, en la concepción del trabajo del actor y en su técnica interpretativa dando como resultado la «biomecánica». La biomecánica como proceso de producción de realidad utilizaba un método «científico» de actuación que evitaba la expresión interior del actor, quien debería actuar con la precisión de una máquina. En cualquier caso, la actuación del actor no es sino un elemento más de la atracción, al que hay que unir cualquier elemento que provoque una reacción sobre el espectador. Todas son obras nacidas y esbozadas desde una óptica y una estética marxista.

Varias obras de Meyerhold y Maiakovski funcionan en estos parámetros constructivistas y biomecánicos. Por ejemplo, en la escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold, diseñada en 1922, y que cuenta, nada menos, que con la ayuda de un joven Eisenstein, vemos una serie de aparatos de producción que se van a identificar con los personajes.



Figura 1. Escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold.



Figura 2. Escenografía de *La muerte de Tarelkin*, de Meyerhold.

En mi opinión, los paralelismos son obvios. En la escenografía de *La muerte de Tarelkin* adivinamos los uniformes de los trabajadores vestidos de gris y de negro y la expresividad de los actores que se «mueven según

un movimiento natural de rítmica armonía». De igual modo que en *El baño* encontramos en *Lock-out* una «fábrica en plena labor» con «obreros en diferentes planos». Todos están «sincronizados especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos de los talleres en general».

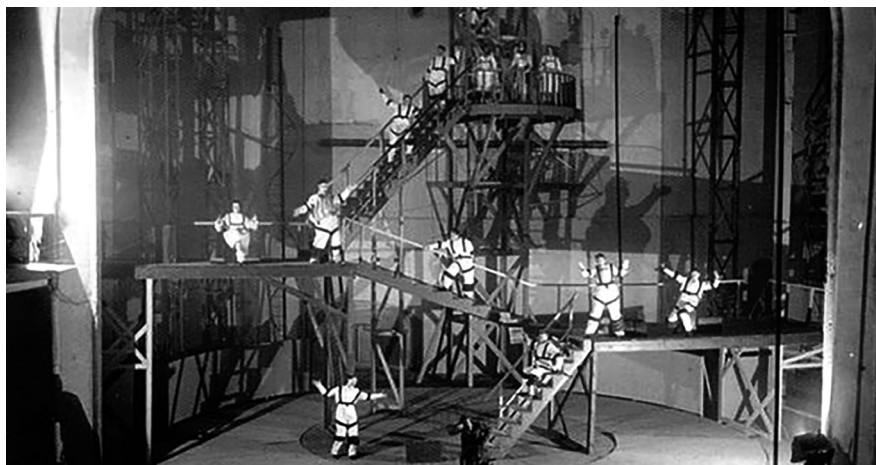


Figura 3. Escenografía de *El baño*, de Maiakovski.

No cabe duda del interés de Vallejo en la escenografía reinante en estas representaciones espectaculares. En «Así crea el teatro bolchevique» recalca:

El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquel sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en un mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc. etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria (1999: 542, I⁵).

5 También en *El arte y la revolución* (31).

Vallejo insiste en estas ideas en su artículo sobre «El nuevo teatro ruso»:

Al levantarse el telón irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería. La acción de la pieza pasa en un centro de mecánica para transportes. El decorado es de una fuerza y una originalidad extraordinarias. Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *régisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y, a la vez, más fecunda del trabajo moderno. [...] El aparato de la producción. [...] La emoción que despierta el decorado es de una grandeza exultante. De las poleas y transmisiones, de los motores, de los yunques, de los pistones y tornos brota la chispa. [...] Es este un taller de verdad, una maquinaria en carne y hueso, un decorado verista y realista (1999: 538, I).

Es indudable que el constructivismo escénico influyó en la concepción vallejana del teatro. El peruano, de hecho, articula su teatro a partir de estas concepciones espectaculares de la escena. En *Lock-out* nos encontramos en medio de una fábrica que funciona en paralelo a la descrita anteriormente.

Al levantarse el telón, aparece el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor.

Obreros en diferentes planos.

Sincronizados especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos de los talleres en general, *Pas d'acier* de Prokofiev. Todos los obreros se hallan vestidos de gris y de negro. Relámpagos metálicos de color surcan los espacios de sombra. Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía. Efecto general de ballet.

Cesa *Pas d'acier*, persisten los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes (1999: 37, I).

Es fácil imaginar el baile de los obreros trabajando al ritmo de las cuerdas y percusiones del opus 41 de *Pas d'acier*. Nos encontramos con una construcción del espacio escénico, visual y sonoro que se

relaciona firmemente con el constructivismo y la biomecánica de Meyerhold.

En resumen, la concepción del teatro de Vallejo ha de ser necesariamente insertada en un contexto distinto del que hasta ahora se ha planteado. Vallejo empieza a desarrollar un teatro político de corte proletario a la par de nada menos que Erwin Piscator, el padre del teatro político europeo. Ambos coincidieron en Rusia en 1931 cuando ya habían empezado sus reflexiones teórico-prácticas sobre la vigencia del modelo proletario de construcción teatral. De igual modo, Vallejo y Piscator se encuentran en la España de principios de los años treinta intentando implementar este mismo modelo en el ámbito profesional teatral, de manera infructuosa en ambos casos. Pero no solo se trata de un teatro con fines exclusivos de agitación y propaganda, sino que plantean una nueva estética basada en los parámetros del arte proletario y sus derivaciones más comunes: el uso de la nueva estética cinematográfica, técnica interpretativa de la «biomecánica» para el personaje colectivo, la coreografía armónica, el tempo acompasado en la concepción escenográfico-espacial del espectáculo. Un teatro revolucionario que, pese a tener escaso eco en su momento, tuvo una gran influencia en algunos de los principales proyectos estéticos de la dramaturgia de los siglos XX y XXI: el teatro político, el épico, el colectivo, el teatro documento y el teatro de agitación y propaganda. Sin duda, los paralelos entre uno y otro y las concomitancias de sus proyectos merecen una atención mucho mayor de la realizada hasta ahora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓN, Enrique (1979). «La escritura escénica de Vallejo». En VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-25.

CASTILLO SÁNCHEZ, Wellington (2014). «La creación teatral de César Vallejo». *Revista Literaria y de Investigación Espergesia*, 10 (1 y 2), 82-87.

GIMBER, Arno (2016). «El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana». *Acotaciones*, 37, 17-34.

HART, Stephen (1988). «El compromiso en el teatro de César Vallejo». *En torno a César Vallejo*. Ed. Antonio Merino. Gijón: Júcar.

____ (2013). *César Vallejo: A Literary Biography*. Londres: Tamesis.

HORMIGÓN, Juan Antonio (2010). «Neurobiología y taylorismo en las concepciones meyerholdianas». *Revista ADE-Teatro*, 132.

____ (2017). «El teatro y la Revolución de Octubre». *Las Puertas del Drama n.º 48. Teatro y revolución (1917-2017)*. Recuperado de <<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/el-teatro-y-la-revolucion-de-octubre/>>. (Consulta 20 de abril de 2018).

PISCATOR, Erwin (1968). *Schriften 1. Das politische Theater*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «El teatro de César Vallejo». VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo I. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, xvii-xxix.

____ (1979). *Teatro completo*. 2 vols. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VALLEJO, César (1973). *Contra el secreto profesional / El arte y la revolución*. Lima: Editorial Mosca Azul.

____ (1979). *Teatro completo*. 2 vols. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

____ (1987). *Desde Europa, crónicas y artículos (1923-1938)*. Edición de Jorge Puccinelli. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.

____ (1988). *Poemas humanos, Poemas en prosa, España, aparte de mí este cáliz*. Edición de Julio Vélez. Madrid: Cátedra.

____ (1999). *Teatro completo*. 3 vols. Lima: Edición del Rectorado, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

____ (2011). *Correspondencia completa*. Edición de Jesús Cabel. Madrid: Pre-Textos.

____ (2013). *Rusia en 1931*. Edición de Fernando Iwasaki. Sevilla: Renacimiento.

VALLEJO, Georgette de (1965). «Unas palabras a la primera edición». En VALLEJO, César. *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Gráfica Labor.

VÉLEZ, Julio (1988). «Doy fe... Entrevista a César Vallejo, realizada por Antonio Ruiz Vilaplana y encontrada al azar por Julio Vélez en la oscuridad de una biblioteca». En *César Vallejo 1892-1938. Exposición celebrada con motivo del cincuentenario de la muerte del poeta*. Ed. Julio Vélez y otros. Madrid: Quinto Centenario.

VÉLEZ-SAINZ, Julio (2018). «De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español». *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, en consideración. [En prensa].

VICENTE HERNANDO, César de (2013). *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.