



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 5, n.º 10, julio-diciembre, 2022, 329-338
ISSN: 2663-9254 (En línea)
DOI: 10.31381/archivoVallejo.v5n10.5323

César Vallejo y la escenificación de las ideologías: hacia una nueva estética de lo real¹

César Vallejo and the staging of ideologies: towards a new aesthetics of reality

ANTONIO MERINO

Centro Internacional de Estudios Vallejanos

(La Habana, Cuba-Bordeaux, Francia)

antoniomerino58@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6715-726X>



RESUMEN

El universo vallejiano, en el que se incluye biografía, obras, crítica literaria, estudios, ediciones y publicaciones, es complejo y contradictorio. Cuando hablamos, por ejemplo, de sus primeras lecturas o incursiones en las obras de Vallejo, como es el caso de *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), se está definiendo una metodología de trabajo que recorre todo el viejo discurso del positivismo de Comte, S. Mill o de H. Taine, reforzado por las lecturas de Schlegel, Le Bonn, Menéndez Pidal,

1 Este texto está basado en la edición crítica y facsimilar del *Teatro completo* de César Vallejo, a cargo de Antonio Merino, en editorial Akal, 2022.

Dante, Petrarca, Byron y Schiller, que cimientan su conocimiento de la realidad literaria y que, con los años, le abrirá las puertas hacia un nuevo «vanguardismo» no exento de caídas formales.

Palabras clave: representación; teatralidad política; estética; crisis; tendencias; compromiso ético.

Términos de indización: teatro; estética; ética (Fuente: Tesoro Unesco).

ABSTRACT

César Vallejo's universe, which includes biography, works, literary criticism, studies, editions, and publications, is complex and contradictory. When we speak, for example, of his first readings or incursions into Vallejo's works, as in the case of *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), we are defining a working methodology that runs through the old positivist discourse of Comte, S. Mill or H. Taine, reinforced by the readings of Schlegel, Le Bonn, Menéndez Pidal, Dante, Petrarca, Byron and Schiller, which cemented his knowledge of literary reality and which, over the years, would open the doors to a new «avant-gardism» which proved to be not exempt from some infelicities of form.

Key words: representation; political theatricality; aesthetics; crisis; trends; ethical commitment.

Indexing terms: theatre; aesthetics; ethics (Source: UNESCO Thesaurus).

Recibido: 07/11/2022

Revisado: 14/11/2022

Aceptado: 21/11/2022

Publicado en línea: 26/12/2022

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

Revisores del artículo:

Stephen M. Hart (University College London, Londres, Reino Unido)
stephen.malcolm.hart@ucl.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-0413-9056>

Dominic Moran (Christ Church, Oxford, Reino Unido)
dominic.moran@chch.ox.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-8313-2831>

A la memoria de mi «hermano grande», James Higgins.

Desde 1915 hasta 1923, con su salida del Perú, César Vallejo concibe el teatro con cierto distanciamiento literario y son pocas sus incursiones en este terreno, si nos atenemos a las valoraciones que lleva a cabo sobre obras como *Don Juan Tenorio* o *El puñal del godó*, de José Zorrilla (1817-1893) en su tesis de grado *El romanticismo en la poesía castellana* (1915). Además, podemos resaltar su asistencia a las representaciones que llevaban a cabo grupos y compañías tanto en Trujillo como en Lima, Arequipa, Cusco o Cajamarca. La compañía de comedia que fundó la actriz Amalia de Isaura y el grupo Los Luises, por ejemplo, fueron referentes en la juventud del poeta, así como también del entorno de *El Norte*, que eran aficionados a todo tipo de zarzuelas y de operetas cuyos libretos se intercambiaban junto a las revistas llegadas desde España, donde aparecían obras de Dostoievski, Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, etc.

También es cierto que Vallejo asistía a las actividades de Vitarte, a las afueras de Lima, que con los años se convertiría en el mayor conglomerado textil del país; y que incluso participó como manifestante en las primeras huelgas reivindicativas, exigiendo la derogación de las 16 horas y la mejora de las condiciones de extrema pobreza de sus habitantes. Allí se familiarizó con las funciones del *Teatro obrero 9 de enero* y de las fiestas

populares recreadas por las familias de los trabajadores. Años más tarde, estas experiencias quedarían plasmadas en sus obras teatrales, como el «Cuadro VI» de *Colacho hermanos* y *Lock-out*.

Desde 1924, ya instalado en París, hasta 1931, Vallejo escribe poco más de 21 artículos relacionados con el teatro en distintas revistas y periódicos, sobre todo de Lima y de Trujillo, como *Mundial*, *Variedades*, *El Norte* y *El Comercio*. Además, sus impresiones y notas teatrales también se plasmarán en ensayos, como *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*, y en sus libros de viajes, como *Rusia en 1931* y *Rusia ante el segundo plan quinquenal*.

Los artículos, tal y como los expone Vallejo (1987b), representan una toma de conciencia ante la crisis global del continente europeo, donde autores como B. Shaw, J. Cocteau, O. White, J. Romain, J. Giraudoux o Bruckner pasean sus obras desde un naturalismo intelectualizado y nihilista hasta un «barato efectismo, de pedantería universitaria y de desorientación ideológica» (p. 421), como expresase el poeta en «Últimas novedades teatrales de París» en *El Comercio*, el 15 de junio de 1930. A veces nos preguntamos si Vallejo era un adelantado a su tiempo, porque estas palabras bien podrían sostener buena parte de la literatura de nuestros días.

Antes de 1925, el conocimiento de Vallejo sobre el teatro europeo, por ejemplo, se centraba en las exhibiciones del Teatro Pitoëf con las representaciones de las obras de los ya «clásicos» Ibsen, Chéjov, Strindberg, Tolstoi, etc., o sus frecuentes visitas al estudio de los Campos Elíseos. Será a partir de 1928, antes de su primer viaje a la URSS (en octubre), cuando logra ver las representaciones del teatro ruso más comprometido, el de Vladimir Kirshon y el de Alexander Granovsky, fundador del Teatro Judío de Cámara.

Vallejo, como se puede leer en sus artículos y crónicas, se desempeñó bastante bien como observador atento a las vicisitudes, corrientes y teorías que se estaban desarrollando desde todo tipo de «ismo»: naturalismo, impresionismo, cubismo, expresionismo, surrealismo, futurismo, aunque no todos alentaron la misma fortuna.

No obstante, durante esos años, y sobre todo desde sus viajes a la URSS, en Vallejo se produce una constante reorganización de postulados, en los que es fácil encontrar una defensa del teatro realista, así como un acercamiento marcadamente político e ideológico al constructivismo. Esto es importante porque tanto Tairov como Meyerhold, alumno aventajado de Stanislavski, entran en escena para reelaborar todo el argumentario del teatro del siglo XIX, y con ello construir un sólido andamiaje donde el trabajo del actor se define a través de plataformas, puentes y ruedas ensambladas, para dar origen a una sensación de movimiento y transformación del espacio escénico. Estamos ante uno de los conceptos más importantes de la cultura representativa de todo el siglo XX: la «biomecánica».

Este concepto, que se enlaza con una determinada concepción del teatro griego, la comedia del arte y el teatro oriental, tan de moda en los salones de París y Berlín², llegó a ser uno de los pilares de la estructura cultural creada por Meyerhold en el famoso Instituto Central del Trabajo (CIT), convertido, como pudo comprobar el propio Vallejo durante su primer viaje a la URSS (1928), en el mayor «escaparate» de propaganda cultural durante los años posteriores a la revolución, no solo en cuanto a su valoración política, sino también por su incursión en la industria, en la obra pública, en la arquitectura e incluso en la moda

2 Véase el artículo «El año teatral en Europa», publicado el 14 de septiembre de 1928 en *Mundial* (Vallejo, 1987a).

de la época. La producción industrial del CIT fue enorme, ya que trabajó en comunicación visual, fotocomposición, fotografía, carteles y dibujos para los escenarios, arquitectura de interiores, diseño textil y vestuario, donde se juntaban artistas como Malévich, Rodchenko, Popova, Picasso, Braque o Matisse.

Un dato bastante elocuente del trabajo desarrollado durante esos años lo constituye la figura de Varvara Sthepánova (1894-1958), compañera de A. Rodchenko. Consciente de lo que significaban los deportes para las masas trabajadoras, como estímulo de la actividad patriótica, diseñó ropa deportiva y camisetas para los equipos de la industria ferroviaria y del metal, creando una floreciente industria del diseño que, años más tarde, Adolf Dassler, industrial nazi proveedor de la industria bélica alemana, pondría en marcha con el nombre de Adidas (1949).

También es cierto que durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, se produjeron distintas rupturas en los discursos teóricos y en su práctica teatral. Autores como Ibsen, Shaw o Pirandello sufrieron ese proceso de cambio al trasladar su teatro naturalista y moralizante hacia compromisos ambiguos pero más apegados a la realidad política y social del momento histórico.

Vallejo, atento siempre al devenir de ese nuevo mundo que representa el arte soviético, verá en obras como *El brillo de los metales*, de Vladimir Kirshon, un espacio abierto al desarrollo de su estética teatral, tal y como pretenderá llevar a cabo en obras de un marcado carácter político como *Lock-out*, donde los eventos sociales abstractos o marginales dan paso a los acontecimientos de la calle, de los seres que viven bajo la alienación económica: «El espectador visita diferentes lugares y recorre calles y ambientes, en una perspectiva que cambia y se continúa lógica y naturalmente, sin trucos ni zurcidos espaciales» (Vallejo, 1960, p. 73), es decir, lo mismo que ya estaban operando autores como

Piscator, Schüler o el joven B. Brecht desde Alemania, bajo la idea de que «la idea fundamental de toda acción teatral reside en [...] [su] elevación al plano político, social y económico» (Piscator, citado en Ballón, 1979, p. 19, nota 15). Vallejo entiende, y así lo oficializa tanto en *Lock-out* como en *Entre las dos orillas corre el río*, que en la actualización del lenguaje político las palabras se integran en el discurso de la dialéctica social. Es lo que Karl Jaspers (1960) llamaba «criptografía metafísica».

No olvidemos que *Lock-out* representa un eslabón más en el contexto mundial de crisis vivido en los años treinta, desde París (donde se desarrolla la acción) hasta el Perú, elaborando una parábola invertida en la que Vallejo traslada algunos elementos de este argumentario desde su experiencia personal vivida en Vitarte, durante las manifestaciones en las que exigía la jornada de ocho horas en las minas de Quiruvilca o en la hacienda azucarera Roma, donde quedó impresionado por las condiciones de vida que llevaban los cerca de 4000 peones que allí trabajaban.

Esa parábola tiene una dimensión mundial, donde las fronteras se rompen ante «la unidad del proletariado». Lo mismo ocurrirá con *La piedra cansada*, mediante la parábola incaica que regresa al pasado desde la realidad peruana. Estos son movimientos de diacronía y de ucronía, con la utilización de arcaísmos, vocablos y giros populares procedentes del quechua, que le sirven para trabajar con los personajes de forma didáctica.

Con la perspectiva que nos ofrece el tiempo, desde un análisis histórico, social y cultural de la sociedad europea de entreguerras, resulta un tanto inverosímil que Vallejo, haciendo voluntad de una necesidad real, del día a día, pudiera lograr la representación de alguna de sus obras. A pesar de las gestiones llevadas a cabo junto a Federico García Lorca, Fernando Ibáñez, o Pablo Abril ante Louis Jouvet, productor de *La comedia de los Campos*

Elíseos, obras como *Mampar*, *Entre las dos orillas corre el río* o *Lock-out* quedaron fuera del ámbito de recepción. Y esto es así por tres condicionantes clave: i) las obras que presenta Vallejo siguen siendo proyectos inacabados, «carecen» de lo que el propio Jovet le comentaría en carta fechada el 2 de septiembre de 1930: estructura poco sólida, no tienen la unidad necesaria para abordar escenas demasiado largas, dificultad en la factura de los personajes, entre otras observaciones; ii) por otra parte, Vallejo no calculó bien la propia ambigüedad del destinatario, que nada tenía que ver con ese público que surge desde la incipiente República de los Soviets; y lo que sería más importante: iii) sus obras representaban una estética teatral nueva, con un claro componente político e ideológico, por lo cual resultaba difícil que encuentre financiación privada.

Al final, cuando ya había compuesto obras como *Lock-out*, *Les Taupes* o *Moscú contra Moscú*, Vallejo tendrá bastante más claro cuál será su papel y cómo trasladará sus teorías al diálogo de las corrientes más activas de la época. Sin duda, señala el poeta en «Notas sobre una nueva estética teatral» (1934), «hay que escribir un texto diferente de las piezas que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en ese sentido» (en Podestá, 1985, p. 72).

No estamos muy seguros de si, dentro de esa categorización, se encuentren obras como *El sueño de una noche de primavera* o *Dressing-room* (ambas escritas entre 1932 y 1937), ya que las seguimos viendo como ideas, proyectos inacabados que Vallejo desarrolla sobre obras montadas con el único interés de ver su efecto al confrontar personajes en la vida real. No obstante, sí podemos entender su idea central de descomponer el teatro de su época en escenas, actos, cuadros, entre actos —sus elementos más simples—, para después recomponer el conjunto de una

manera totalmente diferente: ordenarlos, cortarlos, hacerlos alternar y encadenar (engranar) con otro sentido estético. Es decir, quería hacer exactamente la misma operación que estaba llevando a cabo con su *Poesía póstuma* en esos mismos años, donde el «asalto al lenguaje» o la génesis del «habla plural» se convierten en los herederos de su universalidad y trazan un nuevo giro hacia la estética del *Instituto central del trabajo*.

Desde su *Taller*, a la manera de los constructivistas, Vallejo pule, cambia, tacha, desordena, fija textos, por lo que nada se puede ofrecer como obras definitivas, ya que, además, estas se dieron a conocer después de su muerte bajo condiciones que todos ya conocemos. En sus «Notas sobre una estética teatral», entregada a la nueva estética del trabajo, Vallejo escribe y se emociona con la perspectiva de un mundo nuevo, de un sueño nuevo. En Vallejo, las contradicciones no se esconden; él es a la vez suma y resultado de sus actos y de su obra. No improvisa, no siente la necesidad ni la necesidad de los arribistas que esgrimen la crítica con los argumentos ideológicos de una casta de empoderados.

Resulta imposible estudiar la vida y la obra de César Vallejo alejados de su visión del mundo. No podemos seguir alimentando la imagen del «mesías redentor», de la «cosmogonía evangélica», de la «presencia del componente divino», porque entonces seguiremos hablando, desde los cenáculos académicos, de un Vallejo «ramplón» y «pedestre», sin darnos cuenta de que su obra camina a contracorriente y en contra de la economía académica. Es más, si sacamos a Vallejo de esa estulticia que venimos soportando, no tendríamos que escuchar bochornosos discursos negacionistas sobre su ideología, de su visión del mundo, ni tener que reprochar a su mujer, Georgette de Vallejo, las supuestas «arbitrariedades» a la hora de presentar su obra póstuma. Resulta indecente hablar, durante más de cuarenta años, de una mujer con el menosprecio y la burla a la que se le ha sometido hasta

el mismo día de su fallecimiento, cuando en realidad sus únicos «delitos» fueron haber nacido mujer en un tiempo mezquino, y ser extranjera a los ojos de quienes le negarían su respeto y sus derechos.

REFERENCIAS

- Ballón, E. (1979). La escritura escénica de Vallejo. En C. Vallejo, *Teatro completo. Tomo I* (pp. 9-25). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jaspers, K. (1960). *Esencia y formas de lo trágico*. Sur.
- Jouvet, L. (1930, 2 de septiembre). [Carta dirigida a César Vallejo sobre su pieza teatral *Mampar*]. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carta_de_Louis_Jouvet_a_C%C3%A9sar_Vallejo.pdf
- Podestá, G. (1985). *César Vallejo: su estética teatral*. Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- Vallejo, C. (1960). Influencia del Vesubio en Mussolini. En *Artículos olvidados* (pp. 70-73). Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura.
- Vallejo, C. (1987a). El año teatral en Europa. En J. Puccinelli (comp.), *César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (pp. 302-304). Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1987b). Últimas novedades teatrales en París. En J. Puccinelli (comp.), *César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)* (pp. 319-321). Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (2022). *Teatro completo* (edición de A. Merino). Akal.