

# El conflicto entre individuo, familia y colectividad en el teatro de César Vallejo

Concepción Reverte Bernal

Romain Rolland, en su famoso libro *El teatro del pueblo* (1ª ed. 1903), plantea la necesidad de apartarse de lo que es el teatro burgués, escrito por y para esta clase social, y de encaminarse hacia lo que sería un teatro popular, que no sea el simple acercamiento de las obras teatrales a la clase proletaria, sino un teatro emanado del pueblo, con asuntos propios de él<sup>1</sup>. Tal como explica el mismo Rolland, desde fines del siglo XIX varios hombres de teatro intentarán la empresa, que requiere unas condiciones materiales y morales. En su análisis de lo que debe ser el teatro popular, revaloriza el melodrama, como un género adecuado para él. Este libro de Rolland obtuvo una gran acogida en la época, convirtiéndose en fuente de inspiración para una serie de teatros populares<sup>2</sup>.

Más adelante, sin embargo, la propuesta de Rolland se considera insuficiente. Los dramaturgos de izquierdas piensan en un teatro más afín a las ideas comunistas, con lo que surge la teoría de un teatro revolucionario<sup>3</sup>. Los modelos de este nuevo teatro serán hombres de teatro de Rusia, tras la revolución bolchevique, y directores progresistas, como el alemán Erwin Piscator (1893-1966), cuyo libro *El teatro político* (1ª edición 1929) será muy pronto traducido y publicado en España, en 1930<sup>4</sup>. En esta segunda fase, el teatro de izquierdas busca llegar a la “masa”, denominándose también un “teatro de masas” o “teatro proletario”. Así, Ramón J. Sender publicará en España, en 1931, su *Teatro de masas*, donde pone como modelo el drama documental de Piscator<sup>5</sup>.

Si en la década de los años 20 del pasado siglo la avanzada política en el teatro busca ser simultáneamente una vanguardia técnica, con la imposición de las ideas del realismo socialista en Rusia, definido como tal en 1934, se exigirá una sencillez de recursos, con la intención de llegar a la mayoría.

Como hemos visto, la evolución de las teorías teatrales de izquierdas conlleva la asimilación del concepto de “masa”, como protagonista y receptor de las obras; término de la psicología social que conviene definir, y que será utilizado de manera positiva o negativa de acuerdo con la posición ideológica de quien se ocupe de él. Recordemos que en el marxismo y sus realizaciones políticas el bienestar del individuo se sacrifica en aras del avance social.

La definición del concepto de “masa” y el desarrollo teórico del mismo tuvo como referente el libro del francés Gustave Le Bon (1841-1931) *Psicología de las masas*, publicado por primera vez en 1895. Tomo de él su explicación:

En su acepción corriente, el vocablo “masa”, en el sentido de muchedumbre, representa un conjunto de individuos de cualquier clase, sean cuales fueren su nacionalidad, profesión o sexo, e “independientemente” de los motivos que los reúnen.

Desde el punto de vista psicológico, la expresión “masa” asume una significación completamente distinta. En determinadas circunstancias, y tan sólo en ellas, una aglomeración de seres humanos posee características nuevas y muy diferentes de las de cada uno de los individuos que la componen. La personalidad consciente se esfuma, los

sentimientos y las ideas de todas las unidades se orientan en una misma dirección. Se forma un alma colectiva, indudablemente transitoria, pero que presenta características muy definidas. La colectividad se convierte entonces en aquello que, a falta de otra expresión mejor, designaré como masa organizada o, si se prefiere, masa psicológica. Forma un solo ser y está sometida a la ley de la unidad mental de las masas.<sup>6</sup>

La proyección de las ideas de Le Bon es tal, que Sigmund Freud lo toma como base para su estudio *Psicología de las masas* (1921), donde, de un modo un tanto contradictorio, corrobora y corrige las tesis del francés. En este libro Freud (1996: 2572) mencionará asimismo a otro de los pilares de la Psicología social, William McDougall, quien distingue entre la masa desorganizada (*crowd*, en inglés) de la organizada (*group*).

Todas estas nociones incidirán en la literatura y el teatro europeo de las primeras décadas del siglo XX; por ejemplo, en la concepción del “unanimismo”, corriente literaria francesa de la que me ocupé en otro lugar como un factor de interés para la comprensión de la poesía de Vallejo<sup>7</sup>. Evoco ahora, como muestra, su célebre poema “Masa” (1937), en *España, aparta de mí este cáliz*:

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “ No mueras, te amo tanto!”  
Pero el cadáver ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:  
“ No nos dejes! Valor! Vuelve a la vida!”  
Pero el cadáver ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,  
clamando: “ Tanto amor, y no poder nada contra  
la muerte!”  
Pero el cadáver ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,  
con un ruego común: “ Quédate hermano!”  
Pero el cadáver ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporose lentamente,  
abrazó al primer hombre; echose a andar...<sup>8</sup>

Hecho este preámbulo, podemos acercarnos a la obra teatral de Vallejo, donde, como digo en el

título del artículo, cabe ver un conflicto entre el ser individual, su entorno familiar y la colectividad o sociedad a la que pertenece. Este examen nos permitirá considerar, una vez más, hasta qué punto Vallejo era original, negándose a asumir sin más los tópicos de su época. Dada su relevancia para el tema, enfocaré esta cuestión a través de tres obras: *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río* y *La piedra cansada*<sup>9</sup>.

Son varios los críticos que al hablar de la visión de la literatura que poseía el peruano, plasmada en sus notas de *El arte y la revolución*, indican que reconocía en ella varias etapas: literatura burguesa, literatura proletaria (o bolchevique) y literatura socialista<sup>10</sup>. La diferencia principal entre la literatura proletaria o bolchevique y la literatura socialista estribaría en que, mientras que la primera se describe como un arte propagandístico, la segunda supone la maduración de las ideas progresistas, en lo que para Vallejo sería el verdadero arte, humanista. Aplicando estas etapas al teatro que escribe a partir de sus primeros viajes a Rusia, en el período 1930-1936, podemos decir que mientras que *Lock-out* se puede inscribir en la primera etapa o literatura proletaria, las distintas versiones de *Moscú contra Moscú* y *Entre las dos orillas corre el río* pertenecen ya a la segunda etapa, o arte socialista.

*Lock-out*, escrita en francés, en 1930, trata de la protesta obrera ante el cierre de la fábrica donde trabajan, contra la que se emplea con éxito la huelga, como medio de presión. En ella, la lucha de clases entre opresores y oprimidos es clara, estableciendo Vallejo dos bandos antagónicos entre los personajes. Si los obreros aparecen como virtuosos y amantes del trabajo, el grupo que detenta el poder es tildado de corrupto, ocioso y pervertido<sup>11</sup>. Para el tema escogido en mi análisis merecen particular atención un personaje simbólico en la obra, llamado “La Masa”, y la historia de uno de los obreros, el Obrero 12.

En su crónica “El nuevo teatro ruso” publicada en 1931, donde habla de la puesta en escena de *El brillo de los rieles* de Kirshón, que, según Podestá, debió de ver en alguno de sus dos primeros viajes a Rusia, hacia 1928 o 1929, dice Vallejo:

Hasta hoy tan sólo se nos daba en candilejas los dramas de reparto entre la burguesía, de la riqueza creada por los obreros. Los personajes eran profesores, sacerdotes, artistas, diputados, nobles, terratenientes, comerciantes, hombres

de finanza y, a lo sumo, artesanos. Nunca vimos en escena la otra cara de la medalla social: la infraestructura, la economía de base, la raíz y nacimiento del orden colectivo, las fuerzas elementales y los agentes humanos de la producción económica. Nunca vimos como personajes de teatro a la masa y al trabajador, a la máquina y a la materia prima<sup>12</sup>.

Las intervenciones de “La Masa” en *Lock-out* se dan en momentos significativos: ella cierra la Escena II, donde se manifiesta la corrupción de los patrones y del Ministro Socialista que tiene que negociar con ellos, con el grito (en el original reproducido de forma facsímil, en la misma edición) “Vive le proletariat!... Vive les travailleurs!... Vive les métallos!...” (1999, I: 13)<sup>13</sup>; “Viva el proletariado!..., Vivan los trabajadores!..., Vivan los obreros metalúrgicos!...” (1999, I: 65).

La Escena III se inicia con la repetición de los vivas de La Masa. En el mismo lugar, mientras se desarrolla la asamblea obrera que decidirá la huelga como medio reivindicativo, las entradas de La Masa son frecuentes, caracterizándose por su llamada a la acción de forma radical, frente a las palabras más moderadas de otros obreros. Por ejemplo, dice LA MASA (entresaco algunas de sus intervenciones):

À bas le socialiste!... Le traître !... Qui se dit socialiste !... Et en voilà assez ! A la grève !... Mais oui, qu'est-ce qu'on attend encore?... (I : 15)  
Il ne reste que la grève !... Oui, rien que la grève !... C'est le seul moyen que nous avons !... Grève, grève, grève !... Et grève générale !... En grève, camarades!... Tous en grève!... (I : 16)  
Il y a une solution !... La révolution !... Oui, la révolution !... La révolution qui renversera toutes ces injustices !... (I : 18)

LA MASSE impatiente : Non, non, non !... Assez de discours!... Action et action!... Dehors!... Tous à la grève!... (I : 18)

Abajo el socialista!... Traidor!... Quién se dice socialista!... ¡Ya tenemos suficiente! ¡A la huelga!... Por supuesto!, ¿qué es lo que se espera todavía?... (1999, I: 69)

No queda sino la huelga!... Sí, nada más que la huelga!... Es el único medio que tenemos!... Huelga, huelga, huelga!... Y huelga general!... En huelga, camaradas!... Todos en huelga! (1999, I: 72)

¡Hay una solución!... ¡La revolución!... ¡Sí, la revolución!... ¡La revolución que invertirá todas esas injusticias!... (1999, I: 76)

LA MASA, impaciente:

¡No, no, no!... ¡Basta de discursos!... ¡Acción y acción!... Vamos afuera!... Todos a la huelga!... (1999, I: 77)

Cuando el Obrero 21 defiende a los patrones, La Masa lo acusa de inmaduro y, sobre todo, de “vendido”. Suyos son los gritos:

À bas le capitalisme !... Il faut démolir le capitalisme !... (I : 20)

Voilà ce qu'il faut expliquer à tous ceux qui travaillent pour des salaires de misère ! Il faut abattre les exploités !... Abatte ces sangsues de tous les travailleurs !... (1999, I: 20).

Abajo el capitalismo!... Hay que demoler el capitalismo!... (1999, I: 81)

Eso es lo que hay que explicar a todos los que trabajan por salarios de miseria! Hay que aplastar a los explotadores!... Aplastar a esas sanguijuelas de todos los trabajadores!... (1999, I: 82)

La Escena concluye con sus voces, al cabo de las cuales los obreros entonan “La Internacional”, mientras se oye el trote de los caballos de la policía acercándose:

LA MASSE, en grand tumulte: La grève est décidée ! Vive la grève générale !... Vive la justice sociale !... Vive le pain pour tous !... Pour tous, le droit de vivre !... (I : 21)

Bravo !... Tous en grève !... Vive la classe ouvrière!... Vive le prolétariat du monde entier !... Vive l'union de tous les travailleurs !... Vive la lutte pour la justice sociale !... Vive !... [...] Mort aux vaches ! À bas les flics !... (I : 21).

LA MASA, con gran tumulto:

¡La huelga está decidida!... ¡Viva la huelga general!... Viva la justicia social!... Viva el pan para todos!... El derecho a vivir para todos!... (1999, I: 84)

¡Bravo!... ¡Todos a la huelga!... ¡Viva la clase obrera!... Viva el proletariado del mundo entero!... Viva la unión de todos los trabajadores!...

Viva la lucha por la justicia social!... Viva!... [...] Muerte a esos cochinos! Abajo los polizontes!... (1999, I: 85)

En la Escena IV, cuando se ve cómo los policías golpean a los obreros en la calle, La Masa reaparece:

LA MASSE, tout en fuyant: À bas les vaches !... Vive les métallos !... Vive les grévistes !... Merde pour les flics !... (De nouveau le trot de la cavalerie se rapprochant. Tout en fuyant la foule ramasse des pierres pour se défendre) Vive les ouvriers !...

Pas par là !... A gauche, par les escaliers !... (*La foule a disparu quand surgit un groupe de gardes à cheval. On éteint. La chambre de gauche s'illumine, quand l'ouvrière 1 et l'ouvrier 12 entrent, fermant la porte*)<sup>14</sup>. (I : 23).

LA MASA, *al mismo tiempo que huye*.

Abajo cochinos!... Vivan los obreros metalúrgicos!... Vivan los huelguistas!... Mierda a los polizontes!... (*Nuevamente se aproxima el trote de la caballería. Huyendo, la multitud recoge piedras para defenderse*). Vivan los obreros!...

No por ahí!... A la izquierda, por las escaleras!... (*La multitud desaparece al surgir un grupo de guardias a caballo. Se oscurece la escena. Se ilumina la habitación de la izquierda, a la vez que la obrera 1 y el obrero 12 entran, cerrando la puerta*). (1999, I: 89)

Frente a este personaje colectivo que actúa, como se ha visto, de manera más impulsiva y exaltada, en el drama intervienen varios obreros y obreras, en general innominados, que se identifican a través de números. No obstante, algunos obreros cobran relieve: ya hemos visto cómo el Obrero 21 desempeña el papel de intercesor de los patrones en la asamblea sindicalista, donde emerge también el Obrero 20 por la razón contraria: la crítica al sistema de explotación de los trabajadores (1999, I: 73-76).

Desde el principio de la obra destaca el Obrero 12, quien se expresa como un hombre inteligente que dirige a los demás con sus razones; más adelante es singularizado con un nombre: Raimundo. Por ejemplo, en la Escena I, dentro de la fábrica, expone:

Camarades, je vous demande de garder votre calme pour que nous puissions discuter sans interruption. Nous ne devons aller au syndicat que tout-à-fait d'accord pour faire du bon travail, du travail qui tienne. Pas de cris, pas d'interjections grossières, pas de désordre. Le tapage et le scandale ne mènent absolument à rien. Pour le moment, allons tous unis au syndicat. C'est seulement bien d'accord que nous pourrions opérer efficacement. Donc, au syndicat. (1999, I: 3).

Camaradas, les pido guardar calma para que podamos discutir sin interrupción. No debemos ir al sindicato si es que no estamos de acuerdo para hacer un buen trabajo, un trabajo con éxito. Nada de gritos, nada de interjecciones groseras, nada de desórdenes. El alboroto y el escándalo no conducen a nada. Por ahora, vamos todos juntos al sindicato. Es solamente en total acuerdo que podemos operar eficazmente. Pues bien, al sindicato. (1999, I: 42).

Poco después explica a los obreros la responsabilidad de los patrones en las consecuencias negativas de la industrialización:

Est-ce que vous avez fini ! Y a pourtant pas de temps à perdre !... (*Les ouvriers obéissant enfin*) Quand le directeur dit que le chômage n'est de la faute de personne, il ment, bien entendu ! Les coupables du chômage sont évidemment les patrons ! Ils profitent du rendement des machines, chaque fois plus perfectionnés, c'est-à-dire chaque fois plus rapides, pour se défaire des ouvriers dont ils n'ont plus besoin. Autrement dit, les bénéfices du progrès ne profitent qu'aux patrons, comme toujours ! Une fois de plus, les ouvriers ont construit les machines qui, aujourd'hui ou demain, permettront aux patrons de les mettre à la porte. Pendant que les patrons s'enrichissent à un rythme de plus en plus honteux, nous, les ouvriers, nous devenons, au même rythme, de plus en plus misérables... Les patrons, camarades, sont donc indiscutablement responsables des millions d'hommes en chômage qui existent dans le monde entier. (1999, I: 4)

¿Han terminado?! No hay tiempo que perder!... (*Finalmente, los obreros obedecen*). Cuando el director dice que la desocupación no es la culpa de nadie, él miente, por supuesto! ¡Los culpables de la desocupación son evidentemente los patrones! Ellos aprovechan el rendimiento de las máquinas, cada vez más perfeccionadas, es decir, cada vez más rápidas, para librarse de los obreros que ya no necesitan más. En otras palabras, los beneficios del progreso sólo benefician a los patrones, como siempre! Una vez más, los obreros han construido las máquinas que hoy o mañana permitirán a los patrones echarlos a la calle. Mientras los patrones se enriquecen a una velocidad cada vez más vergonzosa, nosotros los obreros, nosotros nos convertimos, con la misma rapidez, cada vez en más miserables. Los patrones, camaradas, son indiscutablemente responsables de los millones de hombres desocupados que existen en el mundo entero. (1999, I: 46).

A este mismo Obrero 12 será a quien Vallejo ponga en la terrible disyuntiva de tener que decidir entre el amor a su familia y la responsabilidad social, entre auxiliar a su madre y a su novia o apoyar la huelga, secundando a sus camaradas. En la última escena nos enteraremos a través de sus palabras, y de un modo escueto, de que para él la huelga ha tenido consecuencias dolorosas, pues ha perdido a los seres que más amaba. Será este obrero individualizado quien cierre la obra, provocan-

do su discurso el aplauso de sus compañeros. **Re-**produzco el final:

Quelle doit être notre conduite après aussi terrible événement ? (*Dans un poignant sursaut de courage*) Malgré ma douleur et l'obsession de ces atroces souvenirs, je vous dis, camarades, qu'aucun malheur de famille ne doit freiner ni retenir notre lutte acharnée contre le régime politique et nos exploiters. (*Après*) Mon devoir, camarades, est de vous dire que nous devons resserrer opiniâtement notre union et intensifier jusqu'à supplice notre foi révolutionnaire et remplacer nos morts jusqu'à ce que la révolution universelle ait uni tous les prolétariats du monde !... [...] Et maintenant, camarades, c'est l'heure d'entrer au travail. Gagnons notre pain à la sueur de notre front et pliés sous le joug patronal (*Sourcils froncés*) mais tous debout à notre poste de combat. (1999, I : 33).

¿Cuál debe ser nuestra conducta después de un hecho tan terrible? (*En un enérgico sobresalto de coraje*). Pese a mi dolor y a la obsesión de esos recuerdos atroces, les digo, camaradas, que ninguna desgracia familiar debe frenar ni retener nuestra decidida lucha contra el régimen político y nuestros explotadores. (*Amargo*). Mi deber, camaradas, es decirles que debemos reforzar empecinadamente nuestra unión e intensificar hasta el suplicio nuestra fe revolucionaria y reemplazar nuestros muertos, hasta que la revolución universal haya unido a todos los proletarios del mundo!... [...] Y ahora, camaradas, ha llegado la hora de entrar a trabajar. Ganemos nuestro pan con el sudor de nuestra frente inclinados bajo el yugo del patrón, (*con las cejas fruncidas*) pero todos de pie en nuestro puesto de combate. (1999, I: 112-113).

En su reseña a *El brillo de los rieles*, Vallejo se muestra conmovido por la escena en que un obrero vacila entre el deber y el amor a su familia, justificando su sufrimiento por la marcha de la historia:

Aquí está su hijo, el pobre, solo, abandonado. Viéndole dormido, como una simple cosa pequeña y frágil, se le oprime el corazón. Su sacrificio personal, en favor del bien colectivo, no le concierne sino a él; pero su sacrificio de los suyos... Porque, al fin y al cabo, el hombre, cualquiera que sea su clase social, es un ser con instintos de padre y de marido. El socialismo no tiende a suprimir ni a aherrojar estos instintos sino únicamente a hacerlos racionales y justos. Mas no estamos todavía en el orden socialista. El orden

social soviético es un orden revolucionario, y la revolución tiene sus exigencias provisionarias, pero terribles. Entre estas exigencias está la quiebra momentánea de la familia y la concentración de todas las energías e intereses sentimentales del obrero en el taller revolucionario<sup>15</sup>.

Las distintas versiones de *Moscú contra Moscú* o *Entre las dos orillas corre el río*, redactadas en francés y por último en español, entre 1932 y 1936, a las que están asociadas los cuadros *El juicio final* y *La Muerte*, revelan una profundización en el coste individual y familiar que el triunfo de la Revolución conlleva. Según Georgette Philippart, otros títulos de la pieza fueron *Varona Polianov o Polianova* (subrayando el papel de la madre) y *El juego del amor y del odio*, *El juego del amor, del odio y de la muerte*, *El juego de la vida y de la muerte*<sup>16</sup>. Como se ha señalado, el contenido de la pieza dramática guarda relación con las impresiones de Vallejo durante sus tres viajes a Rusia, publicadas primero como crónicas y después en forma de reportajes. Para simplificar la exposición y por ser ésta la última voluntad de Vallejo, me centraré en la redacción más reciente del texto: *Entre las dos orillas corre el río*, en español, de 1936<sup>17</sup>.

Si, como he dicho anteriormente, la obra se sitúa “*pocos años después de la Revolución*” (1999, I: 201), la inclusión en ella de un personaje haciéndose pasar por Stalin, apuntará al período de éste. Recordemos nuevamente que lo que, al parecer, distanciará a Vallejo del comunismo oficial será no sólo la subordinación del arte a la política, por la imposición del realismo socialista, que no compartirá, sino también las noticias que llegan de la dura represión de Stalin, en 1934<sup>18</sup>.

En varias de sus crónicas, a partir de 1928, Vallejo se referirá a la forja gradual de un estado socialista, que afectará a los individuos que lo integren. Por ejemplo, en “El espíritu y el hecho comunista”, datada en París, 1928:

Hasta el día en que el *hecho* comunista se convierta en *espíritu* comunista —tomado éste como estado orgánico de la vida colectiva— habrán de sucederse en Rusia varias generaciones. Lo que acontece ahora no pasa de un fenómeno externo, que un partido impone o trata de imponer, de afuera para adentro, al pueblo. El espíritu comunista tan sólo vive por ahora en el partido bolchevique, cuyos 750 mil miembros son los únicos poseedores de la nueva sensibilidad políti-

ca. El resto de la colectividad — 150 millones de habitantes — carece de este estado comunista orgánico y se mueve como un simple instrumento en el que se trata de incorporar el nuevo temple político. [...] El bolchevique ajusta su conducta a las disciplinas comunistas espontáneamente y con una religiosa y alegre austeridad mientras que los demás individuos lo hacen imperfectamente, a veces con escepticismo, otras a la fuerza y casi siempre a medias. Para que toda Rusia se convierta orgánicamente al estado de espíritu comunista del que disfrutaban los 750 mil rusos que integran el partido bolchevique, tendrán todavía que transcurrir muchos años más. Ello será el resultado de la educación comunista de padres a hijos y sobre varias generaciones, para eliminar por sana y natural secreción histórica, el viejo protoplasma político eslavo remplazándolo con la nueva celulación social<sup>19</sup>.

En otras crónicas Vallejo tratará de los distintos grupos que forman la población, los cuales chocan entre sí en la obra dramática. Por ejemplo, en “Tres ciudades en una sola” (1930):

A cada uno de estos tres aspectos urbanos de Moscú corresponde un sector social particular. La población feudal o pre-revolucionaria se destaca y se diferencia rotundamente del elemento bolchevique de 1917 y de las masas obreras post-revolucionarias. Son tres capas sociales cuya mentalidad, costumbres e intereses diversos y, a veces, opuestos, coexisten, sin embargo, en la ciudad actual. Un observador imparcial no puede negarlo<sup>20</sup>.

Como tipos humanos rusos, Vallejo prestará especial atención en sus artículos al *nepman* (comerciante), como ejemplo de “ruso pre-revolucionario”, y al bolchevique, de quien traza una semblanza elogiosa.

No parece casual que en *El juicio final*, que después se colocará como “Prólogo” dramático a *Entre las dos orillas*, Atovov se confiese de haber asesinado a un posible homicida de Lenin, provocando el rechazo del Padre Vakar, por no haber modificado con ello el curso de la historia; ni que el Cuadro I (Acto I) empiece viéndose a Mukinin, un *nepman*, y tras él al Príncipe Osip (de la más alta aristocracia rusa), ambos borrachos, creyéndose perseguido el primero por una estatua de Lenin<sup>21</sup>. El conflicto principal reside en la dificultad que tienen los miembros de las clases privilegiadas para asimilar la Revolución, particularmente

la pareja formada por el Príncipe Osip Petrovitch Polianov y su esposa Varona.

En el siguiente cuadro (II), Osip echa en cara a Mukinin el haber apedreado la estatua de Lenin, rompiéndole una mano; en un determinado momento le dice:

OSIP.- Permítame, permítame! Me explico, escuche usted. En régimen burgués, capitalista o como quiera usted llamarlo, la gente es 51% desgraciada, pero en régimen proletario, socialista o como quiera usted llamarlo, lo es 101 % bajo cero.[...] (1999, I: 211).

A continuación, en un diálogo muy irreverente en términos políticos, Osip se hace pasar por Stalin ante Mukinin y su esposa, la ingenua Olga; extraigo algunos párrafos:

OSIP.- ¡Borracho, comunista de dos por medio! (*Con súbita indulgencia*). Ven aquí y siéntate a mi lado o frente a mí. (*Mukinin obedece*). Pues, ya ve usted... (*Mukinin observa a Osip a través de su embriaguez, desorientado*). Yo soy Stalin, con íntimo placer. Con mucho gusto. Sí, por cierto... (*Y como por Mukinin pasa una sombra de incredulidad y quiere hablar*) ¿Qué alega usted? ¿Qué tiene que decir? [...]

OSIP, *inalterable*.- Mi secretario. (*A Spekry*). Entra, entra, camarada. (*Volviendo a Mukinin*). Te decía... pues sí: yo soy Stalin. Ya lo ves.

SPEKRY, a *Mukinin*.- ¿Pero, hombre, es que está usted ciego? (*Señalando a Osip*). El camarada Stalin y lo duda usted. (*Mukinin no sabe si sueña o asiste a la realidad*).

OSIP.- Yo soy el Secretario General del Partido Comunista. ¿Qué es el Secretario General del Partido Comunista? Nada. Un hombre como cualquier otro.

SPEKRY.- Salvo que la naturaleza le ha dotado de más talento y corazón que a todos los hombres juntos.

MUKININ, *inclinándose*.- Camarada Stalin, toda mi admiración.

SPEKRY, a *Mukinin*.- Y lo ves: en la democracia proletaria, son los hombres más inteligentes y honrados los que están a la cabeza de la sociedad. (1999, I: 215-216)

MUKININ.- Qué honor inesperado, camarada Stalin! Me deslumbran su franqueza, su sencillez, su manera...

OSIP.- Qué quieres! Esto sólo puede suceder en un orden socialista. Un Hitler cualquier día se pasea, como yo, por las noches... Lo matan. (1999, I: 217)

Cuando llega Olga, “*deslumbrada*”, pregunta:

OLGA, *con tímida incredulidad*.- El camarada... ¿A esta hora?... ¿Así? ¿En ese?...

SPEKRY.- Precisamente, señora. Es su estado normal: la sencillez. Nada despótico; al contrario... (1999, I: 220).

OSIP, *galante, a Olga*.- Pues, mire usted, señora: nosotros, los grandes hombres, al igual que los demás, que los hombres medianos y más chicos, tenemos un corazón que sufre humanamente...

MUKININ, *agotado, desplomándose de pronto en su asiento*.- Me cago en diez!

OSIP, *a Olga, en tanto que Spekry toca a la sordina su acordeón*.- Porque a usted no se esconde, sin duda, que por encima de los 4, 3 o 2 años del plan quinquenal, existe la eternidad.

OLGA, *cree, por momentos, que es Stalin quien habla*.- Camarada, así me parece.

OSIP, *arrimándose cada vez más a Olga*.- El proletariado, la máquina, la revolución mundial son, a no dudarlo, una realidad. Pero no menos reales y existentes son los misterios de Dios, del amor y de la muerte. (*Volviéndose a Mukinin*). ¿Verdad, nepman?

MUKININ, *medio dormido, en un gruñido*.- Joder!

OLGA.- ¡Oh!... Camarada Stalin, perdone, por favor...

OSIP.- ¿Qué? ¡Nada, señora! Le diré que este lenguaje a mí me gusta justamente. Estoy harto de palabras burocráticas. Cuando así salgo de noche, incógnito, le advierto a usted que esto no lo hago sino de tarde en tarde, lo que trato de encontrar en mis paseos es gente de la entraña del pueblo, de la base de la masa<sup>22</sup>, que hable y se comporte a sus anchas, sin hipocresía ni doblez. (*Spekry cesa poco a poco de tocar y se va quedando dormido*).

OLGA.- Es usted bondadoso, camarada. Ya me lo habían dicho.

OSIP, *casi al oído, bajo*.- Aquí, entre nosotros, no vea usted en mí, en este momento, se lo ruego, al jefe de los trabajadores de la Unión Soviética, sino a un simple amigo y nada más.

OLGA.- Es usted también muy modesto, camarada Stalin.

OSIP, *tomando súbitamente la mano de Olga y llevándola a su pecho*.- Tóqueme el corazón. (*Olga se deja hacer, confusa, sorprendida*). Terrible es la sed que me devora. Yo soy Stalin, sí. Un luchador, un hombre entregado por entero a la humanidad... (*Reteniendo entre sus manos la de Olga*). Pero, camarada, nadie sabe, se lo juro, que este luchador es un hombre sensible, ardiente, apasionado y, sin embargo, solo, camarada, muy solo! (*Cara a cara, con fuego*). Qué mirada! Y esa boca! (1999, I: 221-222).

El sentido irónico de esta escena evoca textos como el poema de Vallejo que empieza: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política”, fechado en noviembre de 1937<sup>23</sup>, de los llamados *Poemas humanos*.

El Cuadro III, del mismo acto, se introduce con una exclamación del tío de Varona, muy significativa:

BORIS, *cansado*.- Ah!... Ya no cabe duda, evidentemente, bajo una u otra forma, asistimos a la quiebra universal de la familia. En Rusia, en los Estados Unidos, en Francia, en Alemania y en todas partes. (1999, I: 232)

Aquí se plantea lo que será el desencadenante de la tragedia: el conflicto entre la vida familiar y social. En la habitación de la casa comunitaria donde vive Varona, cuyas paredes están adornadas con “*fotografías de personajes de la época zarista y estampas religiosas*” (1999, I: 232), ésta se queja a su tío de las discusiones que tiene con sus dos hijos menores porque se están haciendo bolcheviques. Boris aconseja a su sobrina que se resigne ante la voluntad de Dios, “tolerancia y paciencia” (1999, I: 237). Los hijos comentan un acto de sabotaje que relata el periódico, Niura interviene:

NIURA.- ¿Qué otra cosa van a probar sino que el amor universal que predicán los comunistas no pasa de una utopía, y punto?

VARONA.- Utopía que el país está pagando con su sangre desde que el Soviet detenta el poder. (1999, I: 240)

A Vallejo, que siempre evocará el amor a su familia peruana como un oasis en la vida, esta ruptura entre la vida familiar y social le debía de parecer de una extremada dureza. En la pieza, Zuray, la hija preferida de Varona, que es la que se parece más a su padre, el Príncipe Osip, se verá forzada a elegir entre su condición de activista comunista y el amor a su familia, por la oposición de su madre, Varona. Tras la entrada sucesiva de Spekry y del Padre Vakar en la habitación donde se halla Varona, quienes le hablan de Osip en términos contrarios, el Cuadro III finaliza con la aparición de una niña “*de unos 10 años*”, que ha huido de casa por no querer hacerse “*komsomolka*”, lo cual era un deseo de su madre (situación contraria a la de Zuray respecto a la suya); finalmente la niña se marcha con el propósito de contentar a su madre.

El Cuadro IV (Acto II), que transcurre en “*un club de komsomolkas*” cuyo salón está adornado con “*Retratos de Marx y de Lenin*” (1999, I: 267), presenta a Zuray debatiéndose internamente en esa disyuntiva. La conversación en el club gira en torno a la revolución rusa y el modelo de familia burgués que todavía impera en el país, criticándose la burocracia gubernamental. A partir de la propuesta de oír la Rapsodia nº 2 de Liszt, la discusión deriva al realismo socialista en música, con ideas que concuerdan con las reflexiones de Vallejo de *El arte y la revolución*; por ejemplo:

KOMSOMOLKA 5.- No hay humanismo bien entendido en la actualidad, fuera del que se expresa y realiza por la acción revolucionaria. Pero mañana, cuando esta lucha tenga fin, entonces la forma de este amor universal será el abrazo fraternal de todos los hombres. (*Voces de aprobación*). Hoy mismo, los trabajadores y pionniers<sup>24</sup> del porvenir, en las horas fugaces de armisticio de esta lucha, ya se muestran sensibles a ese arte de concordia universal que debe ser el arte del futuro... (*Aplausos*). Agrego que el mismo Lenin condenó enérgicamente esta fobia infantil que algunos sectores revolucionarios manifiestan contra lo que, en arte, llaman ellos “viejo” y que, en realidad, es nada menos que uno de los puntos de partida necesarios —subrayo el adjetivo: necesarios— al desarrollo del arte proletario. Tengo la seguridad absoluta que si Lenin estuviera entre nosotras, en este momento, oiría con plena adhesión la música de Liszt. (1999, I: 271-272)

Zuray plantea la oposición de su familia para hacerse del Partido, a lo que contesta una niña “*de unos 12 años*” que se encuentra en iguales circunstancias a las de Zuray:

LESKA, *con cortante impaciencia*- Camarada Eschliff, Zuray Osipovna quiere a su familia y quiero yo a la mía. La revolución social, que yo sepa, no va contra el amor de la familia... (1999, I: 274)

La Secretaria del club zanja el diálogo, recomendando a Leska, que aún vacila, que retrase su decisión; éstas son sus palabras:

SECRETARIA.- Es mejor que aplaces tu decisión para cuando te sientas con más valor o para cuando tu acto, a tu juicio, no cause tanta pena a tu mamá y a ti misma. La revolución, como lo has dicho, no debe ir contra el amor a la familia.

Hay que buscar conciliar ambos deberes y ambos sentimientos. El propio Lenin ha dicho: “La revolución debe hacerse con el mínimum de dolor posible para explotadores y explotados”. (*Aplausos*). (1999, I: 276)

Sin embargo, Zuray termina el Cuadro declarando su deseo de adherirse inmediatamente a las juventudes comunistas, a pesar de la postura de su madre.

El último cuadro (Acto III) se abre presentando a la familia de Varona disgregada: se dice que Osip ha muerto, dos hijos de Varona: Ilitch y Zuray, se han hecho bolcheviques, mientras que los otros dos: Niura y Wladimiro, son reaccionarios como Varona; pelean entre sí. Zuray sale un momento y vuelve a la habitación familiar, acompañada por tres niños: dos niñas vestidas de bolchevique como ella, y un niño, de tres años de edad, que se llama Massa. Su nombre no parece casual; recordemos otra vez que la palabra masa en francés es *masse* y cabe entender que viene a representar una nueva generación ante los cambios ocasionados por la revolución rusa. De Massa se dice que sabe ya de marxismo pero tiene hambre (1999, I: 294). La discusión que entablan ahora Varona y su hija Zuray vuelve a poner de manifiesto el conflicto entre individuo, familia y colectividad; por ejemplo:

VARONA, *más iracunda todavía*.- ¿Hasta cuándo, Señor, no cae tu rigor, tu ira, tu castigo sobre esta negra farsa de bandidos con máscara mesiánica que se llama el Soviet?

ZURAY.- Mis ideas, madre, sólo tienen un alcance colectivo; tu vida y tu persona, es otra cosa, individual, familiar!... (1999, I: 296).

ZURAY.- Perdóname el haber venido al mundo pero no me prohíbas que sea yo sincera contigo. No te enojés si te digo, desde lo más profundo de mi ser: el Soviet, madre, salvará la humanidad! Tu ruina, tus infortunios, tus amarguras, todo acabará poco a poco y más pronto de lo que tú te figuras. Por encima de todos nuestros dolores, rencores y luchas de hoy y, precisamente por desgracia, a precio de estas penas y amarguras, una sola cosa, madre, va a triunfar: la humanidad justa, fraternal, la humanidad del porvenir! (*Wladimiro y Niura, como también Varona, se han quedado suspensos de la expresión penetrada e iluminada*<sup>25</sup> de Zuray). Es esta humanidad del porvenir la que cobra voz para decirte: “Corazón de madre, no te apegues demasiado a la hija de tu carne

individual, perecedora, susceptible de ser arrebatada hoy o mañana por la muerte o por otra contingencia del destino. De este dolor histórico y social que ahora te desgarras las entrañas, estás dando la luz a los hijos del futuro, a generaciones innumerables, vidas libres y sin fin, cuya hermosura, cuya fuerza y cuyo poder de amor y pensamiento pueden ya colmarte de una dicha que mujer alguna gozó nunca en la tierra! Y es esta misma humanidad del porvenir que te dice todavía: “Varona Gurakevna, entierre para siempre tu pasado. Olvida la mujer que fuiste. ¡Abre tu corazón al sacrificio!”. (*Zuray pone los ojos como transfigurados en Varona*). (1999, I: 305-306)

Varona pide, en cambio, a Zuray: “Vuelve a los Polianov! Deja el Soviet!” (1999, I: 307), y se enfada cuando su hija le dice que quiere volver a salir de la habitación más tarde, diciéndole: “¿quién manda en esta casa, finalmente? ¿Yo o Stalin?” (1999, I: 309). La tragedia concluye cuando Varona, en un arrebato pasional, asesina con un cuchillo a quien más ama, que es su hija Zuray. Con estos contenidos no es extraño que la obra no gustase cuando Vallejo la dio a conocer leyéndola en España (1931) y en Francia (1932)<sup>26</sup>.

En *La Mort* (¿1930?), escrita en francés, cuyo asunto está relacionado con la anterior y que es definida por Vallejo como una “Tragedia en un acto”, se presenta el destino del Príncipe Osip, quien se niega a abandonar el “*mitad monasterio, mitad hospicio*” donde se halla recluso para integrarse en el sistema de trabajo comunista. Las palabras de los personajes subrayan el conflicto familia *versus* sociedad antes expuesto; por ejemplo (utilizo la traducción de Renato Sandoval):

OSIP, *profundo, compenetrado [a VARONA]*.-  
¡No! La Revolución no es la caída del zar ni la toma del poder por los obreros. Lo que ahora ocurre en el corazón de las familias y de la gente, eso es la Revolución<sup>27</sup>.

El tema político de *Colacho Hermanos* o *Presidentes de América* se refiere al Perú, que se encuentra en un estadio de sociedad agraria, preindustrializada, con una problemática distinta, lo que ofrece un paralelo con la farsa *En la luna*, de Vicente Huidobro<sup>28</sup>. Tanto el peruano como el chileno escriben sus piezas para denunciar las falsas democracias de América Latina, con presidentes que son títeres del poder económico.

Guido Podestá, en su libro *Desde Lutecia*<sup>29</sup>, interpreta *La piedra cansada* de Vallejo como una “alegoría social”. Dice textualmente:

Las lecturas posibles de *La piedra cansada* permiten entenderla como una alegoría de lo que ocurre en sociedades civiles contemporáneas a Vallejo, o como una revisión histórica que puede haber considerado oportuna, a modo de ofrecer una explicación más sensata de lo que fue el incario. De ser así, la historia alude no sólo a desigualdades sociales imperantes en toda sociedad en la que existen clases, cualquiera que fuese su denominación, sino también a los efectos que tiene una política expansionista y beligerante. No hay nada que impida ver estas lecturas como complementarias. Sea cual fuere el caso, en la escritura de *La piedra cansada* existe el propósito de revisar la historia de los Incas. La música cumple una función importante en el logro de este objetivo. (1994: 215-216)  
[Frente al relato *Hacia el reino de los sciris*, en *La piedra cansada*] La atención que le da Vallejo al “dolor social” lo lleva a revisar críticamente el sistema político del Tahuantisuyu, en donde predominan tendencias hacia el expansionismo y el nepotismo, fomentadas y resguardadas por un linaje de autócratas. Para lograrlo, se ve en la necesidad de superar los límites de *Hacia el reino de los sciris*. Aumenta considerablemente la cobertura social del drama. (1994: 303-304)

Otro tanto concluye Eduardo Hopkins<sup>30</sup>, al analizarla:

La obra acoge el entorno social como factor motivador de la acción de los personajes. Es la situación social la que impone un código de acción fuertemente motivado: la conducta del rebelde Tolpor depende en gran medida de este código. En tal sentido, LPC [*La piedra cansada*] postula la idea de que en una sociedad rígidamente jerarquizada no es posible la felicidad o que el amor es incompatible con una sociedad de clases. (1993: 275)

Idea en la que vuelve a insistir Hopkins al acabar su artículo, a la que asocia la explicación del significado en quechua del nombre del protagonista: *Tolpor*, ‘punzón’, de acuerdo con el glosario preparado por Teodoro Meneses. El conflicto social que causa el general plebeyo al atreverse a pretender a una joven noble descendiente de los Incas en el anónimo *Ollantay*, se reproduce aquí en la pareja

formada por el albañil Tolpor y la ñusta Kaura, cuyas diferencias sociales hacen también de su relación un amor prohibido.

Al presentar a los indígenas en *La piedra cansada* y en sus crónicas, Vallejo hace hincapié en su comportamiento colectivista; coral desde el punto de vista de la música y danzas que se intercalan en la obra dramática. La pieza se inicia con unas palabras en quechua como lema del Imperio incaico: “¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella!”, “¡No matar!, No mentir!, No estar ocioso!”<sup>31</sup>, que se repiten en varias ocasiones. El levantamiento de construcciones megalíticas en época prehispánica, que comenta Vallejo en varios artículos entre 1935 y 1936<sup>32</sup>, tal como se muestra al principio de la obra dramática, exige un esfuerzo comunitario.

Hopkins, en su interpretación, insiste en cómo Tolpor es un individuo indígena que se atreve a ir en contra del orden social establecido. El tránsito de Tolpor, poseído por el “supay” (demonio) que le hace enamorarse de Kaura, de hachero plebeyo a guerrero victorioso y después gobernante de los incas, lo convierte a los ojos de la multitud en un “Emperador revolucionario” (1999, I: 88). Como refuerzo de esta interpretación, puedo mencionar una edición contemporánea de *Ollantay*, con “Prólogo” de Ventura García Calderón, a quien Vallejo alaba mucho<sup>33</sup>, donde el primero sostiene:

No me cabe duda de que el fondo del drama y sus mejores cantos (huaynos y yaravíes) son anteriores a la conquista. Su protagonista es por anticipación el primer revolucionario, el primer insurrecto hispanoamericano, el desacato encarnado —y tan bien lo comprendieron así las autoridades españolas que prohibieron las representaciones populares de la obra en los últimos años del virreinato. Para admirar su alcance repongámonos con la imaginación en el inmenso imperio comunista de los Incas<sup>34</sup>.

Su posterior renuncia al trono como *Tolpor Imaquípac*, “el que todo lo deja”, trunca la lógica interna de la obra, como posible apología de la ruptura de clases. *La piedra cansada* parece más bien una metáfora del cansancio vital de Vallejo<sup>35</sup>, subrayada por el desenlace del asunto (Tolpor y Kaura al reencontrarse al final del drama no se reconocen), lo que se realiza también por la oscuridad con que termina el texto, dejando la puerta abierta a las conjeturas. Como sostiene Podestá en el “Prólogo” a *Desde Lutecia*<sup>36</sup>, prueba el aprecio que sentía Georgette por el teatro de su marido el hecho de que entregara un fragmento de *La piedra cansada* a *Commune; revue littéraire française pour la défense de la culture*, fundada en 1932 y dirigida por Romain Rolland y Louis Aragon; el cual se traducirá al francés y aparecerá publicado, póstumamente, en agosto de 1938.

## Bibliografía principal utilizada

### 1. Ediciones de César Vallejo

*Obras completas*, Editor General: Ricardo Silva-Santisteban. Vols.:

- *Teatro completo*, Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, 3 vols., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- *Narrativa completa*, Presentación de Salomón Lerner Febres. Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- *Artículos y crónicas completos*, Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, 2 vols., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- *Correspondencia completa*, Edición, estudio preliminar y notas de Jesús Cabel, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

*Obras completas*, 9 vols., Barcelona, Laia<sup>3</sup>, 1983.

*Obras completas*, t. I: *Obra poética*, Edición, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, “Biblioteca Clásicos del Perú”/ 6.

*Obra poética*, edición crítica, Américo Ferrari Coordinador, UNESCO, Colección Archivos, 1988.

*Teatro completo*, prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre, 2 vols., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.

## 2. Bibliografías y estudios críticos sobre Vallejo

Ballón Aguirre, Enrique, “El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos* o *Presidentes de América*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, abril-mayo 1988, *Homenaje a César Vallejo*, vol. I, págs. 423-448.

Fuentes, Víctor, “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, *Homenaje a César Vallejo*, vol. I, págs. 401-413.

González Vigil, Ricardo, *César Vallejo*, Lima, Editorial Brasa, 1995.

Hart, Stephen, “El compromiso en el teatro de César Vallejo”, en *Conjunto*, 1985, La Habana, núm. 65, págs. 39-45.

Hopkins Rodríguez, Eduardo, “Análisis de *La piedra cansada* de César Vallejo”, Separata de *Intensidad y altura de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, págs. 265-323.

McDuffie, Keith, “César Vallejo y el Humanismo Socialista vs. el Surrealismo”, en Peter G. Earle y Germán Guillon, *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia, Pa., Department of Romance Languages. University of Pennsylvania, págs. 67-73.

Pixis, Christian, *César Vallejo. Bibliografía de la crítica vallejana*, München, Pixisverlag, 1990.

Podestá, Guido, *César Vallejo. Su estética teatral*, prólogo de Antonio Cornejo Polar, Minneapolis/Valencia/Lima, Institute for the Study of Ideologies & Literature. Instituto de Cine y Radio-Televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.

—, *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*, Berkeley, CA, Latinoamericana Editores, 1994.

Reverte Bernal, Concepción, “Planteamientos para un estudio del teatro de las Vanguardias en Hispanoamérica”, en *Escritos en arte, estética y cultura*, enero-junio 2002, III Etapa, N° 15, Caracas, págs. 85-106.

—, “Releyendo a Vallejo: Vallejo como dramaturgo busca un camino personal”, comunicación en *II Congreso Internacional de Peruanistas*, organizado por las Universidades de Harvard y Sevilla, Sevilla, 1 a 4 de junio de 2004.

—, “El Unanimismo y la poesía de César Vallejo”, en *Unum et Diversum. Estudios en honor de Ángel Raimundo Fernández*, Pamplona, EUNSA, 1997, págs. 459-470; recogido en su *Fuentes europeas-Vanguardia hispanoamericana*, Madrid, Verbum, 1998, págs. 126-137. Véase aquí otra bibliografía manejada anteriormente sobre Vallejo.

Rodríguez Peralta, Phyllis, “Sobre el indigenismo de César Vallejo”, en *César Vallejo en la crítica internacional*, Wilfredo Kapsoli (compilador), Iván Rodríguez Chávez (estudio preliminar), Lima, Universidad Ricardo Palma, 2001, págs. 165-182.

Sainz de Medrano, Luis, “César Vallejo y el indigenismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, *Homenaje a César Vallejo*, vol. I, págs. 739-749.

Sobrevilla, David, *Introducción bibliográfica a César Vallejo*, Lima, Amaru Editores, 1995.

Villanes Cairo, Carlos, “El indigenismo en Vallejo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455, *Homenaje a César Vallejo*, vol. I, págs. 751-760.

### 3. Otros

Anónimo, *Ollantay. Drama Kjechua*. Traducción castellana de Miguel A. Mossi y traducción francesa de Gavino (sic) Pacheco Zegarra, precedidas de un prólogo de Ventura García Calderón e ilustradas con grabados al boj en colores de Pablo Curatella Manes, Madrid-París-Buenos Aires, a expensas de la Agrupación de Amigos del Libro de Arte, 1931.

—, *Ollantay. Drama en verso quechua del tiempo de los Incas*, traducido de la lengua quechua al francés y comentado por Gabino Pacheco Zegarra, versión española por G., Madrid, Campuzano, impresor, 1886. Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos nacionales y extranjeros.

Benavente, Jacinto, *El Teatro del Pueblo*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1909.

Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas*. Traducido por Alfredo Guerra Miralles, Madrid, Ediciones Morata, 2000 (cuarta reimpresión).

Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras completas*. Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos por el Doctor Jacobo Numhauser Tognola. Tomo VII (1916-1924), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1996.

Obregón, Osvaldo, “*El teatro del pueblo* de Romain Rolland y la resurgencia de sus ideas sobre el teatro popular en América Latina”, en su *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, págs. 67-81.

Piscator, Erwin, *El Teatro Político y otros materiales*, Prólogo: Alfonso Sastre. Edición y apéndices: César de Vicente Hernando, Hondarribia, HIRU, 2001.

Rolland, Romain, *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1913.

—, *Teatro de la revolución*, Prólogo de Luis Araquistáin, Madrid, Editorial Cenit, 1929.

Samuel, Raphael, Maccoll, Ewan, Cosgrove, Stuart, *Theatres of the Left. 1880-1935. Workers' Theatre Movements in Britain and America*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1985.

Sender, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Ediciones “Orto”, [1931].

Usandizaga, Helena, “Mitos prehispánicos en la literatura andina peruana”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Investigaciones semióticas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000, vol. III, págs. 759-761.

Vicente Hernando, César de, “Piscator y su concepto de Teatro Revolucionario en la primera mitad del siglo xx en España”, en *Teatro*, junio 1992, núm. 1, págs. 123-140.

Vich, Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el “Boletín Titikaka”*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.



<sup>1</sup> He manejado una edición en francés; véase bibliografía. En ella, Rolland afirma: “Il s’agit d’élever le Théâtre par et pour le Peuple. Il s’agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau” (1913: XII).

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, Raphael Samuel y otros, *Theatres of the Left. 1880-1935* y, para el ámbito hispanoamericano, Osvaldo Obregón, “*El teatro del pueblo* de Romain Rolland y la resurgencia de sus ideas sobre el teatro popular en América Latina”, en su *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural*. En España, Jacinto Benavente también propone, a su manera, *El Teatro del Pueblo* (1909), haciéndolo independiente del público (es decir, gratuito) y llamando a los poetas para su consecución.

<sup>3</sup> El propio Rolland recopila poco después varias obras suyas con el título *Teatro de la Revolución*. Luis Araquistáin, quien se ocupa del “Prólogo” en la traducción del anterior al español (1929), señala la diferencia: “En mi entender, el error de Romain Rolland y demás reformadores del arte dramático contemporáneo fue ver en el pueblo una simple clase social, equivalente a la que suele llamarse clase proletaria o desheredada, por contraposición a la burguesía, en vez de tomarlo como idea de totalidad, si bien distinta de país, que es concepto geográfico, y de nación, que es concepto entre político y biológico, un término medio y a veces una fusión entre el Estado y el pueblo. Todos, en el fondo de nuestro ser, somos pueblo” (Rolland, 1929: 10). Para Araquistáin, el verdadero teatro del pueblo no procede de Francia, sino de Rusia.

<sup>4</sup> César de Vicente Hernando subraya esto en la “Advertencia” a su edición del libro, en el 2001. Afirma que fue empeño del escritor José Díaz Fernández, quien en su ensayo *El nuevo romanticismo* llamaba la atención sobre el trabajo de Piscator.

<sup>5</sup> Véase bibliografía. El libro está dedicado por el autor “a la labor de los amigos que en Madrid y en Barcelona trabajan al rojo –al rojo de fragua– nuestro proyecto de teatro de masas” y concluye: “Sustituyamos [...] la retórica por la mecánica, la ‘distinguida concurrencia’ por la asamblea, el ‘público’ por la masa, el pueblo por el proletariado”.

<sup>6</sup> Cito por una traducción española de 1983, pág. 27. En francés, lengua que manejaba Vallejo, el título es *Psychologie des foules*.

<sup>7</sup> “El Unanimismo y la poesía de César Vallejo”, en la bibliografía.

<sup>8</sup> Véase César Vallejo, *Obras completas*, tomo I, *Obra poética*, edición crítica anotada de Ricardo González Vigil, págs. 792-797.

<sup>9</sup> Cito estas obras por la reciente edición de Silva-Santisteban y Moreano (tres vols., 1999), en la bibliografía. Pese a su mérito como recopilación, hay que subrayar que no se trata de una edición crítica. Para el estudio del teatro de Vallejo son fundamentales los dos libros de Guido Podestá.

<sup>10</sup> Keith McDuffie, Víctor Fuentes, Ricardo González Vigil, etc.

<sup>11</sup> Este aspecto se subraya con su presencia en un cabaret y la sexualidad equívoca de uno de ellos (1999, I: 103).

<sup>12</sup> *Artículos y crónicas completos*, t. II, pág. 892.

<sup>13</sup> Cito el original con su paginación. Silva recoge la traducción de Enrique Ballón Aguirre.

<sup>14</sup> Los subrayados son míos.

<sup>15</sup> *Artículos y crónicas completos*, 2002, II, pág. 894.

<sup>16</sup> *Carta* de Georgette a Oiga, 1974, véase *Teatro completo* (1979), t. 1, pág. 95. Nótese el parecido de uno de los títulos con el de una pieza teatral de Romain Rolland.

<sup>17</sup> Cfr. Podestá, *Desde Lutecia*, pág. 177.

<sup>18</sup> Llegué a esta conclusión tras la lectura de bastantes trabajos en mi artículo sobre el Unanimismo y Vallejo.

<sup>19</sup> *Artículos y crónicas completos*, II, págs. 634-635.

<sup>20</sup> Ibíd., II, pág. 842.

<sup>21</sup> Con el mismo valor simbólico y humorístico, en la reciente película alemana *Good bye, Lenin* vemos cómo una estatua del líder revolucionario surca los aires.

<sup>22</sup> El subrayado es mío.

<sup>23</sup> Extraigo la fecha de la edición crítica de su *Obra poética*, preparada por Ricardo González Vigil.

<sup>24</sup> Subrayo el galicismo. Vallejo lo utiliza en su crónica “Filiación del bolchevique”, de 1930, diciendo de éste: “El bolchevique es el padre de la vida soviética. Es el abanderado de la causa proletaria. Es el *pionnier* del socialismo”; *Artículos y crónicas completos*, II, pág. 857.

<sup>25</sup> Subrayo algunas frases. En la crónica mencionada antes, “Filiación del bolchevique”, Vallejo llega a decir en su elogio: “El bolchevique hace, de esta manera, figura de mártir y de santo” (II, pág. 858). Ello no obsta, sin embargo, para que los adjetivos puedan entenderse también de modo negativo, como propios de alguien que está enajenado.

<sup>26</sup> Véase *Teatro completo* (1979), I, pág. 95.

<sup>27</sup> Ed. Silva (1999), I, pág. 191. Este párrafo está casi igual en el Acto III de *Moscú contra Moscú*, pág. 451: “OSIP, profundamente convencido. - La Revolución no es la caída del Zar ni la toma del poder por los bolcheviques. Es lo que sucede actualmente en el corazón de la familia y de la gente. Eso es la Revolución!”

<sup>28</sup> Esto explica que en ella no se trate de la oposición de la que me ocupo.

<sup>29</sup> Véase bibliografía.

<sup>30</sup> Íd.

<sup>31</sup> Cito por la versión de *Visión del Perú*, que es la que actualmente se considera más fiable, recogida en primer lugar por Silva, frente a la publicada anteriormente en *Teatro completo* (1979), que coloca Silva en su edición en un segundo término. Hay diferencias entre el texto de Vallejo y las palabras del quechua en el glosario de Meneses, reproducido por Silva: Vallejo traduce “Ama Sua!” como “No matar!”, Meneses como “No robar!”, Vallejo escribe “Ama Llulla” (con ll), Meneses “Ama Llula” (con l).

<sup>32</sup> Véase *Artículos y crónicas completos*.

<sup>33</sup> Dice Vallejo, en una crónica de 1924 que le dedica (*Artículos y crónicas completos*, I, pág. 62): “cuando se tiene un talento como el de Ventura García Calderón, no hay página perdida; en todas partes donde él aparece, hemos únicamente de buscar, no el báculo de la caricatura en cuestión, sino el puro metal en que aquél está hecho y repujado”. Él mismo reconocía en otro lugar, que el patrocinio de los hermanos García Calderón era necesario para los peruanos que deseaban abrirse camino en París.

<sup>34</sup> Anónimo, *Ollantay. Drama Kjechua*, pág. III. Vid. bibliografía, ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de una edición de coleccionista, de 300 ejemplares numerados, encuadernada en una tela tosca, que semeja yute, color crema. Las ilustraciones, de gran modernidad, como la presentación en general, muestran un influjo cubista.

<sup>35</sup> Según Georgette, Vallejo escribe esta pieza hacia noviembre de 1937, tras *España, aparte de mí este cáliz*. El peruano acaba de volver del Congreso de Escritores Antifascistas, pensando en la derrota del bando republicano. Cfr. *Teatro completo* (1979), t. 2, págs. 147-148.

<sup>36</sup> Págs. ii-iii.