

El teatro de Vallejo: del mito social a la emoción cósmica

The Vallejo play: from the social myth to the cosmic emotion

RICARDO WELLINGTON CASTILLO SÁNCHEZ¹

RESUMEN

En un enfoque socio histórico que sigue la trayectoria vital, ideológica y de creación literaria de Vallejo, desde los años de la Bohemia de Trujillo hasta su fase europea, la presente ponencia tiene como objetivo, ofrecer una visión integral de su legado teatral, revalorando y declarando artísticamente plenos y vigentes su obra dramática- secundaria o fracasada por algunos de sus críticos- sus crónicas, notas estéticas y temas sobre el teatro, dentro de su propuesta que va desde el “mito social” a “la emoción cósmica”.

Palabras clave: sociohistoria; integralidad; legado; mito social; emoción cósmica.

ABSTRACT

In a socio-historical approach that follows the vital, ideological and literary creation of Vallejo, from the Bohemian years of Trujillo to its European phase, this presentation aims to offer a comprehensive vision of his theatrical legacy, reassessing and declaring artistically full and effective his dramatic work - secondary or unsuccessful by some of his critics - his chronicles, aesthetic notes and themes about the theater, within his proposal that goes from the “social myth” to “the cosmic emotion”.

Keywords: sociohistory; integrality; legacy; social myth; Cosmic emotion.

1. Universidad Nacional de Trujillo, Perú | coyulturavallejo@yahoo.es

INTRODUCCIÓN

Partimos de cuatro premisas que fundamentan y orientan la ponencia:

Primera: el uso de la categoría teatro, en un concepto holístico, entendido como un quehacer humano de creación de una obra caracterizada como artística, que integra en unidad e interrelación, una serie de componentes y aspectos alrededor de la creación dramática como género literario y su representación, o *mise en scene*, dentro de la dimensión cultural y estética.

Segunda: Un marxismo, dialéctico, crítico, creativo, que asumió Vallejo, opción vital que generó y sustentó las motivaciones para el emprendimiento y logro de su producción literaria, en especial de su estética y obra teatral, la cual resultó ser, en un primer momento, profunda y claramente ideológica, teniendo en cuenta que en este proceso, pasó de posiciones originales cristianas, que se revelan en su obra primigenia, a un naturalismo vitalista, luego al marxismo, con las características anotadas, y, al final de su vida, un vitalismo colectivista, tiempo en el cual, en lo que es un segundo momento, elabora su nueva estética y escribe otro grupo de piezas teatrales.

Tercera: Un enfoque valorativo y crítico, sustentado en la concepción socio-histórica que acepta las premisas fundamentales del marxismo de que, un conjunto de factores, hechos y fenómenos, relacionados dialécticamente, median entre las fuerzas sociales e históricas y la producción del teatro como un quehacer humano de creación y representación, artística; enfoque nos permite seguir la cronología de la trayectoria vital y literaria de César Vallejo; aproximándonos a su tiempo histórico, sus vicisitudes, pensamiento, acciones, respuestas y desafíos de su época, para lo cual acudimos no solo a sus crónicas de entre 1923 a 1937, sino a sus otros textos importantes como cartas, y poesía. Para ello, este trabajo se basa en los mejores aportes de autores que citaremos oportunamente.

Cuarta: La marginalidad de su obra literaria llamada no poética, dentro de la cual está su trabajo teatral que todavía arrastra y se acentúa, ligada a un conjunto de situaciones, unas de origen escritural, otras post mortem, que han llevado a declarar a Vallejo “dramaturgo con vocación de fracaso” o fracasado y a su obra teatral de escaso o nulo valor literario, no es justa ni definitiva; proviene solo de la crítica literaria y no de la opinión o valoración de los demás agentes del teatro: directores, actores, críticos, dramaturgos y público; que integran el triángulo de la realización teatral. Lo poco que ha ofrecido este sector y lo que aportaremos, dejan a salvo el prestigio de Vallejo como dramaturgo y le confiere a su obra teatral, actualidad, vigencia y calidad artística

Etapas de la escritura teatral de Vallejo

Primera etapa: de indiferencia escritural al teatro.

Entre 1915 y 1923, antes de su viaje a Francia, Vallejo escribe poesía y cuento. Desde 1915, hasta entre 1923-1924; encontramos una actitud de indiferencia escritural al teatro, salvo la

valoración que hace a la obra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y Del Moral, en su Tesis para optar el grado de Bachiller en 1915. Allí puntualiza:

El protagonista de este drama es el tipo genuino de una idiosincrasia del hombre, es en términos precisos, la personificación pasionalmente erótica, irreligiosa y valiente de la humanidad romántica; y como imagen de estas ideas y sentimientos del espíritu, él ha brotado de la sociedad a la escena (Vallejo, 1988, p. 42).

Y, la referida al drama *El puñal del Godo*, valoraciones que expresan la relación medular vida-arte, sociedad-arte que Vallejo desarrollaría y enriquecería años después.

Podemos considerar valiosas experiencias de su relación con el teatro, la asistencia a representaciones ofrecidas por grupos y compañías que visitaban Trujillo. Vallejo era asiduo visitante de la Compañía de Comedias que dirigía Amalia de Isaura, a quien le dedicó un soneto titulado “Amalia Isaura en Malva Loca” (diario *La Reforma*, 9 de diciembre, 1916) (Spelucín, 1989, p. 49). También a funciones de operetas, zarzuela, y óperas que ofrecía una compañía italiana de renombre que llegó por este tiempo. (Espejo Asturrizaga, 1965, pp. 42-65). Debemos resaltar el amplio repertorio de libros de poesía y de teatro que leía el grupo. El propio Espejo Asturrizaga refiere: “Con las revistas españolas empezó a llegar literatura rusa: Tolstoy, Dostoievsvky, Turgeneff, Gorky; el teatro de Ibsen, Maeterlinck, D Annunzio y otros autores” (1965, p. 57), hecho que nos hace ver que Vallejo conocía desde Trujillo la obra dramática de algunos autores importantes que más adelante se ocuparía en su tarea de crítica teatral. Vallejo nunca mencionó estas experiencias. Tampoco, que aún muy joven, pudo haber asistido a ver escenas de *Don Juan Tenorio*, representadas por el grupo Los Luises en alguna velada literario musical (década del 1910) en el patio de la casona de una familia notable y, a luz de lámparas, en Santiago de Chuco (Castillo, 2014).

Segunda etapa: De tematización del teatro. Entre 1923 -1930.

Primer momento. Va desde el año 1923, a poco de su llegada a París, hasta 1928. En estos cinco años, escribe una serie de crónicas que citaremos por el año de su publicación, de acuerdo a las necesidades del tema. (Puccinelli, 1987). ¿Qué aspectos del teatro aborda Vallejo en este conjunto de crónicas, escritas junto a otras, dentro de múltiples temas de la cultura?

Vallejo inicia la crítica al teatro en su primera crónica “El Pájaro Azul” en 1924, obra de Maurice Maeterlinck, en la cual afirma y se pregunta: (...) “Esto habla de decadencia innegable en la sensibilidad” (...) “¿París se embota, se enseguece bajo las seniles legañas de veinte siglos?” En la crónica “La nueva generación de Francia”, 1925, constata la crisis del teatro y enjuicia a Pirandello por situarse en el lado del naturalismo, que confunde la “verdad estética de la vida” con la “verdad estética del teatro”, pues esta última reproduce a la primera, como copia, como una fotografía; aún más, lo lleva a un realismo grotesco que Vallejo rechazaba; él buscaba una teoría válida para esta relación arte-realidad, arte-vida, arte-sociedad, arte-política, arte-compromiso del artista. Señala, “los oscuros enunciados

estéticos” que sustentan la obra *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, que entusiasma porque usa “los resortes baratos del aparato escénico” que tienen de truco, advirtiendo: “Y los trucos, como los muebles, pasan de moda” (Puccinelli, 1987, p. 52).

En la crónica “El verano en París”, 1925, Vallejo sentencia la crisis del teatro francés: “La Comedia Francesa se ha convertido en un museo pútrido de la retórica del siglo XVII y de la pedantería andrógina de los Molière de nuestros días” (Ibídem, p. 54); alaba el género teatral de la revista por ser intrascendente; que busca el efecto decorativo, ligero, de innegable gracia y colorido. Pero Vallejo no solo señalaba la crisis del teatro: buscó su salida; destacó sus virtudes y denotó los signos que podrían impulsar su cambio. En la crónica “Un Gran libro de Clemenceau”, 1925, escribe a propósito de la obra *L’Home au sable*. Esta comedia puede situarse entre el teatro y el cinema... ella puede ser el punto de partida de un arte nuevo... en ella no hay ningún simbolismo y los valores en acción son directos, simples, escuetos, vivos por sí mismos, sin intelectualismos” (Puccinelli, 1987, p. 88).

La relación teatro-cine, lo desarrollará en adelante en otras crónicas. En la crónica “Una importante encuesta parisién”, 1927, Vallejo, plantea la distinción-unidad entre drama y teatro; habla de la debacle del teatro: “La debacle del teatro francés que se denota ahora, obedece a la pobreza de sus medios de expresión y a la falta de autores que renueven de raíz sus formas sustantivas” (Ibídem, p. 250).

Una de las últimas crónicas de este primer momento es “Es el año teatral en Europa”, 1928, poco antes de su primer viaje a Rusia. Al destacar la importancia de la temporada, vuelve al tema de la relación cine-teatro, sobre los “resortes cinemáticos del teatro” (Ibídem, p. 303). Vallejo puntualiza el silencio como recurso esencial del cinema, la omisión de la palabra, su riqueza teatral.

La palabra en la pantalla como en la escena es lo de menos, dice, destacando también el teatro de Granovsky, que se basa en gran parte en el decorado, en lo que éste tiene de expresión plástica y dinámica: (...) La acción teatral no se produce tanto por medio de diálogos ni declamaciones coreográficas (Ibídem, pp. 303-304).

Finalmente, debemos valorar el ejercicio de una crítica libre en el deslinde que hace entre política y arte: “El teatro fascista, como el cinema soviético, ofrecen más de un lastimoso y barato ejemplo de propaganda política” (Ibídem, p. 304).

Segundo momento. De 1928 a 1930, decisivos en la vida de Vallejo. Dos situaciones marcan un punto de quiebre en su trayectoria vital y su pensamiento: sus viajes a Rusia, octubre de 1928; setiembre de 1929 y octubre de 1931. Luego, su conversión al marxismo no dogmático. Escribe un pequeño número de crónicas: “El decorado teatral moderno”, 1929; “Últimas novedades teatrales de París” 1930; “El nuevo teatro ruso” y “Duelo entre dos literaturas”, 1931 (tomadas también de la obra de Jorge Puccinelli, 1987). Pero también de la experiencia vivida en sus visitas a Rusia, la producción de *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, El Arte y la revolución*, 1930-1934; después del tercer viaje, *Rusia ante el II Plan Quinquenal*, textos a los cuales podemos añadir *Contra el secreto profesional*, que contiene temas de su visión del mundo.

A partir de 1928, su discurso revela abiertamente su adhesión al teatro ruso y va permeándose de la ideología marxista que asumió. En la crónica *El balance del año teatral en Europa*, 1928, Vallejo expresa: “todo el porvenir del teatro vendrá de Moscú” (Ibídem). En *El Decorado teatral moderno*, 1929, precisa la relación-oposición entre drama y teatro, entre el texto y la *mise en scene*, diciendo: “En nuestro concepto, ambos elementos van íntimamente unidos y la suerte y valor del uno depende del valor y destino del otro” (Ibídem, p. 259). Insiste aún, en que la *mise en scene* del teatro francés sigue anquilosado en formas y ritmos de hace 50 años; reconociendo el esfuerzo de *Les Cartel des Quatres*, con los cuales simpatizaba, por “renovar y vivificar” el arte del decorado “principalmente las costumbres teatrales, las tendencias y el gusto del público. Dichos grupos recibían las directivas artísticas revolucionarias de Moscú, cuya grandeza teatral y posibilidades creatrices inmediatas no tenían rivales en el mundo (Ibídem, p. 360).

Para 1930, el nuevo teatro ruso era el depositario del nuevo teatro del mundo. Vallejo se había convertido al marxismo. Pero el marxismo no solo fue su ideología y praxis política, sino la base teórica y estética de su escritura narrativa, dramática y poética. El marxismo que asume Vallejo es el, dialéctico, crítico, creativo, expresión de lo que él consideró como el espíritu nuevo y revolucionario de la época. (Ibídem, p. 435) Vallejo se afilia recién al Partido Comunista Español en 1931 (Lambie, 1993).

Es en *Rusia en 1931...*, capítulo IX, donde ofrece, “las grandes líneas generales y representativas” del teatro ruso, entonces, del cual, entre otros aspectos, dice:

Un teatro que es capaz de semejante *mise en scene*, tan audaz y tan radicalmente nueva, aporta, sin duda, un espíritu igualmente nuevo y revolucionario a la escena mundial... un teatro político... más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo... revolucionario dentro de la fábrica, militante dentro de la dinámica económica constructiva” (p. Vallejo, 1954, p. 126).

El centro dramático de la acción, el mito social de la pieza, causa y fin de todos los intereses, ideas y sentimientos en juego, está en el trance revolucionario de la historia. A los dioses de la tragedia griega, a la hagiografía del drama medieval, a la mítica nibelunga del teatro wagneriano y a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura del proletariado (Ibídem, p. 127). El mito nuevo, el mito social, diferente a los mitos que sustentan el arte de otros pueblos y que muchas veces lo universalizamos. Y este núcleo de la concepción de teatro alcanzado por Vallejo no se ha destacado ni entendido en su entera dimensión.

Resumimos las características del teatro de Vallejo, tomando lo mejor de sus hallazgos, entre los años 1923-1928 y 1928-1930: el tema, la temática, debe ser y es: social, político, revolucionario, dialéctico, clasista y ético. En la forma, elemento en el cual se da la ley estética y en el teatro, la representación: de escenario de perspectiva múltiple; de masas, alegórico, de actuación directa y cinemático.

Tercera etapa: De creación del género dramático de 1930-1937

Para 1930, Vallejo tenía suficientes ideas sobre el teatro tradicional y el que consideraba moderno, revolucionario. Pero no optó por el social realismo, no era fácil de encorsetarse. El marxismo que asumió no era el dogmático. Tenía un enorme respeto y claridad por la relación arte-ideología, arte-política, autor-obra literaria, coherencia vida del autor-obra literaria. En *Literatura proletaria*, 1928, deslindó: “como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos” (Puccinelli, 1987, p. 304).

La obra dramática de Vallejo

Gracias al hallazgo de un conjunto de textos que hizo Guido Podestá en la Biblioteca Nacional (Podestá, 1982, p. 15), podemos organizar la producción dramática de Vallejo en dos grandes momentos:

De 1930 a 1934: *Los topos*, 1930. *Lock Out*, 1930. *Entre las dos orillas corre el río*, 1930-1932. *Le Mort*, pieza extraída de Moscú contra Moscú. *Colacho Hermanos*, 1934 y el guion cinematográfico *Presidentes de América*.

De 1934 a 1937: En lo que sería un segundo momento de su creación dramática, logra las piezas, obras de teatro y esbozos cinematográficos siguientes: *Le songe d'une nuit de printemps*, 1935-1936. *Dressing Room*, 1932-1937. *Suite et contrepoint*, sin data y, un año antes de su muerte, *La Piedra Cansada*, 1937.

Al parecer, cuando Vallejo habla en sus *Notas*, de “escribir un texto diferente de aquel de las piezas que he escrito hasta aquí”, no aluden a este grupo (Podestá, 1985, p. 75).

Vallejo escribe, además, *Notes sur une nouvelle esthétique théâtrale*, 1934, y *Temas y Notas teatrales* 1931-1932; 1935-1937. No podemos negar a Vallejo la creación de una nueva estética teatral, contenida en *Notas y Temas* (Ibídem, p. 14). *Notas*, como un conjunto de reflexiones, principios, fundamentos, categorías, propuestas, etc., sobre el teatro. Imposible de tratarlos aquí, comprimimos su estructura, destacando el aspecto del público, clave en esta nueva estética:

Centro de la escena: la emoción cósmica. Bases teóricas y concepto de teatro; juego escénico; la obra de teatro: el texto y su estructura, el autor, el tema o unidad de conjunto, el actor. El público, al que se le da su verdadero lugar, superando la vieja concepción de la “cuarta pared”, falsa idea de que el público no existe, no está presente en la representación. Pero es él, quien va a organizar y salir colmado, al final, de “la emoción cósmica” que le ha causado la obra de teatro.

¿Por qué cósmica?, porque esta emoción es total, plena, íntegra, integral. Contiene una instancia gnoseológica, sin la cual no es posible establecer una racionalidad sobre la realidad y la vida; por eso deriva de la verdad, que en el teatro es más verdadera que en la vida real. (Verdad de la vida, verdad de las tablas).

Vallejo ya había instalado la emoción en sus reflexiones sobre el arte y la vida. Así, cuando trata sobre nuestra “sensibilidad aborigen”, definiéndola en una serie de expresiones vitalistas, como “lo vital, la emoción seca, natural, prepotente y eterna”; también en la crónica *El más grande músico de Francia*, 1926, al calificar el arte musical de Satie como la vida misma, y exclamar: “Que el acto de emocionar sea un acto literalmente natural” (Puccinelli, 1987, p. 122). Vallejo entroniza de una manera sencilla, natural, en su nueva estética, el nuevo corazón del teatro: la “emoción cósmica”. Ha caminado del “mito social” a “la emoción cósmica”. Por ello, esta clave, es responsabilidad del dramaturgo.

Sus *Temas* son un listado de entradas, circunstancias, hechos de vida posibles de ser llevadas a escena. Aún están en espera de que se conviertan en sustento y guía para hacer un teatro moderno, desafiando las grandes limitaciones de nuestra cultura subdesarrollada.

Vallejo: dramaturgo sin smocking²

La frase “Dramaturgo sin smocking” ha sido tomada de su crónica “La gran piedad de los escritores de Francia”, 1926, en la cual se refiere, entre otros escritores, a dramaturgos sin smoking para salir a agradecer las ovaciones del público.

Marginalidad de la obra teatral de Vallejo

Uno de los problemas de la producción teatral de Vallejo fue que ninguna de sus obras, estando en vida, se escenificó, por más que se afanó en ello. Se conocen peticiones, acercamientos, apoyos de gestión y hasta intenciones de directores de teatro y amigos tales como Louis Jouvet, Gastón Baty, García Lorca y Charles Dullin. Hasta hoy, esta situación continúa, salvo una que otra representación esporádica; hecho que no le ha dado ni la prestancia ni la fama como autor teatral, como si le ha dado su poesía; por el contrario, ha recibido una crítica *post mortem* que lo ha declarado dramaturgo fracasado y a su obra teatral una tentativa inconclusa y, como tal, de escaso o nulo valor literario.

Hay razones y sinrazones. Una primera, es su gran imagen poético-literaria, elevada a dimensiones universales que ha dejado al margen el tratamiento y valoración de su producción narrativa, periodística y del género dramático; esto es, de su obra no poética y reducido su imagen de dramaturgo o de escritor integral. Sus textos teatrales, incompletos, no se publicaron sino hasta el año 1951, trece años después de su muerte.³

Pasaron diez años más para que se editara por primera vez su obra dramática titulada *César Vallejo, teatro completo*, por la Pontificia Universidad Católica, 1979, con prólogo de Enrique Ballón Aguirre, edición que, por una serie de errores, descuidos, omisiones, mutilaciones, fue desautorizada por la crítica. Se señala también como causa de esta marginalidad, las dificultades que tuvo para estructurarlas y culminarlas. Se conoce la carta de Louis

2. La expresión la hemos tomado de su crónica “La gran piedad de los escritores de Francia”, 1926, en la cual se refiere, entre otros escritores, a “dramaturgos sin smoking con qué salir a las tablas a agradecer las ovaciones del público”.

3. Solo con fines de tener una idea, nos referimos a *La piedra cansada*, (Cuadro I); *Entre las dos orillas corre el río*, (una tragedia inédita con escenas suprimidas por Vallejo de su drama titulado Moscú contra Moscú); *Colacho hermanos o Presidentes de América* (Cuadro I); *Entre las dos orillas corre el río* (Cuadro VI); *La piedra cansada*, versión completa y *Colacho Hermanos o Presidentes de América* (cuadro II).

Jouvet sobre la pieza *Mampar*, de la cual solo quedó *Les Taupes*. El referente a la obra *Entre las dos orillas corre el río*, título definitivo que dio Vallejo a *Moscú contra Moscú*, después de desarticularla, cambiarla de título, aunque no por problemas de unidad dramática, sino para bajar la violencia de los diálogos.

Podestá (1985), tomando a Roland Barthes quien dijo de Charles Baudelaire que había fracasado como dramaturgo, afirmó que Vallejo tenía también “una vocación de fracaso”, con ciertas similitudes, pero también con diferencias y que, por tanto, siendo ambos poetas de gran valía, habría que buscar por qué razones se da una distancia entre su poesía y su teatro, y en el caso de Vallejo, preguntarse por el “alcance de su teatro”.

Podestá no respondió a estas interrogantes, pero Antonio Cornejo Polar, quien escribió el prólogo de su obra *César Vallejo. Su estética teatral*, si lo hace preguntándose por la razón de las “evidentes diferencias entre el poeta Vallejo y el Vallejo dramaturgo”, planteándose interesantes hipótesis, (Ibídem, 1985 pp. 12-13). Al enmarcarlas dentro de la modernidad y el logro de ésta por Vallejo, Cornejo Polar opina que lo logra con creces en su poesía, pero no en su teatro, salvo en sus tres “esbozos” (Se refiere a *Le song d’une nuit de printemps*, *Dressing_Room* y *Suite et contrepoint*) que logran la modernidad no plena, siendo posible “encontrar algo similar al vanguardismo de *Trilce*”, para concluir que:

El teatro vallejiano puede llegar a mostrarse como un proceso discontinuo y quebrado y que los propios textos (o algunos de ellos) también aparecen trozados por dentro, como si entre el lenguaje, la representación y los símbolos hubiera espacios vacíos, no cubiertos por la composición global de la obra (Citado por Podestá, 1985, p. 13).

A Vallejo dramaturgo, fuera del país o dentro de él, tanto los críticos de literatura, como su marginación, no le han puesto el Smocking de la consagración, y el éxito de otros dramaturgos.

Pero, el logro o no de la modernidad en Vallejo no se agota en su texto teatral. Se liga a los otros elementos y aspectos que permiten su destino social, la *mise en scene*. Así, Vallejo, tenía problemas con el destinatario: el público; con la carga altamente ideológica y política que imprimió a alguna de sus obras. Necesitó de la infraestructura que permite la conversión del drama, del texto, en la puesta en escena: un grupo de teatro, un director, actores, ayudantes, un escenario; toda una complejidad, una base económica y un capital financiero. Vallejo no alcanzó esta base, este soporte social, material; en todo caso, como dice Cornejo Polar, su articulación a ella era muy precaria, “inclusive con el sector que Vallejo veía con mayor simpatía”. Situaciones que Vallejo tuvo en claro. Que haya corregido sus textos, como influencia y secuencia de estas situaciones, no debemos verlo como problema; Vallejo corregía, y obsesivamente, porque cuidó el nivel de su arte, de su estética; aceptando algunas de las tesis de Cornejo Polar. Consideramos que Vallejo también logró la modernidad en su teatro, y lo hizo al conferir al primer grupo de sus obras, una base estética marxista, dialéctica, creativa.

El marxismo era entonces para él, la teoría más revolucionaria, más moderna de su tiempo y la sociedad socialista un ideal humano. Representaba el mito social humano que necesitaba el teatro, mito que reemplazaba a los otros mitos que sustentaban el arte en diferentes latitudes y tiempos. Cuando expresa que el centro dramático de la acción, el mito social de la pieza, causa y fin de todos los intereses, ideas y sentimientos en juego está en el trance revolucionario de la historia. Vallejo señalaba la sustantividad moderna del teatro. El otro componente, la representación, *la mise en scene*, que reúne los resortes del teatro, la técnica, fue inspirada en lo mejor que aportaba el teatro ruso de entonces: dígame escenografía, vestuario, actuación, luces, indicaciones, acotaciones. La suma de teoría y práctica del teatro.

Las voces del otro vértice del triángulo

Calificar a Vallejo como dramaturgo fracasado y su producción teatral como un proyecto inacabado, inconcluso, nos parece injusto, parcial; viene de la crítica literaria, no asimila ni integra la opinión, experiencia y valoración de los otros agentes e intervinientes del teatro: los críticos de teatro, directores, actores, y el mismo público. Según Del Saz (1963) “el auténtico y más autorizado crítico de teatro es aquel que ve la representación de la obra” (p. 7). Rafael Hernández (2014), actor, profesor y director de teatro; reivindica el valor artístico del teatro de Vallejo: “es de alta factura artística y solo por prejuicios ideológicos (...) que asignan al poeta los rótulos de tendencioso, proletario y comunista (...) mucha gente opina de manera ligera que el teatro de Vallejo es malo y hasta muy malo (...)”. Vallejo no tuvo, como Brecht, Shakespere, Sófocles o Moliere el privilegio de ver sus obras representadas y poder recibir sugerencias de los actores, directores y técnicos. Tampoco pudo escuchar los reclamos o propuestas del público (...) para mejorar en las siguientes representaciones “(...) en su creación recorrió el mismo camino de Shakespere, Brecht y Sófocles por la profundidad de sus temas y el aliento histórico de su mirada, basada en la filosofía marxista” (...) “es un gran dramaturgo en base a cuatro razones fundamentales: “el uso de la parábola teatral, manejo del idioma, compromiso histórico y experimentación” (pp. 119-120-129);

Martha Barriga Tello (2008) ha elaborado un estudio integral de la obra *Lock Out*, considerada por algunos críticos como la más defectuosa y política de sus piezas teatrales. Analiza con miras a su representación todos sus elementos, la teatralidad de la obra y la escenografía. “No se ha realizado un análisis de este tipo para la obra dramática de Vallejo (...) Hoy día, *Lock Out* es una obra difícil, pero no imposible de representar” (p. 227).

Por otro lado, se dan una serie de situaciones entre la producción del drama y la *mise en scene*, la “hora de la verdad teatral”; allí donde hay que relacionar y distinguir entre teatro impreso para ser leído, apreciable, y el teatro para ser visto, en el cual autor y drama juegan su destino. (Del Saz, 1963, pp. 7-8-9) Vallejo no ha jugado su destino en estos espacios y realidades.

Su obra representada

Es posible que algunas de sus obras hayan sido representadas. No hay un registro ni un balance de ello. Sabemos de la adaptación y escenificación de *La Piedra Cansada*, hecha y dirigida por María Teresa Valdez, en la Maison de la Poesie de París, en el año 1992.

Somos testigos que, en Trujillo, Perú, en abril de 1984; se presentó en “Estreno mundial”, *Le Mort*, dirigida por Giorgio Michi Travia. De esta presentación ha quedado una importante valoración escrita por Manuel Pantigoso. En ella, después de resaltar el escenario, que le dio un ambiente conventual y atmósfera adecuada a la densidad del drama, y la “inteligente puesta en escena”, dice:

(...) De hecho, el personaje principal se sumerge en la duda, en la turbación violenta del ánimo, en el desconcierto, con claros ribetes del Hamlet de Shakespeare o del Segismundo de Calderón de la Barca. La dilucidación del conflicto desde la perspectiva del Príncipe, vendrá con su muerte. Desde la perspectiva política y social la vida será la que ocupe su lugar, como una esperanza siempre renovada (Pantigoso, 2000, pp. 289-290).

Magistral acierto que confirma las claves del teatro de Vallejo: tocar la esencia humana, la fibra más íntima del hombre, rasgos del carácter y la personalidad humanos, valor literario supremo, sea en el teatro, la lírica o la narrativa, pero dentro de la trama social, a diferencia de Shakespeare “que imita como casi nadie la naturaleza humana esencial, que es un fenómeno universal, no social” (Bloom, 1998, p.28). Vallejo fue reivindicado en su tierra, pero Trujillo no es Lima, New York, París o Londres.

CONCLUSIONES

El legado de Vallejo en el teatro, que le ocupó catorce años de su vida en su fase europea, 1923-1937, no solo se circunscribe a su creación dramática; que lo hizo en dos momentos; escribió un conjunto de ideas, reflexiones y críticas sobre el teatro como tema de sus crónicas, y dos textos que, en palabras del mismo Vallejo, constituyen su estética teatral. Por lo que el estudio y valoración de su obra teatral debe ser enfocada de manera integral.

Las motivaciones para abordar el teatro como tema de sus crónicas, fue el cumplimiento de su misión de corresponsal que lo llevó a la crítica de la modernidad; posteriormente la asunción del marxismo dialéctico y creativo, que generó su praxis escritural con el logro de su primer grupo de obras y la elaboración de una estética teatral en base a esta ideología; y, en una segunda etapa, otro grupo de piezas teatrales, bocetos o guiones cinematográficos y una nueva estética teatral, en base a concepciones vitalistas.

Vallejo no solo logró la modernidad en su poesía, también lo hizo en su teatro al asumir el marxismo no dogmático, que le dio una teoría centrada en el mito social, “causa y fin de todos los intereses, ideas y sentimientos en juego”, que subsume “el trance revolucionario de la Historia”, “la fábula materialista y viviente de la dictadura del proletariado” y, los resortes del teatro en las técnicas del teatro ruso. No optó por el social realismo para la escritura de sus primeras obras teatrales. Y estos conceptos plenos de riqueza humana no se han destacado en el estudio y la crítica de la obra de Vallejo.

En una segunda etapa que va de 1934-1937, con la elaboración de su nueva estética y la escritura de sus nuevas piezas, Vallejo pasó del “mito social” a centrar el teatro en el concepto de la “emoción cósmica” que manejó años antes en el marco de concepciones vitalistas. Estas dos categorías son claves para entender la obra teatral de Vallejo.

Los aportes críticos y valorativos que hemos ofrecido, incluidos aquellos que vienen de personas ligadas al teatro, aunque escasos, dejan en pie el prestigio de Vallejo dramaturgo y el nivel estético de su obra teatral integral.

REFERENCIAS

- Barriga Tello, M. (2008). *Lock Out, carácter plástico de la puesta en escena*. Lima: Editorial Universitaria, Universidad Ricardo.
- Bloom, H. (2008). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Colombia: Cargraphies S.A.
- Castillo Sánchez, W. (2014). *Lámparas y telones en los patios santiaguinos. Memoria colectiva de las veladas literario- musicales en Santiago de Chuco, 1900-1990*, Trujillo, Perú; Editorial Universidad Nacional de Trujillo.
- Del Saz, A. (1963). *Teatro hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Vergara.
- Espejo Asturrizaga, J. (1965). *César Vallejo, Itinerario del Hombre*. Lima: Editorial Mejía Baca.
- Hernández, R. (2014). *Brecht-Vallejo. Dos poéticas para el teatro peruano*, Lima: Fondo Editorial Universidad Inca. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.11818/557>
- Lambie, G. (1993). *El pensamiento político de Vallejo y la Guerra Civil Española*. Lima; Editorial Milla Batres.
- Pantigoso, M. (2000). *Se llama Lomismo que padece*. Lima: Intihuatana Ediciones
- Podestá, G. (1982). Inéditos Teatrales de Vallejo. *Boletín del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marco*, 1 (abril-junio).
- Puccinelli, J. (1987). *César Vallejo, Desde Europa, Crónicas y Artículos. (1023-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por JORGE PUCCINELLI. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana.
- Spelucín, A. (1989). *Contribución al conocimiento de César Vallejo. (Vol. 2)*. Trujillo, Perú: Ediciones SEA.