



## Del indigenismo a la farsa teatral: *El tungsteno* y *Colacho hermanos*

*From indigenism to theatrical farce: El tungsteno and Colacho hermanos*

JULIO VÉLEZ SAINZ<sup>1</sup>

### RESUMEN

Relacionado con el indigenismo vallejiano, los estudiosos han destacado la utilización de distintos motivos, temáticas y tropos de la poesía del vate santiaguino. En el presente trabajo se pretende insertar su obra dentro de los parámetros de la modernidad poética de modo que podamos ver una suerte de continuidad y relación entre sus obras prosística y teatral. Con este fin se plantea, en primer lugar, un desarrollo de los puntos de conexión entre la cosmovisión andina y el primitivismo de vanguardia; en segundo lugar, una lectura de textos relacionados con el indigenismo teatral y el mundo de la farsa a principios de siglo y, por último, expresar la eminente relación y concepción unitaria de sentido que se presenta entre *Colacho hermanos* con la novela indigenista proletaria, *El Tungsteno*, con la que comparte su génesis.

**PALABRAS CLAVE:** César Vallejo; Teatro, *Colacho hermanos*; *El tungsteno*; indigenismo; vanguardia.

### ABSTRACT

Related to indigenism, scholars have highlighted the use of different motifs, themes and tropes of Vallejo's poetry. In the present work we intend to insert his work within the parameters of poetic modernity so that a kind of continuity and relationship can be seen between his prose and theatrical works. With this aim in mind, we propose, firstly, a development of the points of connection between the Andean cosmovision and avant-garde primitivism; secondly, a reading of texts related to theatrical indigenism and the world of farce at the beginning of the century and, finally, expressing the eminent relationship and unitary conception of meaning that is presented between *Colacho hermanos* and the proletarian indigenist novel, *El Tungsteno*, with which he shares its genesis.

1. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA | [jjvelez@filol.ucm.es](mailto:jjvelez@filol.ucm.es)

**KEYWORDS:** Vallejo; Theater; *Colacho hermanos*; *El tungsteno*; indigenism; avant-garde.

---

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

---

## DESARROLLO

### De *El tungsteno* a *Colacho hermanos*

Uno de los hitos de la cosmovisión andina vallejana es, sin duda, *El tungsteno* (1931), una novela proletaria y social plenamente inserta dentro del indigenismo militante de las revistas *Mundial*, *Amauta* y *Labor*, que se realizó en paralelo a obras de teatro en Quechua como *Qisanpi sapan urpikuna* de Moisés Caveró, publicada, en versión monolingüe, por la imprenta La Voz del Centro de Ayacucho y que fue estrenada en 1920 en una velada de Semana Santa del Círculo de Obreros Católicos de Ayacucho<sup>2</sup>. En general, la crítica no ha sido muy benevolente con *El tungsteno*, aunque Raimundo Lazo ha insistido en que “*El tungsteno* no es una panfletaria novela de tesis” sino una “revolucionaria transformación artística de lo estructural de la novela” (1971, p. 51), Sainz de Medrano indica varias veces su debilidad literaria: “Nada que decir sobre el impresentable, literariamente hablando, ingenuismo de los indios soras. Baste destacar, por último, que la precariedad de composición y la sobreimpostación lingüística motivan que *El tungsteno* nos haga pensar en el malogrado *Lázaro* que escribiría años después *Ciro Alegría*” (1988, p. 739). En mi opinión, *El tungsteno* no es una obra que se deba juzgar necesariamente por criterios estéticos, sino que se enmarca en producciones de carácter sociológico. De cualquier modo, es indudable la relación de *El tungsteno* con *Colacho hermanos*, lo que nos presenta un corpus unitario evolucionado de las temáticas presentes en *Los heraldos negros* (1918) tras pasar por corrientes de vanguardia no poética.

A lo largo de su estancia española de 1930-1931, el poeta se muestra muy interesado en los sucesos del Perú. Escribe una serie de artículos con el título “¿Qué pasa en el Perú?”, que se publicaron en francés en la revista *Germinal* en cuatro partes (3, 10, 17 y 24 de junio de 1933). Según las memorias de Georgette de Vallejo este comienza a escribir *El tungsteno* en esta fecha:

después de dos viajes a la Unión Soviética, sale de París el poeta desterrado por la policía francesa, el 29 de diciembre de 1930 y llega para pasar el año nuevo (de 1931) a Madrid. Durante su estancia en España, Vallejo trabajará en forma nunca antes más intensa. Por necesidad pecuniaria traduce tres novelas. Escribe *El tungsteno*, publicado en marzo. Escribe *Paco Yunque*, cuento para niños, pedido por un editor, que luego lo rechaza por “demasiado triste”. En junio (1931) publica *Rusia en 1931* (1969, p. 9).

---

2. Los Círculos de Obreros Católicos fueron establecidos en las principales ciudades peruanas a fines del siglo XIX y comienzos de XX para promover el catolicismo social de la encíclica *Rerum Novarum* y el desarrollo de una cultura obrera católica, y así frenar el avance del anarquismo y el socialismo (Cubas, 2008). Al igual que los indios soras de *El tungsteno* y *Colacho hermanos*, los protagonistas de *Qisanpi sapan urpikuna*, tres hermanos huérfanos, se endeudan y convierten en peones de un terrateniente mestizo, véase Durston (2014).

Ya en abril de 1931 aparecían críticas sobre *El tungsteno* en *El Sol* y *La Voz*, una de ellas realizada por el vallisoletano Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña (1992). *El tungsteno* es una novela elaborada sobre los apuntes recogidos en su juventud en la zona minera de Quirivilca, a la que denomina Quivilca en la novela y en la obra de teatro, y sitúa en el departamento del Cuzco. En la novela, publicada en Madrid, se denuncian las condiciones inhumanas del trabajo en la mina y la explotación y represión organizadas por la connivencia del imperialismo económico –la “Mining Society”–, el caciquismo local y las corrompidas fuerzas policiales. Al mismo tiempo, en *Colacho hermanos* se parte del argumento y muchas de las escenas de su novela proletaria e indigenista. Los paralelismos son obvios y estructurales: el episodio de la garrafa azul, la representación de los dos grupos de hermanos: Colacho y Marino (ed. Merino, 2007, p. 277), la representación de las soras, varias anécdotas del engaño y el tratamiento de la mujer. En ambas obras destaca Vallejo la maldad de los hermanos tras el embarazo de Taya y el sobrecogedor episodio el que se juegan a “La rosada” al cacho hasta matarla:

¿Muerta? –preguntaron todos, estupefactos–: ¡No me diga usted disparates! ¡Imposible!

Sí –repuso en tono despreocupado el amante de Graciela– Está muerta. Nos hemos divertido (Ibíd., p. 267).

Incluso el nombre de la empresa de la “Mining society” es paralela: Quivilca, que se refiere a Quirivilca y que se transforma en la “Cotarca” *corporation* en el escenario *Presidentes de América*.

*Colacho hermanos* es, sin duda, más tardía. La fecha de composición que se ha dado es el primer lustro de los 30, Georgette de Vallejo recuerda que se escribió en 1934: “En 1934 César Vallejo inicia una nueva obra de teatro “Los hermanos Colacho” o “Presidentes de América” (Latina se entiende), sátira que raya la farsa” (1968, p. 494).

Un segundo apunte biográfico sitúa la génesis en 1936 (Vallejo, 1978, p. 92). Me gustaría sugerir otra posibilidad: Vallejo escribiría un primer boceto de la obra unos años antes, casi a la par que con *El tungsteno*. En la conocidísima carta que le dedica a Gerardo Diego le comunicaba el 24 de enero de 1931:

Mi situación económica es estrecha y, para desenvolverme un poco, hice una pieza de teatro, que la he traído a Madrid. Pero veo que me va a ser difícil representarla, pues estoy aquí ya varias semanas y nada. No he podido ver hasta ahora a ningún director de teatro porque no los conozco y desearía verlos en compañía de algún amigo conocido en el mundo de las letras / Carta núm. 199/ (Vallejo, 1982, p. 254).

Casi un año más tarde, insiste:

Lorca ha sido muy bueno conmigo y hemos visto a Camila Quiroga para mi comedia, sin éxito. La encuentra fuera de su estilo. Vamos a ver en otro teatro. Además, Lorca me dice, con mucha razón, que hay que corregir varios pasajes de la comedia, antes de ofrecerla a otro teatro. Yo no sirvo para hacer cosas para el público, está visto. Sólo la necesidad económica me obliga a ello. De otro modo, haría, naturalmente, otra clase de comedias / Carta núm. 210. Fechada en Madrid el 27 de marzo de 1932/ (Vallejo, 1982, p. 242).

¿Qué obra sería la que presentó con Lorca a Camila Quiroga? La crítica ha solido pensar que se trata de *Entre las dos orillas corre el río*, que cambió de título cuatro veces a lo largo de los años, *Varona Polianova*, *El juego del amor y del odio*, *El juego del amor, del odio y de la muerte*, *El juego de la vida y la muerte* y *Moscú contra Moscú* (Oviedo Pérez de Tudela, 1993, p. 225). Hart mantiene que podrían ser *Lock-Out* o *Entre las dos orillas corre el río* (2013, p. 208). Otra posibilidad sería *Mampar* o *Les taupes* (1929), que Vallejo anuncia a González Ruano en una entrevista en *El heraldo de Madrid*: “–Para terminar, amigo Vallejo, ¿obras inéditas? –Un drama escénico: «Mampar»” (1931, p. 16) que no queda en los términos de la comedia. En la carta de Louis Jouvet en la que rechaza la obra mantiene que la obra es el “drama de la franqueza en el primer acto [...] Pero el segundo acto, ya no se trata de ninguna manera de la misma pieza. Un drama filosófico sustituye el drama moral” (Jouvet, 1930). Personalmente, me parece difícil pensar que Vallejo se refiriera a *Entre las dos orillas corre el río*, *Lock-Out* o *Les taupes* como una comedia y, sin duda, el texto referido es una comedia. Vallejo insiste en este punto tres veces en tres renglones: “mi comedia, sin éxito”, “hay que corregir varios pasajes de la comedia”, “haría, naturalmente, otra clase de comedias”. Las obras mencionadas son dramas sociales. En realidad, ninguna otra obra dramática del corpus de Vallejo entra siquiera dentro del género cómico por lo que me atrevería a señalar la posibilidad de que el escenario que leyera la Quiroga lo fuera de alguna de las versiones de *Colacho hermanos*, quizá incluso una versión teatral del escenario cinematográfico. De no ser así, no se entendería muy bien a qué obra se refiere en el famoso episodio. No me parece problemático el hecho de que se presente a la Quiroga una obra sin grandes papeles femeninos pues no se pretendería su actuación en ella, sino más bien su colaboración como representante de la empresa teatral de su marido Héctor G. Quiroga, estaría fuera del “estilo” de la compañía.

Fuera o no concebida en el momento, es indudable que *Colacho hermanos* y *El tungsteno* comparten demasiados paralelismos como para no ser tratadas en conjunto. No obstante, pertenecen a dos géneros muy distintos. ¿Qué llevaría a Vallejo a reescribir en modo de farsa el material que había utilizado en *El tungsteno*? Parte de esta respuesta viene de la unión del indigenismo con el primitivismo de vanguardia, aspecto que confiere a *Colacho hermanos* una gran modernidad teatral.

### **Primitivismo e indigenismo de vanguardia**

El indigenismo es utilizado a lo largo de las décadas de los 20 y 30 por la modernidad implícita en su primitivismo estético, que iría en paralelo al perteneciente al arte de vanguardia. Como tal, el primitivismo estético nace en Rusia con el movimiento de la Sota de Diamantes, que privilegia las formas ingenuas y primitivas del arte: la imaginería popular, los iconos, las enseñas de los comerciantes, los platos pintados, los objetos y los colores de la cultura campesina<sup>3</sup>. No obstante, tiene una ampliación paralela en el desarrollo del primitivismo artístico. Me refiero aquí a los famosos muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera y artistas andinos como Oswaldo Guayasamin, quien se formó con ellos en los 30 y volvió a Ecuador en los 40 para desarrollar un estilo propio de incluso mayor denuncia de la situación indígena con pinturas con un cromatismo simbólico de tonos ocre, amarillos, verdes, que llevan a lo telúrico e incaico. No

3. Véanse los trabajos de Ernst Gombrich (1971, 2005), Lovejoy y Boas (1965) en terrenos pictóricos e Innes (1993) para los teatrales.

se renuncia a los valores ideológicos, pero se insertan dentro de una estética muy concreta e interesante para el arte de la época. Por ejemplo, se evita la perspectiva de modo que se sitúa en primer plano de todos los personajes que pueden interesar o se usa la técnica del rebatimiento por el cual se ponen a la vez los personajes de perfil y en plano sobre el mismo fondo. Christopher Innes en *Avant Garde Theatre*, habla del primitivismo y del indigenismo como una de las características fundamentales del teatro de vanguardia. Este teatro se fundamenta en:

On the one hand there is the transformation of the stage into a laboratory for exploring fundamental questions about the nature of performance and the relationship between actor and audience. On the other, the exploitation of irrationality, the exploration of dream states, the borrowing of archaic dramatic models, mythological material or tribal rituals (1993, p. 9).

Es, por lo tanto, posible argumentar que al igual que Jarry y Jean-Louis Barrault crearon obras basadas en Rabelais (uno al principio de las vanguardias, el otro después de la revolución de 1968), los modernos, usaron el indigenismo a partir de su primitivismo que debe su estética a una noción de lo popular en la onda de Mijaíl Lariónov, Paul Klee, o Picasso más que a una consideración infantiloides de estas obras. El primitivismo artístico está unido, sobre todo, a la revolución contra la tradición clásica, por ello son “primitivos” Giotto y los pintores italianos prerrafaelistas, por ello son “primitivos” y “farsescos” los autores del renacimiento en las avezadas manos de Federico García Lorca y La Barraca.

Uno de los caminos más fructíferos de esta búsqueda vino encauzado por medio de la redefinición de “farsa”. El término venía de una amplia raigambre clásica con textos de Aristófanes, y latina, con obras de Plauto y Terencio, y se constituye como género medieval, en obras como *La farsa del maestro Patelin*, en los pasos de Lope de Rueda, en la comedia de intriga en Molière. En ella se unía la denuncia social con la investigación de tipos sociales. Se trata de un género popular, que es, asimismo, subversivo, moral, y social e incluso, puesto que la farsa, en las palabras de Patrice Pavis (1996) “triumfa en no dejarse reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles” (p. 218).

Este irreductible género vuelve a estar de moda en las décadas de los 20 y 30. Farsas y títeres de cachiporra tiene el amigo de Vallejo, Federico García Lorca, pues la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y el *Retablillo de don Cristóbal* son farsas. Para Lorca, se trata de un acto de recuperación de la esencia teatral. Recordemos que en el epílogo del *Retablillo* se dice:

Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que lo tenemos condenado y salud a don Cristóbal el Andalúz [...] como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro (García Lorca, 1934, pp. 91-93).<sup>4</sup>

Valle Inclán también hace evolucionar sus farsas desde el mundo de lo prepúber (*Farsa infantil de la cabeza del dragón* de 1909 donde satiriza el poder que cautiva a la sociedad humana), a lo modernista en *La marquesa Rosalinda* (1912), y a lo abiertamente crítico y

4. El personaje Poeta le recuerda al propio Cristóbal “usted es um puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. [...] Yo creo que el teatro tiene que volver a usted” (ed. García Posada, I, p. 179).



casi esperpéntico de la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920), o la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), obras que evidencian la enorme distancia en que viven el poder y el pueblo<sup>5</sup>. Estas farsas tienen éxito en los alrededores de la estancia de Vallejo en España en 1930. *La zapatera prodigiosa*, que lleva el significativo subtítulo de “farsa violenta en dos actos” se estrenó en el Teatro Español de Madrid poco antes de la llegada de Vallejo a Madrid: el 24 de diciembre de 1930, dirigida por Cipriano Rivas Cherif<sup>6</sup>. Asimismo, esta farsa moderna, había llamado la atención de autores de vaudeville y music-hall como Labiche, Feydeau, o Courtline.

Uno de los cambios fundamentales de esta manera de entender la farsa es que el guiñol, el títere, el muñeco no ha de ser necesariamente de trapo. Como indica Francisco García Lorca:

quizá, en su última versión aparece más evidente la intención del poeta de que los personajes sean representados por personas, lo que vendría a invertir el juego de planos del Cristóbal tradicional: en vez de que los muñecos hagan el papel de personas, las personas hacen el papel de muñecos (1998, pp. 276-277).

Es aquí donde podemos situar la creación de los hermanos Colacho y su evolución desde los hermanos Martino de la novela *El tungsteno* (1931). Los Martino, como villanos de novela indigenista carecen de psicología y resultan planos y algo tediosos. No obstante, los Colacho como personajes bufos que pasan de poseer un ruinoso bazar a escalar poco a poco las estructuras del poder con la connivencia de empresas internacionales, la iglesia y un nutrido grupo de arribistas, son todo un descubrimiento: se convierten en dictadores de opereta. De hecho, serían una de las más tempranas manifestaciones de la literatura del dictador que encontramos en América Latina<sup>7</sup>. Un referente cercano podría ser *Tirano Banderas* (1926) de Valle-Inclán. De hecho, con esta comparte el sentido cíclico de la Historia: en la del gallego el lector puede advertir que el régimen represor que se erige en la novela se originó en la Revolución y que por lo tanto la nueva Revolución acaso originará otro régimen represor, mientras que en *Colacho hermanos* el general Colongo y el coronel-secretario Selar se sustituyen eternamente en el poder. Vayamos a su análisis.

### ***Colacho hermanos* y el mundo de la farsa a principios de siglo**

La transmisión de *Colacho hermanos* ha sido, como casi todo con Vallejo, al menos azarosa. Contamos con los siguientes testimonios:

1. *Colacho hermanos o Presidentes de América, farsa en seis cuadros*, versión completa mecanografiada en castellano, sita en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

5. Véase el trabajo de Iglesias Santos (1995, pp. 539-551).

6. Los intérpretes de esta primera representación fueron: Margarita Xirgu (*zapatera*), Alejandro Maximino (*zapatero*), Matilde Fernández (*niño*), José Cañizares (*alcalde*), Fernando Porredón (*don Mirló*), Fernando Venegas (*mozo*), Julia Pachelo, Mimi Muñoz y Pascuala Mesa (*vecinas*).

7. La “literatura” del dictador sería una ampliación genérica de la novela del dictador de presencia tan importante en la literatura latinoamericana. Los precursores serían, claro, el Facundo (1845) del argentino Domingo Faustino Sarmiento, *Amalia* (1851) y *El matadero* (1838) sobre Juan Manuel Rosas en Argentina. Entre los más importantes ejemplos del XX se suelen citar *El señor Presidente* (1946), del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *Cementerio sin cruces* (1949) del dominicano Andrés Requena, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, o *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, véase el clásico estudio de Roberto González Echevarría (1985).

2. [*Colacho hermanos*], una versión completa mecanografiada en francés, con muchas correcciones autógrafas e incompletas, sita en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Ver Figura 1 / Anexos)
3. *Colacho hermanos, farsa en tres actos y cinco cuadros*, a máquina, copiado por César Vallejo mismo, sita en la Biblioteca Nacional E2288. (Ver Figura 2 / Anexos)
4. [*Colacho hermanos*] Primera versión del último acto, en francés, sita en la Biblioteca Nacional E2288bis. (Ver Figura 3 / Anexos)
5. Un escenario cinematográfico titulado *Presidentes de américa / Escenario*, sita en la Biblioteca Nacional E2290. (Ver Figuras 4 y 5 / Anexos)
6. Fragmentos de los dos primeros cuadros publicados en la revista *Letras* en 1956. (Ver Figuras 6 y 7 / Anexos)
7. El segundo cuadro completo publicado en la revista *Visión del Perú* en 1969.

La edición de Enrique Ballón (1979) parte del primero de los testimonios: *Colacho hermanos/Presidentes de América, farsa en seis cuadros*: se trata de una versión bastante depurada, pero que parece, a falta de análisis posterior, una primera redacción. La edición, más completa, de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (1999) incluye las versiones en castellano de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú; la versión completa mecanografiada en francés de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú en una traducción de Renato Sandoval (sin incluir el texto original); la primera versión del último acto (sin incluir el texto en francés); *Colacho hermanos, farsa en tres actos y cinco cuadros*, sita en la Biblioteca Nacional E2288 y el escenario cinematográfico titulado *Presidentes de américa / Escenario*, sita en la Biblioteca Nacional E2290. Se trata de una edición mucho más definitiva pero que no llega a filiar el proceso de composición de los textos. No obstante, algunas pistas obvias, como el cambio de nombre del hermano protagonista Cordel por Mordel con tachadura sobrescrita en la versión francesa y con tachadura a máquina en la segunda versión en español y en el escenario, parecen indicar el orden de composición de la obra que necesita, de manera bastante urgente, de una revisión ecdótica. Por ejemplo, el testimonio en francés, llamado B en la edición, no se utiliza para la composición de la trama textual, sino que se prefieren las versiones A y C (en castellano). Asimismo, en esta misma traducción encontramos algunas lagunas que no se señalan, ni se incluyen los tachones y correcciones de Vallejo (o de Georgette).<sup>8</sup>

Como corresponde a una pieza de complicada transmisión, la obra tiene un título múltiple que nos otorga prácticamente todos los medios necesarios para su análisis. Ha sido nombrada *Colacho Hermanos/Presidentes de américa, farsa en seis cuadros*, *Colacho hermanos, farsa en tres actos y cinco cuadros* y *Presidentes de América/ Escenario* (el guion cinematográfico), *Colacho hermanos, farsa tropical*, ha tenido entre tres actos y cinco cuadros (en la versión que apareció en *Letras* de 1956) y seis cuadros iniciales. De todos modos, la obra es, en todos los casos, una “farsa” en “cuadros”. Esto da pistas sobre su adscripción genérica.

8. En el Instituto del Teatro de Madrid nos encontramos en un proceso de realizar una edición del texto en francés que incluya los tachones, enmiendas y correcciones. Esta edición podría beneficiarse de ser planteada a partir de los presupuestos de la crítica genética de modo que se deje a las claras el proceso de composición del autor y que permita una mejor fijación del arquetipo de unos textos de tan complicada transmisión, se pueden consultar mis trabajos de 2018 al respecto.

La palabra “farsa” tiene, para Vallejo, connotaciones específicas en el continente americano. En “Contra el secreto profesional. (A propósito de Pablo Abril de Vivero)” dice: “La democracia europea ha fracasado en América, y no por culpa de los americanos, sino por el fracaso del ideal democrático europeo, que no ha dado más que una farsa de organización y libertad”. Recordemos que la crisis política de 1930 había traído abajo el gobierno del presidente Augusto B. Leguía (“el Mesías” en “¿Qué pasa en el Perú?”) y luego una serie de presidentes de opereta: Luis Sánchez Cerro, y los hermanos Martino. De igual modo, el término “cuadro” refiere a una evolución en su estética teatral, si bien en *Lock-Out* usa el término escena, en *Moscú contra Moscú*, *La piedra cansada* y *Colacho hermanos* ya usa esta terminología que lo relaciona con usos contemporáneos en la escena francesa. Por ejemplo, en sus crónicas parisinas, Vallejo denuncia el aburguesamiento y “anquilosis” de la escena francesa, que ejemplifica en la *Comédie Française* (Podestá, 1994, p. 35), pues la considera oratoria y jeremiaca” (154). En cambio, en “El verano en París” (1925) destaca los music-halls y la revista: “lo único soportable y hasta encantador, si quieren, es el género teatral denominado revista” (1994: 54) de la que le impresionan los “cuadros plásticos” y los “ingeniosos resortes” que la “ciencia teatral descubre cada día” (“Influencia del Vesubio en Mussolini” 92; cf. Podestá, 1983, p. 41). Es quizá aquí dónde podemos descubrir con más fuerza la construcción en “cuadros” de *Colacho hermanos* que se convierten en “cuadros” de revista, *music-hall*, farsa y opereta.

En la conformación de los dos hermanos Colacho es muy significativa de esta mezcla de primitivismo, indigenismo y farsa. Hay una tradición inmemorial en España que Vallejo podría fácilmente conocer, la fiesta del Colacho una “farsa o juego de escarnio” que representa el mal y la herejía, algo que logra vencer la fe del pueblo cristiano con el Sacramento de la Eucaristía y que se celebra el domingo siguiente al día del Corpus en Burgos. El Colacho es un personaje grotesco ataviado con una botarga de llamativos colores y cubierto por una máscara, que se lanza, en representación del diablo, a fustigar con una cola de caballo a las gentes del pueblo, quienes le increpan con insultos<sup>9</sup>. La fiesta, vestimenta y hábitos de la farsa recuerdan de manera bastante obvia a algunas tradiciones andinas como el kussillo, entre muchas otras. El semanario *Estampa* de 1934 recoge la fiesta del Colacho con gracia:

A tanta procacidad puede contestar el Colacho dando los palos o zurriagazos que le vengan en gana con la cola de buey que maneja y le da nombre. –¡Puen insultar to lo que quieran! –cuenta él cuando le cogemos en la intimidad, sin careta y con el traje de escena, como el actor en el entreacto–. ¡Puen decir lo que se les ocurra, pero al que yo le pille famiён puedo darle con gana (Ontañón, 1934, p. 18).

El Colacho es un “botarga”, zaharrón, moharracho o mamarracho de las fiestas rurales, que va siempre acompañado por un ayudante. De hecho, acompaña al artículo de Ontañón una interesante fotografía de los dos “hermanos” colacho de la fiesta popular (Ver figura 8 / Anexo 8).

9. La cita completa va como sigue: “En Castrillo de Murcia -dice Domingo Hergueta- del partido de Castrojeriz, se conserva otra costumbre, allí exclusiva que tiene a todas luces un sabor gentilicio. El día del Corpus y en su Octava, disfrazan a un sujeto de botarga que llaman Colacho, que lleva la cara tapada y un rabo de buey en la mano. Todo el mundo tiene derecho a llenarle de los mayores improperios, injurias e insultos, pero él, asimismo, lo tiene de arrear un pie de paliza soberano al que coge por su cuenta. No para en esto la broma, cuando todos están reunidos en misa, entra el Colacho en la iglesia saltando por entre las sepulturas y las mujeres a las que pega con la cola hasta el Presbiterio. Allí se queda parado y va remedando las ceremonias que se hacen en la misa, tan burlescamente que algún párroco se ha querido oponer, aunque inútilmente, a esta costumbre pagana, porque verdaderamente parece restos de los juegos de escarnio o burlas de la Edad Media, por la parodia burlesca de los oficios eclesiásticos que hacían los zaharrones o remedadores. Para que se comprenda mejor que es un resto de paganismo no desterrado en el siglo XX, todas las mujeres que han dado a luz aquel año, colocan a sus hijos habidos en él encima de un colchón a las puertas de sus casas Con intención de que el Colacho salte por encima de cada uno, Como lo hace, sin duda, para conjurarle de algún maleficio” (Valdivielso Arce 1), véase ahora la explicación de Pérez Calvo.



Igual que Lorca y Valle reconstruían al don Cristóbal de los títeres o a los farsantes del mundo cortesano, Vallejo haría uso de las tradiciones populares. Es posible que Vallejo lo viera *in situ* pues se encuentra en verano de 1931 en España donde frecuenta a Alberti, a Unamuno (quien le lee *El hermano Juan*), a Fernando Ibáñez, a Federico García Lorca y a Leopoldo Panero, en cuya residencia astorgana se queda un tiempo antes de partir en octubre por tercera y última vez a Rusia (Vélez y Merino, 1984, p. 109). También se ha señalado que se habría desplazado por Toledo, Aranjuez, San Sebastián y Burgos, donde tiene lugar la tradición (Meneses, 1988, p. 1051). Los dos hermanos aparecen, asimismo, marcados por sus nombres en esa creencia nominalista de que el nombre del personaje marca su esencia. En esta primitiva versión el mayor de los hermanos se llama “Cordel” lo que lo relaciona con el sintagma “cordel de látigo”, una “especie de cordel más grueso que el bramante” (DRAE s.v.) y que en su acepción americana (Andes, Bolivia, Colombia y Nicaragua) se relaciona con el zumbel, la cuerda que se arrolla al peón (*Diccionario de americanismos* s.v.). Por su parte, el sustantivo del otro hermano Acidal se podría también relacionar con el sema de la carga y los látigos pues un Acial (variante de aciar) en su acepción americana (Guatemala, Honduras, Nicaragua, Ecuador) es el “látigo que se usa para estimular el trote de las caballerías” (*Diccionario de americanismos* s.v.). Recordemos que los “colacho” burgaleses precisamente dan palos o zurriagazos al pueblo.

La trama de la obra narra el ascenso social de los Colacho desde su pueblo al palacio. El ascenso social de los hermanos queda marcado por los manuales de costumbres y buenas maneras. En el primer cuadro Acidal Colacho aparece descrito como

retaco, muy gordo, colorado y sudoroso. El pelo negro e hirsuto, da la impresión de que nunca se peina. Tipo mestizo, más indígena que español. Su vestimenta es pobre y hasta rotosa. La camisa sucia, sin cuello ni puños visibles. Lleva espadrillas. Su aspecto y maneras son, en suma, los de un obrero a quien el patrón le hubiese encargado un momento el cuidado de su tienda. Cuarenta años (Ballón, 1979, p. 15).

En el segundo cuadro Vallejo indica: “su traje y sus modales indican que ha dejado, al fin, de ser un obrero, para convertirse en un patrón. Pero, en el fondo, bajo su cáscara patronal, conserva el tuétano del peón” (Ibídem, p. 29). En el tercer y cuatro cuadros ya están ambos convertidos en patronos, “con rebuscado y excesivo aliño”, con “maneras melindrosas y estudiadas”, “Todo lo cual no impide que, de pronto, salte a menudo en él la osatura del peón”. En el quinto y sexto ya se han convertido en próceres, y llevan “Traje y usos” propios del “gran mundo oficial”. lo que acompaña su vestimenta: “están vestidos con extrema corrección. Sin embargo, los hermanos Colacho no logran disimular un recalitrante fondo nuevo rico. Cordel, sobre todo, dentro del traje y del ambiente elegantes en que se mueve, demuestra un embarazo tragicómico” (Ibídem, p. 93).

Toda la obra está dispuesta para mostrar el determinismo de los miserables personajes, modelos de tiranuelos latinos cuya estulticia queda manifiesta a lo largo de la obra. Da igual lo mucho que se encaramen a la pirámide social: siempre demostrarán su burda condición. El espacio escénico refrenda esta lectura. El primer cuadro tiene lugar un radiante mediodía en Taque, aldea andina, en la “tienducha” de los Colacho. El segundo en un “gran bazar” por la tarde, cerca de las minas de oro de Cotarea (también en Taque). El tercero en un comedor de una “esplendida casa” después de la cena, con los pobretones ya convertidos en patronos. La cuarta a las diez de la noche de nuevo en el “gran bazar”. La quinta a la medianoche en

la casa política de Cordel Colacho. La sexta y última en el despacho de la misma casa presidencial en un momento indeterminado. Los primeros cuatro cuadros desarrollan la escena en la provincia de Taque, en un ambiente provinciano marcado por las minas de plata. Los dos últimos en Lima en la casa presidencial.

El atrezo acompaña esta noción: en la “tienda-casa miserable” se encuentran “pieles de oveja, burda frazada”; en el gran bazar con una “oficina pequeña pero confortable y hasta elegante”, para luego llegar a una “espléndida casa y gran bazar” con “muebles y ambientes elegantes”, una “casa política” con “decorado lujoso” y un “Despacho presidencial”. Sin embargo, siguen demostrando “un embarazo tragicómico” (Ibídem, p. 93).

Esta mezcla “tragicómica” de comportamiento otorga pistas sobre la gesticulación actoral que Vallejo tenía en la cabeza. Los personajes son ridículos y farsescos, bufos y humorísticos. Veamos varios ejemplos:

CORDEL, furioso, arroja la ropa otra vez al baúl: –¡Esto es de no te muevas! ¡Vamos a perder por tu culpa la única ocasión; y que nos cae de las manos de Dios, ¡de entrar en la buena sociedad!

ACIDAL: –¡Pero si yo no sé sentarme entre gente! Y tú lo sabes. Tengo vergüenza. Le ponen a uno tenedor y otras huevadas. Si me ven que no sé comer, entonces sí que nos joderíamos. Nunca más nos invitarían a ninguna otra parte (Ballón, 1979, p. 20; Silva-Santisteban y Moreano, 1999, p. 17).

La preocupación de ambos es no mostrar su verdadero ser ante la alta sociedad pues carecen de los modales de la clase alta. No obstante, su preocupación es, fundamentalmente, por lo externo, por las reglas de comportamiento social, por “parecer” ser de clase elevada:

CORDEL: –Pero tú eres el mayor. Van a decir que somos unos brutos, que ignoramos rbanidad. Entre la gente decente, es el mayor de los hermanos que va siempre, cuando no pueden ir los dos (Ballón, 1979, p. 20; Silva-Santisteban y Moreano, 1999, p. 18).

En su ascenso social se rigen ambos por un librito que les da el licenciado Zavala sobre costumbres de urbanidad y buenas maneras:

ZAVALA: –¿Dónde está su libro de urbanidad? Permítamelo un momento.

ACIDAL, sacando el libro del estante: –Ya lo creo. Ahí lo tiene usted... (Le da el libro) Yo me he fijado, sin embargo, que los diputados, los gringos y demás personajes que vienen de la capital o de otra parte, hablan y conversan como yo, como cualquiera... (Zavala hojea el libro de urbanidad) ¡Y qué me dice usted de los personajes de Colea!... (Escéptico en lo que toca a la opinión de Zavala) Francamente... yo no sé... No sé (Ballón, 1979, p. 48; Silva-Santisteban y Moreano, 1999, p. 17).

Vallejo insiste en la imagen de la cáscara y el tuétano, el fondo y la forma, la esencia y la apariencia exterior para describir la naturaleza de los personajes. Se trata de una metáfora de amplia raigambre bíblica que se utiliza para describir la esencia de la alegoría y de los significados<sup>10</sup>. Nos acercamos a lo que Pierre Bourdieu denomina como “habitus”: el con-

10. Presente en los *Milagros de nuestra señora* de Gonzalo de Berceo: “Señores e amigos, lo que dicho avernos, / palabra es oscura, es ponerla queremos: / tolgamos la corteza, al meollo entremos, / prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos» (*Milagros*, est. 16, ed. Gerli 72). En el *Libro de buen amor* se lee: “El axenuz, de fuera negro más que caldera, / es de dentro muy blanco más que la peñavera; / blanca harina está so negra cobertera, / açucar dulce e blanco está en vil cañavera” (est. 17; ed. Bleuca, p. 16-17).

junto de usos y costumbres que conforman una segunda esencia en actos de carácter social. El “*habitus*” va más allá de las máscaras y/o convenciones sociales que se desarrollan para efectuar una profesión o una función social cualquiera (familiar, de amistad, profesional) y se convierte en los hábitos y costumbres que forman la realidad del ser. Como diría Bourdieu en un párrafo de difícil traducción:

El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (1972, p. 178).

El *habitus* juega un papel clave como término intermedio, por un lado, entre el acto y la potencia, mediante el *habitus* se transforma la “potencialidad” inscrita genéricamente en los seres en una capacidad concreta de realizar actos, y por otro, entre lo exterior y lo interior. De ahí que los villanos farsescos no lleguen nunca a cambiar su primera naturaleza, nunca se forman, ni leen:

ZAVALA, que ha reflexionado concienzudamente al respecto: –En fin, don Acidal, mire usted: de dos males, el menor. A falta de unos dos, tres mil libros que debería usted leer (Acidal hace un gesto de pavor), y esto sería aún muy poco, quedémonos ¡qué quiere usted! con esta cartillita (*La Urbanidad*) (Ballón, 1979, p. 49; Silva-Santisteban y Moreano, 1999, p. 18).

Quizá el momento cumbre del enfrentamiento entre la primera y la segunda naturaleza sea el enfrentamiento entre Cordel/Mordel y el Doctor Surco, quien representa un hombre leído:

CORDEL, desafiado en su orgullo intelectual, moviliza toda su dialéctica: –Nefasta o estéril es, en efecto, Doctor Surco, la fuerza material en los pueblos... en los pueblos que sufren tiranías, desde luego, doctor Surco. Los principios políticos deben salir por el origen y no por la gramática de los bellos cerebros. Estamos de acuerdo... Las revoluciones son así. Tendremos que hacer grandes esfuerzos en este sentido. Por el momento, no hacemos, señores, sino empezar. ¡Arduo y psíquico es el sendero! ¿Vamos a volver atrás a causa solamente de un opúsculo momentáneo? ¡Jamás, señores! (Mira de soslayo a su secretario) Este gabinete es sólo instantáneo. El doctor del Surco ocupará más tarde, palabra de honor, el lugar que le corresponde en los túmulos del nuevo Parlamento. Pero ahora, vayamos unidos al poder. La Revolución Francesa así se hizo: con la unión sagrada de todos los franceses... (Ballón, 1979, p. 107).

Pese a los vítores de los paniagudos “¡Bien dicho! ¡Pero muy bien dicho! ¡Bravo! ¡Viva la revolución!”, el contraste entre este parlamento diseñado con clichés y solecismos y la contestación del doctor Surco es brutal:

DOCTOR DEL SURCO: — Lamento, señores, no haber podido entender ni jota de lo que acaba de expresar el general Colacho. [...] DOCTOR DEL SURCO: — Cansados estamos de caudillitos analfabetos. ¡Yo proclamo la verdad —como dijo San Pablo—, aunque después me rompa! (Protestas y tumulto) ¡Revolucionarios de feria! ¡Presidentes de opereta!... (Ballón, 1979, p. 108).

Como vemos, los hermanos Colacho son farsescos presidentes bufos cuyo humorismo es subrayado con escenas humorísticas cercanas a los parámetros del teatro del absurdo có-

mico imperante en el momento (recordemos que Miguel Mihura escribe *Tres sombreros de copa* en 1932). En el primer cuadro/acto Acidal y Cordel discuten sobre cómo se deletrea la palabra honra mientras Cordel peina la melena de Acidal:

ACIDAL, la cabeza rigurosamente inmóvil, agachado: –¿Cómo se escribe “honra”?

CORDEL, continuando el peinado de Acidal: –Honra, sin hache.

ACIDAL: –Ya sé, pero ¿con una o dos erres? (Silabea, martillando sobre la “re” de “honra”) Hon-rrra!... Después de n, con una sola erre, me parece. Ooon-rrra... Si. (Reanuda su redacción)

CORDEL: –Onra se escribe con una sola erre, desde luego, pero ponle dos o tres, para que no vayan, a pensar que es por miseria... Te he dicho que no muevas la cabeza.

ACIDAL: –Ya está. Va con tres erres. ¡Qué más da! (Ballón, 1979, p. 24; Silva-Santisteban y Moreano, 1999, pp. 19-20).

Vallejo subraya la escasa educación de los personajes, que no saben ni escribir con propiedad. Asimismo, Cordel y Acidal quedan marcados por su desconocimiento de una palabra simbólica, “honra”, de la que carecen hasta el punto de no saber cómo se escribe.

En cierto sentido, el mejor resumen de lo que Vallejo entiende por el fundamento de su obra es el escenario que desarrollaría para intentar venderlo como película<sup>11</sup>. A lo largo del escenario se insiste en la mezcla de lo trágico y lo cómico con el patetismo: “Mordel, en fin, para todo cuanto no sea actividad económica directa, es de una timidez y de una torpeza, rayanas en lo cómico o patético” (2). La obra es una “gran farza [*sic*] cinemática” (2) que tiene muchos elementos teatrales “La escena es [...] de una bufonería molierezca [*sic*]” (6). La obra es “sobre todo social, de un burlesco tan bufo y, a la vez, tan trágico –en medio de su increíble y absurda arbitriedad– que solamente en Sudamérica puede ella ser posible” (2-3). De este modo, la principal aportación es la mezcla del “realismo crudo y directo, que linda con el reportaje, produce a lo largo de la acción, un fuerte precipitado de color local” (5) con el “gran humorismo lo que baña a las imágenes y a las situaciones de una jocosidad irresistible. Más todavía, puede decirse que el interés del film entero tiene su mejor resorte en la comicidad de las escenas y el diálogo” (5). El párrafo indica la evolución de la materia: pasamos de un modelo de denuncia social directo (la novela de tesis) a uno indirecto (la farsa y la humorada). Para Vallejo, los protagonistas son mezcla de lo bufonesco y lo malicioso: “Guiñolezcós [*sic*], baturros, bobos y, a la vez, maliciosos y, a sus horas, de una cierta agudeza repentina inverosímil, Acidal y Mordel obras y se expresan, en los más graves momentos, con una mezcla de audacia y de torpeza” (6). Tras esto se dan unos ejemplos del humorismo de la pieza en los que se insertan episodios que hubieran sido leídos en términos trágicos e indigenistas en *El tungsteno*: las ventas de manteca, píldoras para las muelas, y cañazo, el jabón que Acidal intenta vender como “hilo negro” (6). A lo largo del escenario se subraya lo farsesco, casi lo esperpéntico, de la obra: “La escena es de un tragi-cómico terrible” (6).

11. Cabe destacar que, como en otros tantos textos vallejanos, el original aparece completado por anotaciones en mano de Georgette, a quien sería posible atribuirle la redacción (o al menos la edición) del texto. Las múltiples erratas del texto parecen abundar en esta posibilidad.

## CONCLUSIONES

En clara conexión con sus hondas preocupaciones sociales, Vallejo parte de la materia andina ya presentada en *El tungsteno* en su farsa *Colacho hermanos*, no obstante, la reconstruye desde parámetros cercanos al teatro del momento, a lo que se podía entender como una farsa teatral. Es este un mundo en el que conviven de manera natural lo carnavalesco y lo crítico, lo teatral y lo prosístico, la denuncia social y lo abiertamente humorístico. Un descacharrante teatro bufonesco de crítica social que, a la par que critica abiertamente la explotación de las minas del Perú, denuncia la falta de formación de los “presidentes de América”, tiranos crueles que muestran, casi enseguida, sus folclóricos orígenes de personajes de mascarada popular.

## REFERENCIAS

- Berceo, G. (1991). *Milagros de nuestra señora*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Paris: Droz. Genève.
- García Lorca, F. (1996). *Obras completas*. (3 vols). Madrid: editorial Akal,
- García Lorca, F. (1998). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. (1971). *Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York: Cooper Union School of Art and Architecture.
- Gombrich, E. (2005). *Il gusto dei Primitivi: le radici della ribellione*, Nápoles: Sede del Instituto Italiano Per Gli Studi Filosofici.
- González Echevarría, Roberto. (1985) *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin: University of Texas Press.
- González Ruano, C. (1931). El poeta César Vallejo en Madrid. Madrid: *El Heraldo de Madrid*.
- Hart, S. (2013). *César Vallejo: A Literary Biography*. Londres: Tamesis.
- Iglesias Santos, Montserrat, (1995). Valle-Inclán, la farsa y el teatro de vanguardia europeo. *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, eds. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez, San Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, 539-55.
- Lazo, R. (1971). *La novela andina*. México: Porrúa.
- Lovejoy, A. O. y Boas, G. (1965). *Primitivism and Related Ideas in Antiquity. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Meneses, C. (1988). El Madrid de Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2, 456-457, 1037-1055.
- Ontañón, E. (1934). El 'Colacho, la máscara del Corpus. *Estampa*, 18-19.



- Oviedo Pérez de Tudela, R. (1993). El Madrid de Vallejo. *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Complutense. 22, 219-230.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Podestá, G. (1983). *César Vallejo: su estética teatral*. Institute for the Study of Ideologies & Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Minneapolis-Valencia-Lima.
- Podestá, G. (1994). *Desde Lutecia, Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*, Berkeley/Lima: Latinoamericana.
- Ruiz de la Peña, J. (1992). *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra.
- Sainz de Medrano, L. (1988). César Vallejo y el indigenismo, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 2, 456-457, 739-750.
- Vallejo, C. (1979). *Teatro completo*, ed. Enrique Ballón Aguirre, 2 vols. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Vallejo, C. (1968). *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1982). *Epistolario general*. (ed. José Manuel Castañón). Valencia: Pretextos.
- Vallejo, C. (1999). *Teatro completo*. (ed. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, 3 vols, Lima, edición del Rectorado) Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Vallejo, C. (2007). *Narrativa completa*. (ed. Antonio Merino). Madrid: Akal.
- Vallejo, C. (s.f.). (s.f.). *Colacho hermanos, farsa en seis cuadros*, versión completa mecanografiada en castellano. Lima: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (s.f.). *Colacho hermanos*, [último acto-cuadro], primera versión. Lima: Biblioteca Nacional de Lima.
- Vallejo, C. (s.f.). *Colacho hermanos, farsa en seis cuadros*, versión completa mecanografiada en francés. Lima: Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (1968). *Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos*. Lima: Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1978). *Vallejo: allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima: Editorial Zalvac,
- Vélez Sainz, J. (2018). De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español, *Impossibilia, Revista internacional de estudios literarios*. 15, 20-37.
- Vélez, J. y Merino, A. (1984). *España en César Vallejo*. (2 volúmenes). Madrid: Fundamentos.

# ANEXOS

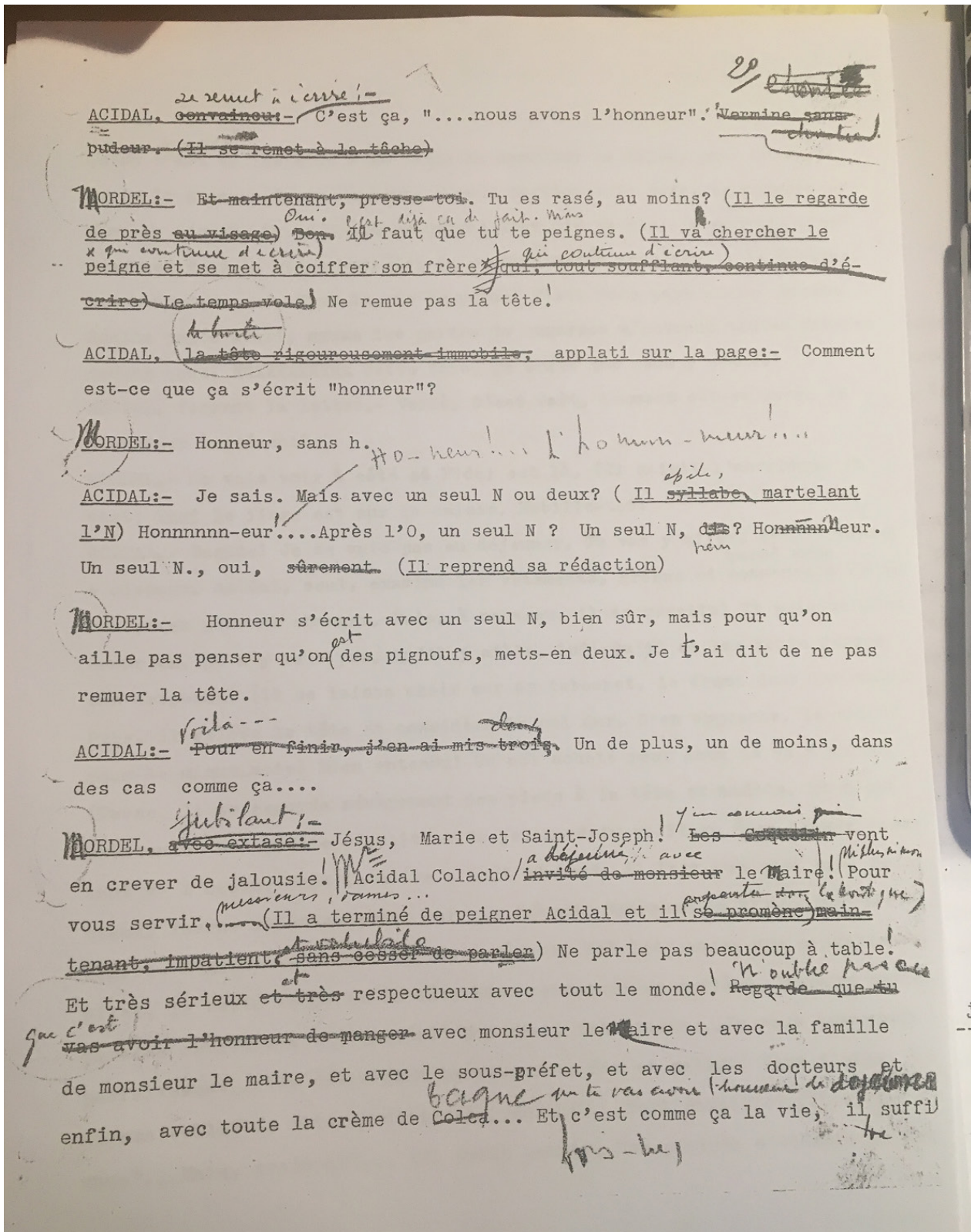


Figura 1. Versión completa de *Colacho hermanos*, mecanografiada en francés, con muchas correcciones autógrafas e incompletas, sita en la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



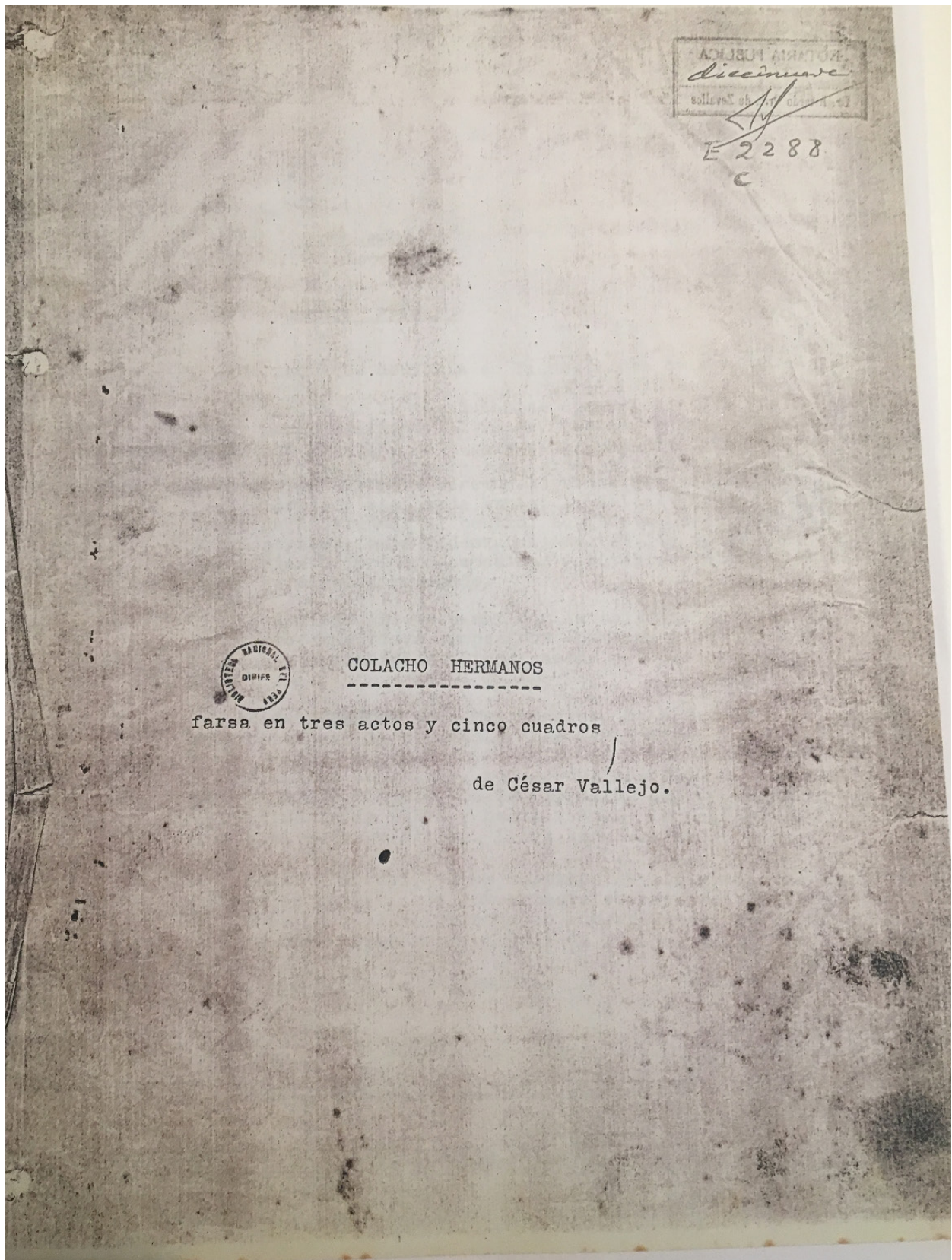


Figura 2. *Colacho hermanos, farsa en tres actos y cinco cuadros*, a máquina, copiado por César Vallejo mismo, sita en la Biblioteca Nacional E2288.

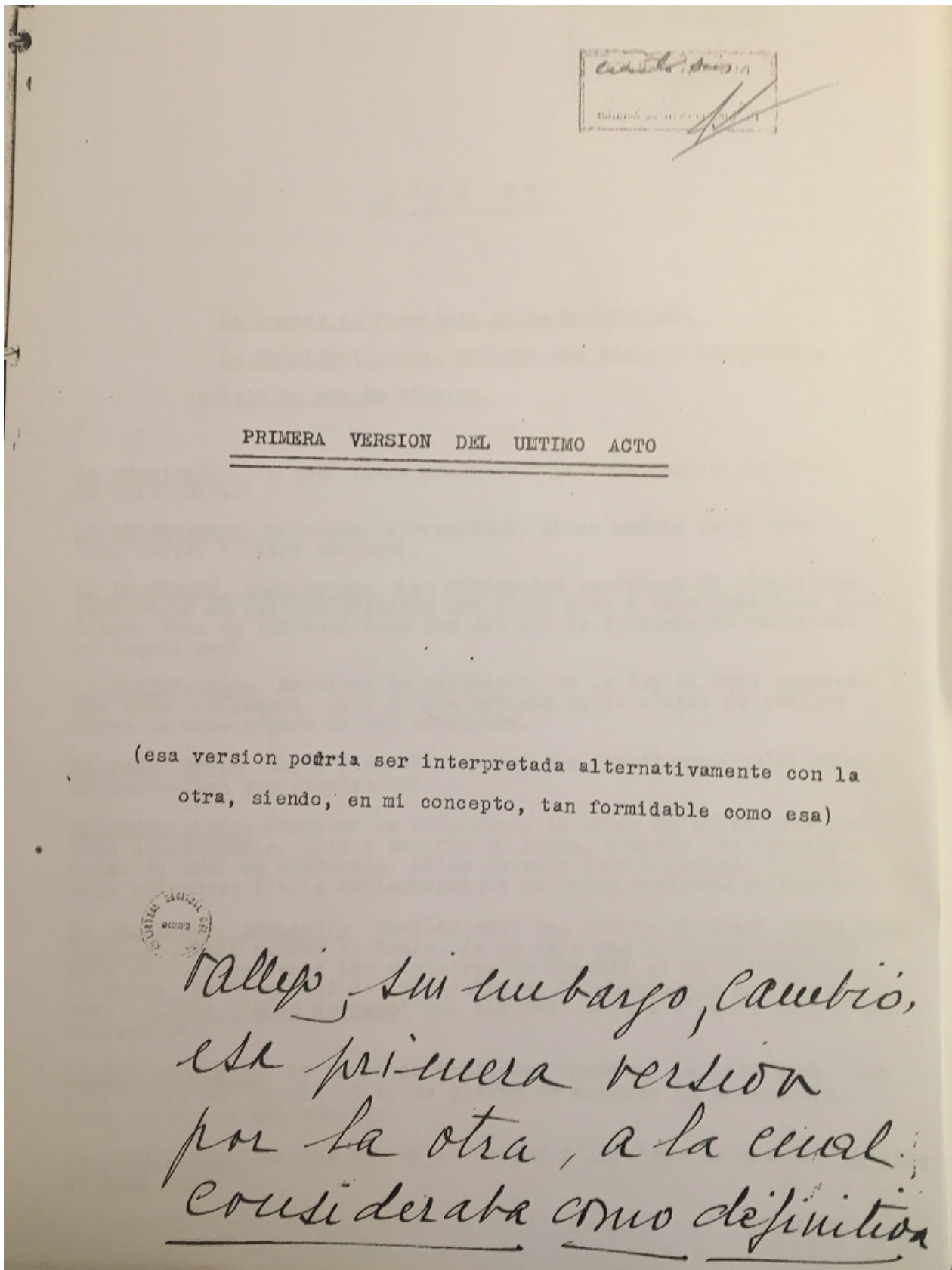


Figura 3. [Colacho hermanos] Primera versión del último acto, en francés, sita en la Biblioteca Nacional E2288bis.



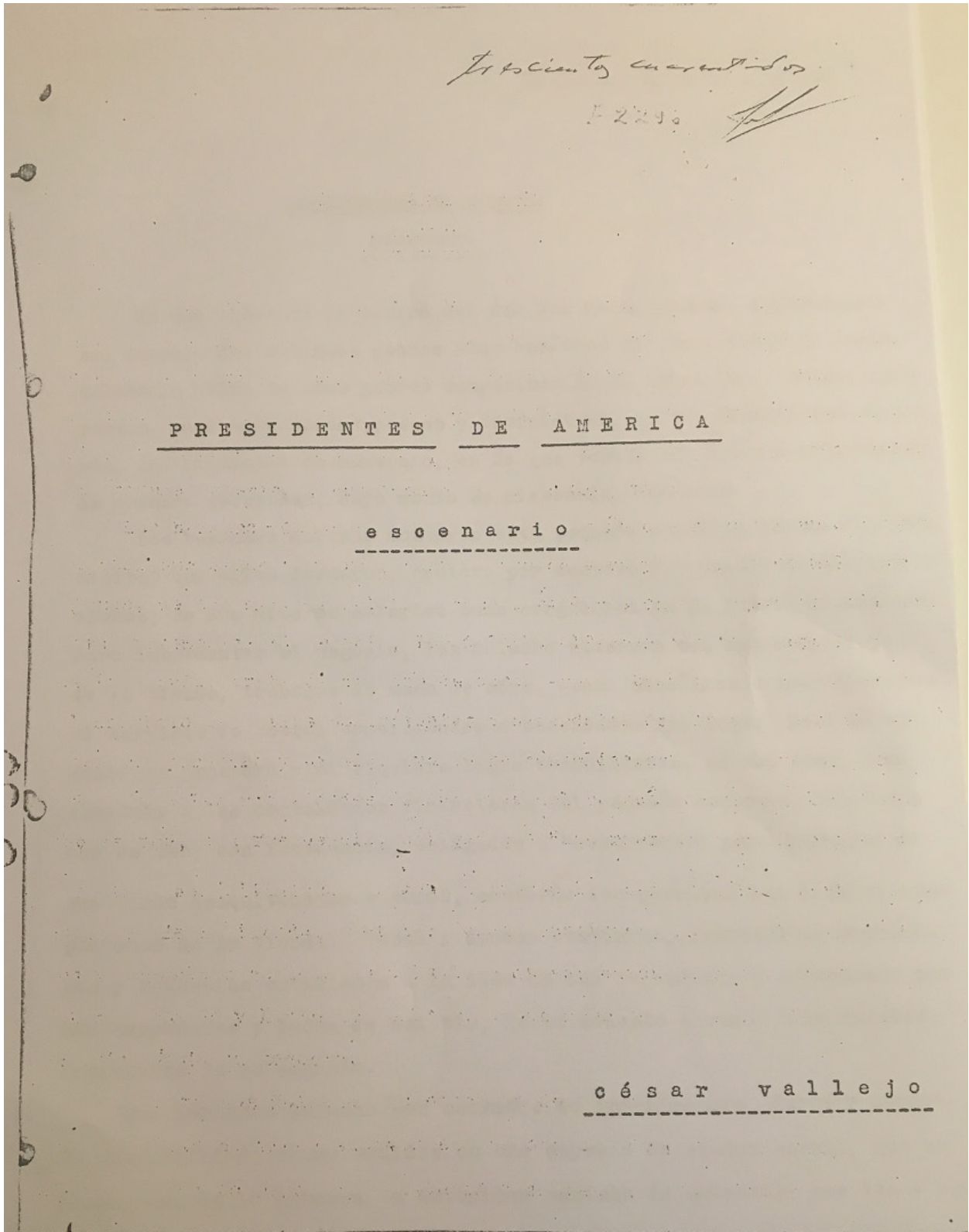


Figura 4. Un escenario cinematográfico titulado *Presidentes de américa / Escenario*, sita en la Biblioteca Nacional E2290.

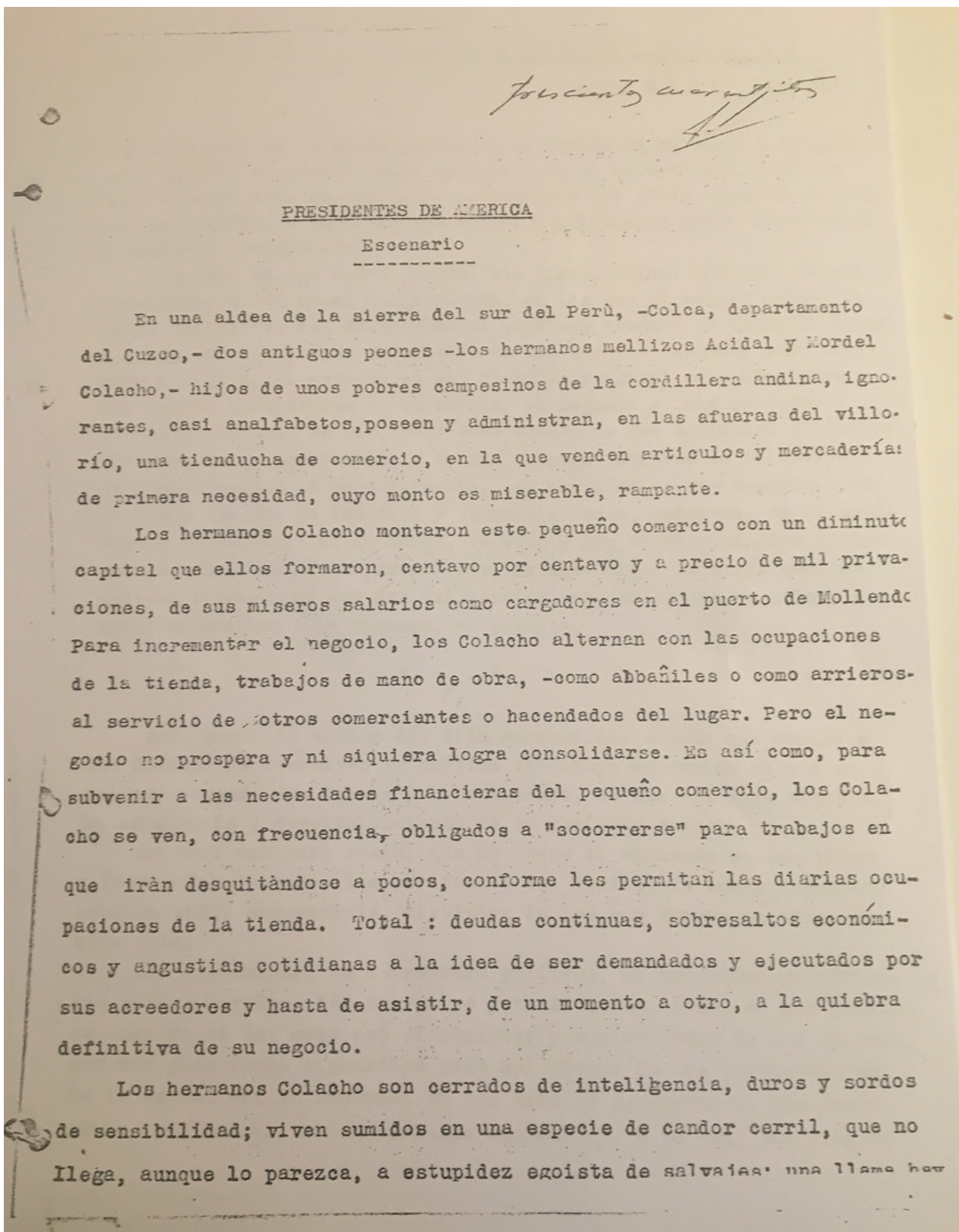


Figura 5. Un escenario cinematográfico titulado *Presidentes de américa / Escenario*, sita en la Biblioteca Nacional E2290.



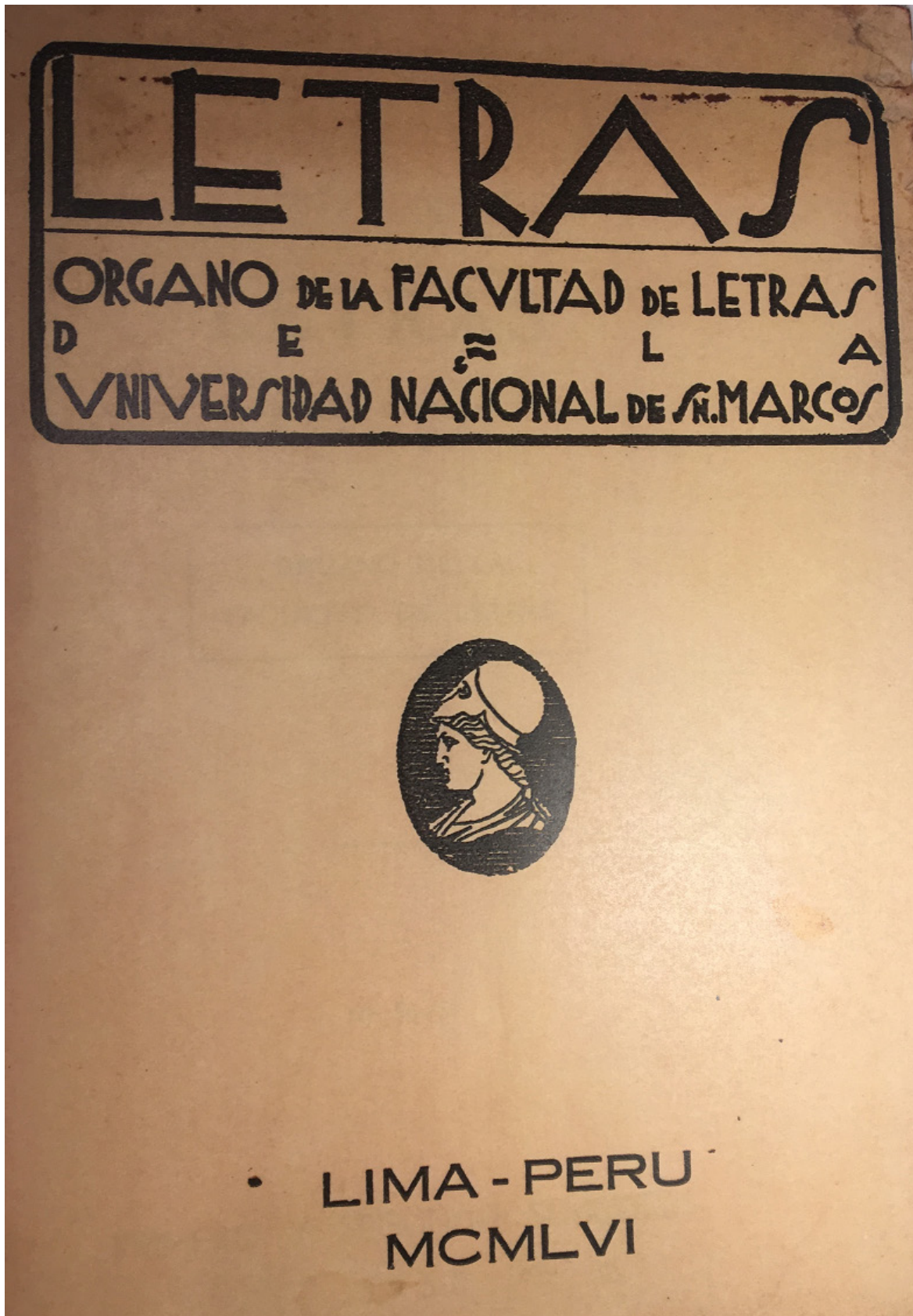


Figura 6. Fragmentos de los dos primeros cuadros publicados en la revista *Letras* en 1956.



*Literatura*

## COLACHO HERMANOS

Farsa en tres actos y cinco cuadros

De CÉSAR VALLEJO

*La Revista LETRAS se honra en publicar la siguiente página inédita de César Vallejo, proporcionada noblemente por su viuda la señora Georgette de Vallejo.*

*Se trata de dos cuadros correspondientes al primer acto de una farsa de tema nacional en que rebosa la fuerza satírica, la densidad psicológica y social y la protesta humana mezclada de ternura cósmica, como en sus grandes poemas.*

### CUADRO PRIMERO

Un radiante mediodía en Taque, aldea de los Andes.

El interior de una tienducha de comercio de los hermanos Colacho.

Al fondo, una puerta sobre una rúa en que se yergue, entre arbustos, una que otra pequeña casa de barro y paja.

A la izquierda, primer plano, una portezuela que da a la cocina.

A la derecha y en el mismo plano, tiradas por el suelo, unas pieles de oveja y una burda frazada : la única cama de los dos tenedores de la tienda.

Más al fondo, horizontal a la rúa, un mostrador. En los muros, casillas con botellas, y otras mercaderías de primera necesidad. En monto del conjunto, miserable, rampante.

Es domingo y día de elección de diputado. Se ve pasar por la calleja, yendo y viniendo del campo, a numerosos campesinos —hombres y mujeres—. Los hay bebidos y camorristas. Otros cantan o tocan antara, concertina.

Acidal Colacho está muy atareado en arreglar, del modo más atrayente para la clientela, las mercaderías en las casillas.

Figura 7. Fragmentos de los dos primeros cuadros publicados en la revista *Letras* en 1956.



*Figura 8.* Los dos “hermanos Colacho” de Burgos en la revista *Estampa* (1934), 18-19. Su parecido con algunas máscaras andinas de corpus es obvio.