

Planteamientos de renovación del espacio dramático en el teatro vanguardista de César Vallejo

Williams Nicks Ventura Vásquez*

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: wventurav@unmsm.edu.pe

Recibido: 23/05/2023. Aceptado: 31/08/2024.

Como citar: Ventura Vásquez, Williams Nicks. 2024. «Planteamientos de renovación del espacio dramático en el teatro vanguardista de César Vallejo». *América Crítica* 8 (1): 137-146. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6208>

Abstract—The dramatic text of a play presents not only the ideological procedure, but also the aesthetic deliberation of a writer. In the case of César Vallejo, his plays remained unpublished and, posthumously, were published. In these plays, the writer represents the socio-political situation of his time through a rigorous dialogic and scenic composition. In addition, he considers the theatrical parameters, the scope of his experience as a theatrical spectator and his closeness to avant-garde literature. Consequently, this article will develop the approaches to the renovation of the dramatic space in Vallejo's avant-garde theater. The poet-dramatist is aware of the dramaturgical procedure and elaborates an innovative proposal of the place of representation. Therefore, the displacement of the dramatic space from the traditional form to the new theatrical approach will be analyzed in *Los topos*, *Lock-out* y *Colacho hermanos*. — *Dramatic space, avant-garde theater, Los topos, Lock-out, Colacho hermanos*

Resumen—El texto dramático de una obra de teatro plantea no solo el proceder ideológico, sino también la deliberación estética de un escritor. En el caso de César Vallejo, sus propuestas dramáticas se mantuvieron inéditas y, póstumamente, se publicaron. En la lectura de dichas creaciones teatrales, el escritor representa la situación sociopolítica de su época mediante una rigurosa composición dialógica y escénica. Además, considera los parámetros teatrales, los alcances desde su experiencia como espectador teatral y su cercanía con la literatura vanguardista. En consecuencia, el presente artículo desarrollará los planteamientos de renovación del espacio dramático en el teatro vanguardista de Vallejo. El poeta-dramaturgo es consciente del proceder dramático y elabora una propuesta innovadora del lugar de representación. Por eso, se analizará el desplazamiento del espacio dramático desde la forma tradicional al nuevo enfoque teatral en *Los topos*, *Lock-out* y *Colacho hermanos*. — *Espacio dramático, teatro vanguardista, Los topos, Lock-out, Colacho hermanos*.

INTRODUCCIÓN

1

1 Este artículo proviene del manuscrito de la tesis *Las poéticas dramáticas del vanguardismo peruano (1920-1940)* que continúa elaborándose en el Doctorado de Literatura Peruana y Latinoamericana del Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El poemario, la novela y el cuento, *Los heraldos negros*, *El tungsteno* y *Paco Yunque*, respectivamente, mantienen intacta la figura literaria de César Vallejo. No obstante, el vate también demuestra una fascinación artística por los géneros literarios no canónicos, a saber: crónica, ensayo y teatro². Precisamente, sobre esta última

2 Se sugiere la revisión del aporte de Granados (2020), quien ad-

propuesta, le dedicó un tiempo de revisión inestimable a la labor escritural del texto dramático para que se oriente a una representación escénica. El escritor, conforme a las convenciones dramáticas de su época y a su proceder estético, elaboró una serie de textos dramáticos (literario), siguiendo los componentes más pertinentes para una probable espectacularidad (el montaje escénico)³. Las indicaciones sobre la interacción de los personajes, el diálogo, la caracterización y el planteamiento escénico del espacio (lugar de representación) determinan el proceder teatral de Vallejo y demuestra su intento por insertarse en el campo cultural teatral y literario⁴.

Al respecto, la crítica ha sopesado y valorado el procedimiento de la producción dramática. Podestá (1985), desde un enfoque estético, evalúa la superación de la tendencia política y social. Por otro lado, Ballón (1988) considera la presencia de una visión ideológica de Vallejo al rechazar la situación sociopolítica. Por su parte,

vierte la dinámica ontológica de los temas andinos o peruanos que subyacen en las crónicas de Vallejo. Asimismo, Mariana Rodríguez y Yaneth Sucasaca señalan que las crónicas periodísticas que se han seleccionado “son una prueba de una propensión incesante por las múltiples formas de saber y de creación humanas” (Rodríguez y Sucasaca 2021: 18). Por otro lado, sobre la prosa del ensayo, Espinoza (2020) evidencia que la labor creativa del escritor se centra en la independencia de su visión ideológica y en el compromiso intelectual respecto a los procesos literarios y sociales.

3 María del Carmen Bobes (2001) distingue el texto literario y el texto espectacular. El primero se compone por los valores literarios en el diálogo (establece la fábula y proyecta los caracteres de los personajes a través de las didascalias con un lenguaje literario) y las acotaciones (referencias técnicas para la representación usualmente con un lenguaje no literario). El segundo está constituido por las acotaciones, instrucciones sobre la puesta en escena, y las didascalias, indicaciones que forman parte del diálogo. Al revisar las categorías dramáticas de la unidad de la fábula, la unidad actancial (personajes) y el cronotopo (espacio y tiempo de la historia), y el contexto histórico-cultural, se comprende los lineamientos o variaciones de la tendencia dramática que se construyen en el proceso de la composición dramática.

4 Considero pertinente establecer que los textos dramáticos producidos por escritores que han explorado principalmente otros géneros intentan adecuarse en un determinado campo literario y teatral. Bourdieu (2002) alude que el término “campo” constituye un espacio social en el que sujetos y otros elementos interactúan en tensión con el propósito de alcanzar una posición hegemónica de poder. Por un lado, el campo literario legitima una posición dominante y privilegiada del capital político y económico a través de “un sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de los agentes al interior de este: críticos, artistas, públicos, editores” (citado en Westphalen 2022: 42). Por otro lado, el campo teatral también otorga una legitimación mediante el reconocimiento cultural por “ciertas reglas de relaciones (modos de producción, posiciones de militancia, circuitos de difusión, diferentes formaciones y técnicas)” (Vargas 2020: 62). Las relaciones que funcionan en ambos campos se combinan de manera complementaria y conflictiva, y ocupa el interés del agente (léase, a partir de este momento, el “literato-dramaturgo”) por alcanzar una aceptación legítima de su texto dramático.

Geirola (1999) aborda la exploración de la teatralidad en los problemas que limitan el progreso de la sociedad. Asimismo, se ha remarcado la importancia del rescate de los textos dramáticos y el cuestionamiento de la realidad (Silva-Santisteban 2002; Oviedo 2009), así como determinar la mimesis colonial y la visión indigenista de denuncia social y política (Yangali 2018; Vélez 2019). Si bien los acercamientos críticos amplían el conocimiento del teatro vallejiano, se debe resaltar el arrojo del autor de *Trilce* por conseguir una experiencia teatral innovadora a través de la composición artística y literaria del texto dramático.

El presente estudio pretende determinar los planteamientos de renovación del espacio dramático —recurso escrito que sugiere el modelo de escenificación— en tres obras de Vallejo: *Los topos* (1930), *Lock-out* (1930-1932) y *Colacho hermanos* (1932-1937). Se propone que existe un proceso de desarrollo dramático que empieza a formarse a partir de un modelo tradicional hacia la experimentación. La publicación de textos dramáticos le hubiera permitido instalarse en el entorno cultural de las presencias escénicas; sin embargo, el espectáculo teatral no se concretó debido a circunstancias aún desconocidas⁵. La aprobación de la dinámica del sistema teatral (el apoyo de una compañía de teatro, la subvención de alguna institución gubernamental y la aceptación del público), significaba una proeza, sobre todo si la inquietud provenía de un interés particular como el replanteamiento estético vanguardista.

EL ACERCAMIENTO AL TEATRO DE CÉSAR VALLEJO

La producción teatral de César Vallejo, sea por motivos personales del autor⁶, a diferencia de la gravitante popularidad de su poesía, no fue representada en su momento. El interés por las artes escénicas se conservó oculta por mucho tiempo a la espera de una valoración. Así, los alcances críticos sobre los textos dramáticos de Vallejo,

5 El anhelo de ver representada su obra se debe a dos criterios: calmar el ánimo literario y mejorar su situación económica. Esta última condición, que padeció con su pareja en Francia, lo conlleva a pensar que el teatro podría ayudarlo a mejorar su situación (Nájar 2019). En una carta fechada el 23 de agosto de 1934, dirigida a su compañero Fédor Kélin, secretario de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, Vallejo afirmó lo siguiente: “Te suplico, entre tanto, prestes atención a esta obra teatral *Colacho hermanos* que, como te decía anteriormente, puede tener un gran éxito en las masas de la URSS” (carta escrita en París, el 23 de agosto de 1934) (Vallejo 2023: 153). Sin embargo, sus ánimos de una representación en el Estado soviético resultaron inútiles.

6 En su estancia en Europa, Vallejo fue ignorado como escritor de teatro.

las publicaciones⁷ y representaciones teatrales⁸ demuestran el ánimo por dilucidar el proceso de elaboración escritural, los planteamientos estéticos y conceptuales del arte dramático y su conformidad con la dimensión social, política y cultural⁹.

La propuesta teatral de Vallejo advierte un tránsito de la tendencia tradicional hacia una ruptura de experimentación y un ánimo por reafirmar su compromiso con la problemática sociopolítica de alcance internacional. En un principio, estuvo influido por el ambiente cultural del cine y del teatro francés y, especialmente, ruso¹⁰. En ese tiempo, Vallejo casi destruyó su primer texto dramático tras el rechazo de Louis Jouvet¹¹. Solo se pudieron rescatar tres escenas de las cinco que se habían diseñado, conforme lo anuncia el manuscrito de *Los topos*¹².

7 Valiosas ediciones del teatro de César Vallejo constituyen las de Ballón (1988), Silva-Santisteban (1999) y Merino (Vallejo 2022); así como la publicación de las obras por la Universidad de Ciencias y Humanidades en 2011.

8 En breves temporadas en Lima, por ejemplo, se ha representado *Lock-out* dirigida por Carlos La Rosa en la Alianza Francesa de Miraflores en 2011 (Velarde 2011) y *Colacho hermanos* por la Compañía de Arte Dramático en la Asociación Cultural Campo Abierto en 2019 (Pacheco 2019).

9 Las obras teatrales de Vallejo han sido editadas por Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano en tres tomos, en 1999, con el título *César Vallejo. Teatro completo* (Silva-Santisteban 1999). Para el análisis, confiamos en esa publicación porque es el resultado de una ardua y responsable verificación de los textos dramáticos originales.

10 El interés de Vallejo por el cine y el teatro que se manifestaba en el ambiente parisino se verifica en sus crónicas que aparecieron entre 1927 y 1928. Del mismo modo, redacta algunas en las que ensalza las obras de teatro y el cine ruso al viajar al país soviético en 1929. Los enfoques que plantea serán valiosos para construir su poética dramática.

11 Porras Barrenechea (1939) señala que el original de *Mampar* fue destruido por el mismo Vallejo a pesar de la aprobación del artista francés Louis Jouvet (1887-1951). No obstante, en la carta del actor y director de la Comédie des Champs-Élysées en 1930, en la que se constata que Vallejo logró terminar la pieza teatral de tres actos, se crítica la obra sin considerar que el texto dramático era el primer intento teatral del poeta. La observación se centra en la falta de sentido de unidad en la fábula dramática, ya que presenta un enfoque moral, luego una mirada filosófica y culmina con una forzada unión de ambos temas (carta escrita en París y fechada el 2 de septiembre de 1930) (Vallejo 2023: 72-73).

12 Resulta probable la reelaboración de la pieza teatral de *Mampar* y restituirla en un melodrama con el título de *Los topos*, tal vez para una pronta representación. Vallejo consideró cambiar ciertos detalles respecto a la extensión y a la unidad de sentido para mejorar la propuesta; sin embargo, el interés por otros proyectos (quizá al percatarse de que era posible una representación de la magnitud de *Lock-out* en Rusia) lo conllevó a desistir de tal enmienda. En la traducción del francés de Carlos Garayar de las escenas I, III y V que se han conservado, se presenta a Mampar, un personaje que expresa sus ideas a pesar de causar animadversión. Comprometido con Lory, aunque se desconoce la fecha del matrimonio, y presionado por su

En 1930, Vallejo persiste en la incursión teatral con *Lock-out*¹³. Este texto dramático escrito hasta 1932 revela el interés por reflejar el comportamiento social afín a su ideología y orientación política. Entre esos años, la expulsión de Francia por sus “actividades comunistas”, la afiliación al Partido Comunista de España, el viaje a la URSS y el retorno nuevamente a París orientan la formación de su ideología. Todo ello le permitirá enfocarse en una notoria contraposición de la lucha de clases: la injusticia del patrón de una fábrica y el compromiso de unidad del obrero¹⁴.

A mediados de 1934, César Vallejo es consciente de los problemas políticos y económicos que enfrentaba la sociedad latinoamericana y peruana¹⁵. Así, se propone a representar dicha problemática en *Colacho hermanos*¹⁶. Pretende que la composición dramática se sostenga bajo la intención instructiva en vez de un entretenimiento comercial que sea del agrado convencional del público. Por ello, se interesó en centrarse en la imagen farsesca del servilismo y de los representantes del poder político¹⁷.

madre para rechazar el noviazgo, por temor a quedarse desamparada, este se encuentra en un conflicto personal al no saber a quién apoyar. Esta trama de los fragmentos permite constatar, al igual que Podestá (1985), que la historia no corresponde con la descripción señalada por el francés Luis Jouvet.

13 Quizá sea la pieza dramática que más se ha estudiado porque transmite la idea de unión entre los trabajadores. El manuscrito en francés demuestra cinco escenas y ha sido traducido por Enrique Ballón.

14 La trama dramática se centra en la protesta de los obreros ante el posible cierre de la fábrica. La huelga supone salvaguardar su trabajo, pero la represión del gobierno es brutal. El ministro de Trabajo, un servidor socialista, intenta frustradamente concretar un acuerdo con cuatro industriales que pretenden cuidar su capital frente a la crisis económica del 29 a nivel mundial. Así, el triunfo de los derechos de los obreros se logra por el vínculo solidario y el acto de unidad que han demostrado durante toda la huelga.

15 A partir del desgaste social, político y económico que acabó con el gobierno de Leguía en 1930, Vallejo se interesa por los problemas de la sociedad peruana. Su crítica se evidencia en el artículo “¿Qué pasa en el Perú?” publicados en francés en la revista *Germinal* en 1933. Asimismo, lo inspirará el ridículo manejo de poder del gobierno peruano y frente a la intervención norteamericana; sin embargo, la representación de una “democracia” farsesca en *Colacho hermanos* demuestra no solo la situación peruana, sino también se ajusta a la condición de los demás países latinoamericanos. En ese sentido, Vallejo retrata una realidad social y política de toda América Latina.

16 Para el argumento de composición dramática de *Colacho hermanos*, Vallejo empleó las investigaciones que le permitieron componer la novela *El tungsteno* (Silva-Santisteban 1999: XXII). Si bien se pueden comparar ambas obras para establecer las similitudes, cada una está condicionada por el formato del género literario al que pertenecen.

17 *Colacho hermanos* está compuesta en tres actos y cinco cuadros. La obra se desenvuelve en Taque, un pueblo en los Andes y en el que Mordel y Acidal, los hermanos Colacho, son dueños de una tienda. El

Sin embargo, el escritor aún continuó en la búsqueda del replanteamiento de los medios teatrales. Ello se comprueba en las constantes versiones que demuestran su permanente revisión¹⁸.

En la producción dramática de Vallejo, se advierte una paulatina crítica a la tendencia teatral dominante y al sistema social de la época. Su poética dramática se enfoca en renovar el estilo teatral de la puesta en escena conforme a los nuevos avances y disposiciones que otorga la modernidad y, progresivamente, en determinar una propuesta de práctica teatral vinculada a la concientización de los temas sociales y la actividad política.

Conforme al propósito de la investigación, entre las categorías que permiten entender el texto dramático, Vallejo alude al espacio dramático desde un criterio personal. En “El decorado teatral moderno” elogia el esfuerzo de la producción teatral con respecto a la escenografía y a la indumentaria de los personajes y su encuentro con el texto (Vallejo 1987). La adecuada relación entre el texto, la actitud del personaje y la atmósfera escénica logra un efecto psicológico y artístico en el encuentro teatral. Para Vallejo, resulta sustancial esa emoción escénica para conseguir la autenticidad del desenvolvimiento en la representación.

Asimismo, en “El nuevo teatro ruso”, aplaude el empleo formal y moderno del decorado escénico, ya que la producción instaló todos los elementos necesarios para generar una cercanía del espacio industrial (Vallejo 1987). De tal modo, Vallejo considera que un punto fundamental para renovar el teatro es conseguir una representación verosímil de la escenografía, aspecto que, indudablemente, debe también registrarse en la descripción del lugar de representación. Las indicaciones de Vallejo permiten comprender su interés por brindar datos específicos sobre

comercio prospera mediante artimañas, pero buscan relacionarse con el sector pudiente, sobre todo con las autoridades de una transnacional minera norteamericana. Después de alcanzar el apoyo comercial, cometen atrocidades: contratan peones para la mina y arrebatan tierras sin una previa verificación de su valor. Así, logran convertirse en patrones; no obstante, las ansias de obtener más poder los lleva a aspirar un cargo político. Tras una manipulada campaña electoral con la ayuda de la minera, Mordel Colacho asume el cargo de presidente, aunque su intención de convertirse en un líder sin escrúpulos se ve frustrada por un golpe de estado dirigido por una muchedumbre y un general que ordena fusilarlos.

18 Hay tres versiones de *Colacho hermanos*. La primera está escrita en castellano y fue entregada por Georgette de Vallejo a la PUCP para la publicación del *Teatro completo* (Vallejo 1999). La segunda se trata de una recomposición y traducción al francés de la versión anterior y se conserva en la Biblioteca de la PUCP. La tercera versión yace en la Biblioteca Nacional del Perú y demuestra la constante preparación de Vallejo sobre el texto dramático, debido a que es la única obra de teatro que concluyó (Silva-Santisteban 1999).

el modo de representación¹⁹. Por eso, su modelo teatral se construye a partir de reflexiones y comentarios sobre los parámetros de renovación de vanguardia. Solo en la labor dramática, el único medio de constatar su planteamiento sobre el teatro moderno, se podrá comprender de qué manera emplea recursos de sentido en la construcción del espacio dramático²⁰.

LA NOCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO DURANTE EL VANGUARDISMO

El hecho teatral, conforme con Carmen María del Carmen Bobes 1987, se sostiene a partir de la representación de las situaciones de la trama. A partir de la interacción dialógica de los personajes, se generan las posibilidades escénicas. Para ello, se vale de dos tipos de espacios: el dramático, el cual se determina en la creación del texto dramático; y el lúdico, el espacio instalado en la puesta en escena²¹. Respecto al primero, el escritor elabora el entorno a partir de sus intereses y valoraciones, dejando establecido el “espacio patente” (la descripción del ambiente), el “espacio latente” (la dimensión del lugar referida por las alusiones de los personajes) y el “espacio narrado” (espacios imaginarios que se construyen en escena por medio de las enunciaciones del personaje). Por tanto, en la expresión literaria de la composición escritural, se propone un espacio dramático que sirve de base para el diseño escenográfico donde se podrá emplear la iluminación, los elementos sonoros, la decoración, etc.

La propuesta del espacio dramático en la composición teatral varía en cada época y cultura. En los años de efervescencia de las vanguardias en América Latina, que empieza a instalarse a mediados de 1920, el impulso artístico de renovación conllevó también a la búsqueda de una reformulación de los parámetros teatrales. Los escritores empiezan a rechazar lo institucional y las convenciones estéticas que se establecían en el entorno cosmopolita²².

19 La consciencia sémica se encuentra en la labor práctica del creador y en el receptor (investigador, crítico, espectador) que la descifra (Kowan 1997).

20 Para determinar los planteamientos poéticos dramáticos vanguardistas, se empleará el análisis semiológico del texto dramático, el cual aporta la comprensión de referencias verosímiles y coherentes en el proceso de comunicación artística de acuerdo con la dimensión sémica que determina la sociedad (Ma del Carmen Bobes 2004).

21 Al iniciar la representación del teatro, el ámbito en el que se encuentran los actores y el público se convierte en un espacio teatral. Así, el lugar donde se trasladan y aparecen los personajes se le considera como espacio escénico, que es el reflejo de la indicación establecida en el espacio dramático.

22 Durante el fenómeno del vanguardismo literario, aunque existieron ciertas expresiones o valoraciones previas, la “transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición

Lo realizarán a través de la apropiación de las tendencias europeas y la incorporación de sus propias nociones estético-ideológicas. Asimismo, ante varias posibilidades de alcanzar un replanteamiento artístico, el artista empieza a criticar y evaluar las tendencias tradicionales, asumiendo su identidad continental y nacional (Martin 1991).

Las obras vanguardistas latinoamericanas mantuvieron los parámetros teatrales de la cultura europea. Por eso, consideraron que el espacio donde se desarrolla el espectáculo teatral se mantuviese frente a un público. El espacio dramático, que se compone a partir del escenario, el lugar de acción donde se interpreta las vicisitudes de los personajes, y la sala, el ambiente donde los espectadores observan la trama, conservó la disposición tradicional, debido a las condiciones restrictivas del lugar de representación. La dimensión espacial aún continuó fomentando el encuentro vivencial entre los actores y el público en su respectivo espacio.

PLANTEAMIENTOS DE RENOVACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO DE CÉSAR VALLEJO

En el breve texto de *Los topes*²³ (1930), Vallejo plantea un espacio dramático sobrio, sin objetos recargados en el escenario. Para el autor, el desarrollo de las escenas melodramáticas y conflictivas, entre los personajes de la novia Lory y la madre del protagonista Mampar, es lo más particular de la trama. En las dos escenas (I y III), la representación de cada respectivo hogar contiene objetos vinculados de acuerdo a la personalidad de los personajes. Por ello, se encuentra una diferencia entre ambas escenografías.

En la escena I, casa de Lory, se aprecia un salón con tendencia elegante y varios textos alrededor. Esto sugiere un ambiente intelectual donde convergen las lecturas, se discute y comparten ideas. Por otro lado, en la escena III, se observa un salón modesto en comparación al anterior. Este ambiente familiar de la Sra. Mampar invita a una estancia de sosiego y tranquilidad (ver figura 1)²⁴.

Los dos escenarios se diferencian por los objetos que contienen, los cuales demuestran una condición sociocultural distinta. Por un lado, Lory se vincula con un entorno

intelectual, mientras que el interés de la Sra. Mampar es mantener el sosiego de lo familiar.

No obstante, la composición de cada espacio dramático advierte una inmediata relación con la actitud autoritaria de las dueñas de los recintos. De ese modo, se puede observar la interacción de Mampar con su novia y su madre: en la primera escena, Lory lo retiene al cerrar las puertas con llave; y, en la tercera escena, su madre lo indispone, indicándole su desfavorable condición de salud y sometiéndolo en el cuestionamiento de si debe retirarse. En ese sentido, estos espacios internos (“dentro”) contribuyen en el conflicto de los personajes, sobre todo en Mampar al decidir en casarse o cuidar a su madre. Por eso, resulta comprensible el ánimo del protagonista en estar “fuera” de los espacios cerrados, ya que, de ese modo, en ambos casos, se alejaría de los problemas del noviazgo y la responsabilidad filial.

Esta composición sin elementos recargados del espacio escénico cambia rotundamente en *Lock-out* (1930-1932). Si bien Vallejo comprende que debe mantener la disposición escena-sala, actores-público, que determina el lugar de encuentro teatral, su enfoque estético lo conduce a arriesgarse en la construcción de un escenario experimental. De ese modo, en la escena I, se evidencia un espacio sobrio sin objetos recargados (el sindicato de los obreros), pero en un ambiente agitado y monumental (una fábrica metalúrgica); luego, en las escenas II y IV, se propone la tripartición de espacios (un edificio de muchos pisos o tres pisos superpuestos) y la división de pisos para la representación (ver figura 2)²⁵.

Esa estrategia escénica promueve un efecto visual que fomenta la dinamicidad y, en ocasiones, la simultaneidad de las acciones escénicas. En el afán de que varias situaciones se desarrollen al mismo tiempo o de manera progresiva se maneja la iluminación de los espacios. En la escena I, es posible advertir el “movimiento natural de rítmica armonía” de los obreros que trabajan al compás de la música de ballet de Sergei Prokofiev²⁶ y

finisecular” (Schwartz 2002: 35).

23 Originalmente escrito en francés y titulado como *Mampar* por el nombre del protagonista.

24 Las palabras en cursiva son indicaciones de Vallejo. Los términos en formato normal o en negrita corresponden a las indicaciones que realiza al inicio de cada escena. Lo que está entre paréntesis, en cambio, son alusiones que se desprenden de las didascalias y las acotaciones.

25 Las palabras en cursiva son indicaciones de Vallejo; los términos en formato normal o en negrita corresponden a las indicaciones que realiza al inicio de cada escena; lo que está entre paréntesis son alusiones que se desprenden de las didascalias y las acotaciones; y, por último, los números demuestran el recorrido de la iluminación de los microespacios dramáticos.

26 La partitura de ballet *Pas d'acier* (*El paso de acero*), compuesto en París, en 1925, por Sergei Prokofiev (1891-1953), recibió la crítica de la Asociación de Músicos Proletarios y no fue escenificada como estaba prevista en 1929 en la URSS. Según Baña (2016), se consideró que el retrato de una temática industrializadora en una fábrica acentuaba más la intención capitalista, en vez de la soviética, por el hecho de que el compositor se encontraba en el extranjero. Lo más probable es que Vallejo, al conocer este rechazo, lo asumiera como parte

Escena I	Tarde <i>Atmósfera intelectual</i> <i>Una cierta elegancia, aunque sin lujos</i> Casa de Lory Pequeño salón Puerta al fondo (a otro espacio de la casa) y otra a la derecha (hacia afuera) Revistas, periódicos y libros sobre las mesas, los divanes y en el suelo (Una silla) (Iluminado)
Escena III	(Se abre telón) Tarde <i>Salón modestamente amoblado</i> Casa de la Sra. Mampar Amplios sillones en el salón (Una puerta aparentemente al fondo hacia una entrada y a otra puerta que dirige al descansillo cuyo acceso es por una escalera) (Salida a la izquierda hacia una habitación) (Iluminado hasta que Mampar apaga las luces del salón antes del final) (Cierra con telón)
Escena V	[Sin indicaciones. Aparentemente una sala]

Figura 1: Espacios dramáticos de las escenas en Los Topos. Adaptado de Vallejo (1999). Fuente: Elaboración propia.

el ruido sincronizado de los motores con los producidos en el taller envuelto en una iluminaria determinada por relámpagos. Por eso, al inicio de la obra, se considera fundamental el efecto de interacción teatral de la iluminación, la sonoridad, la música y el movimiento corporal, lo que determina el efecto de espectacularidad. Así, a pesar del diálogo de los obreros, el constante movimiento de la actividad de otros personajes que siguen trabajando en la fábrica no se interrumpe.

En la escena II, el riesgo del espacio escénico se incrementa. Vallejo apuesta por un edificio en el que se debe visualizar (de arriba hacia abajo) el segundo y el primer piso, y la planta baja. De ese modo, pretende distribuir las acciones en microespacios escénicos (incluso en el primer piso se establece la repartición de tres salas). Lo particular consiste en el empleo de la iluminación para activar la secuencia de la acción. El autor considera que debe apagarse la luz del segundo piso y, de manera inmediata, iluminar el primer piso para que los personajes puedan movilizarse en el espacio dramático.

Por otro lado, en la escena III, se plantea un único espacio escénico, ya que Vallejo propone sostener la atmósfera violenta que ejecutan los personajes. Así, el escenario sindicalista se adecúa al sentido de integración de los trabajadores que busca reordenar sus estrategias para alcanzar los objetivos de reivindicación social.

fundamental de su obra para iniciar una temática de enfrentamiento de clases sociales. En ese sentido, la obra de Prokofiev se adecúa a la teatralidad de Vallejo, la cual responde a su afición por la música soviética y a las presentaciones performativas.

Las escenas IV y V se sostienen un mismo espacio escénico (solo se incluye una puerta a la fábrica en la última escena), el cual demuestra la experimentación del espacio dramático. Se muestra el mismo orden de microespacios escénicos con tres pisos superpuestos: planta baja, primer piso (donde también se considera tres escenarios) y segundo piso. No obstante, a diferencia de la escena II, en la que había un orden de iluminación (de arriba hacia abajo) para la secuencia de acción, los sucesos de la escena IV se alternan cuando la intriga, el misterio, la indiferencia y el suspenso aparecen en cada microespacio construido. Esta propuesta del espacio dramático pretende demostrar la condición económica y social de dos clases sociales: la dominante y la no privilegiada. En esa interacción, se muestra al grupo social que disfruta de las opulencias en un recinto lujoso y es indiferente a las condiciones injustas de quienes se encuentran desamparadas y sin recursos de subsistencia.

El criterio de experimentación del espacio dramático continúa en Colacho hermanos. En esta propuesta teatral de cinco cuadros, se evidencia una cierta flexibilidad al registrarse varios espacios dramáticos que reflejan el acaparamiento de territorialidad y el poder adquisitivo y sociopolítico de los protagonistas, los hermanos Colacho. De esa manera, se puede constatar cómo los personajes, sin ningún reparo ni reflexión de sus actos, alcanzan una jerarquía social. Así, el espectador percibe diversos escenarios desde una tienda con pocos objetos de venta hacia un bazar cuyos productos son abundantes, o desde una

Escena I	(Se abre telón)				
	<p style="text-align: center;"><i>Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía.</i> <i>Efecto general de ballet.</i> <i>Relámpagos de color surcan los espacios en sombra.</i></p> <p>Taller de una fábrica metalúrgica Obreros en diferentes planos en plena labor Ruido sincronizado de los motores con los del taller Música momentánea de <i>Pas d'acier</i> de Prokofiev (Pasarela alta) (Dos escaleras con más de 4 escalones)</p>				
Escena II	(Cierra con telón)				
	(Se abre telón)				
	Edificio de muchos pisos Puerta <i>...atmósfera de evidente agitación</i>	Segundo piso	1 Iluminación en la oficina del segundo piso. (Muebles, escritorio) (Puerta) <i>La luz se apaga.</i>		
		Primer piso	2 La luz se prende. Tres salas contiguas (izquierda, centro y derecha separadas con puertas).		
Planta baja		2 Luz en la fachada.			
(Cierra con telón)					
Escena III	(Se abre telón)				
	<p style="text-align: center;"><i>Atmósfera violenta</i></p> <p>Sindicato de los obreros metalúrgicos Salón de las asambleas generales (Sillas, bancos) (Tribuna con campanilla)</p>				
(Cierra con telón)					
Escena IV	(Se abre telón)				
	Tres pisos superpuestos (habitaciones con puertas)	Segundo piso	4/6/8 Cabaret de lujo Música: tango. Vestidos, ebriedad. <i>Atmósfera típica</i> <i>...lujuria repugnante y grotesca</i>		
		Primer piso (tres divisiones)	2/8 Izquierda: Pieza humilde	1/5/8 Centro: Calle de un barrio obrero (farol) <i>Atmósfera de pánico y muerte</i>	3/8 Derecha: <i>Pieza pobre, deteriorada</i> (cama)
		Planta baja	7/8 Un taller de mecánica, detenido, abandonado. (Máquinas, motores)		
(Cierra con telón)					
Escena V	<p style="text-align: center;"><i>La escena anterior, plena de fulgores sangrientos. Luz roja sobre la ciudad.</i> <i>Luego, lentamente, el sol aparece y es pleno día</i></p> <p>Gran puerta abierta de la fábrica</p>				
	(Cierra con telón)				

Figura 2: Espacios dramáticos de las escenas en Lock-out. Adaptado de Vallejo (1999). Fuente: Elaboración propia.

humilde casa hasta la sede principal donde dispone el mandatario de la república (ver figura 3)²⁷.

En el primer cuadro del acto 1, se pretende plasmar

27 Las palabras en cursiva son indicaciones de Vallejo; los términos en formato normal o en negrita corresponden a las indicaciones que realiza al inicio de cada escena; y lo que está entre paréntesis son alusiones que se desprenden de las didascalias y las acotaciones.

el comportamiento habitual del entorno andino para mantener su atmósfera social. Vallejo busca que el escenario sea lo más cercano al ambiente rural donde pueda representarse una situación cotidiana: el traslado de los campesinos, la alegría de los cánticos y algunas personas en estado de ebriedad se representan a modo de contraescena. Ese anhelo de alcanzar un efecto de encuentro

ACTO 1	<p style="text-align: center;">Cuadro primero</p> <p><i>Un radiante mediodía...</i></p> <p>En Taque, una aldea en los Andes</p> <ul style="list-style-type: none"> - En la <i>tienducha</i> de comercio de los Colacho - En los muros, casillas con mercancías - Al fondo, una puerta de salida a una calle donde se percibe casas - Al centro, un mostrador deteriorado - A la izquierda, una puerta lateral a la cocina - A la derecha, materiales: pieles de oveja, burda manta con dos tenedores encima <p>Campeños, bebidos y camorristas, cantando o tocando concertina y acordeón, transitando por la calleja</p> <p>(Cierra con telón)</p>	<p style="text-align: center;">Cuadro segundo</p> <p><i>Una tarde, ...</i></p> <p>En Cotarca, provincia de Taque</p> <ul style="list-style-type: none"> - En el <i>gran bazar</i> de los Colacho, en las minas de oro de la “Cotarca Corporation” - En los muros, y en el mostrador, casillas con mercancías (víveres y tejidos) - Al fondo, una ventana que permite ver montañas cubiertas de nieve - Largo mostrador desde las candilejas hasta el fondo de la escena - A la izquierda, detrás del mostrador, puerta dando a la trastienda - Primer término izquierda, detrás del mostrador, un despacho pequeño, pero confortable y hasta elegante - A la derecha, dos puertas abiertas a la calle
ACTO 2	<p style="text-align: center;">Cuadro tercero</p> <p>(Noche)</p> <p>-En Taque, en casa de los Colacho</p> <ul style="list-style-type: none"> - Un comedor elegante - Puertas al fondo, a derecha y a izquierda (abiertas) <p>(Cierra con telón)</p>	<p style="text-align: center;">Cuadro cuarto</p> <p>(Crepúsculo)</p> <p>(En Cotarca, provincia de Taque)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Decoración del segundo cuadro - Puertas cerradas
ACTO 3	<p style="text-align: center;">Cuadro quinto</p> <p><i>Medianoche, ...</i></p> <p>En la capital de la república, en la casa política de los hermanos Colacho</p> <ul style="list-style-type: none"> - Despacho lujoso - En el muro, dos ventanas cerradas - Dos puertas cerradas: una al fondo, otra a la derecha <p>(Puerta del foro)</p> <p>(Tropa, voces de muchedumbre)</p> <p style="text-align: center;">... baja despacio el telón</p>	

Figura 3: *Espacios dramáticos de los actos en Colacho hermanos*. Adaptado de Vallejo (1999). Fuente: Elaboración propia.

con un espacio geográfico específico, lo considerará para los demás cuadros. Por ejemplo, antes del último telón, el dramaturgo retrata cómo la intervención militar y el actuar de la muchedumbre que enervada en cólera por el comportamiento ineficaz de los Colacho irrumpen en el espacio gubernamental.

El enfoque preciso y detallista de la composición de los espacios dramáticos en *Colacho hermanos* está en relación con los lugares ficticios que son mencionados en los diálogos. Al respecto, se señalan tres lugares: (i)

Taque (provista de casas, una parroquia, una Diputación, una Escuela Municipal de Varones y donde se localiza la laguna Patunga, la comunidad de Tabaja y la hacienda Capacuy), (ii) Cotarca (territorio en el que *Cotarca Corporation* explota las minas, la comunidad de Gorán y el pueblo de Parahuac) y (iii) la capital de la república de un país de América Latina (solo se alude a la Cámara de Diputados y la Casa Militar). Todas las referencias demuestran el imaginario de Vallejo para construir un ambiente en conformidad con su experiencia social y

geográfica. Así, al aludir estos escenarios, se concibe que existen otros lugares que colindan con los espacios representados.

Se ha mencionado que los cambios de espacios dramáticos evidencian el progreso económico y la adquisición de poder de los hermanos Colacho. Estos escenarios representan entornos “cerrados” (“dentro”) a diferencia de lugares “latentes” y “contiguos” (“fuera”). Esta relación de oposición semiótica, determina la construcción de una actitud autoritaria de los protagonistas conforme van adquiriendo más poder adquisitivo y político. Por eso, las artimañas que los Colacho realizan o van a planear en sus espacios son expuestas en escena, a comparación de los juicios, las hablaturías, las costumbres o la agitación de los habitantes del pueblo. De allí que resulta determinante que, al final de la obra, la idea de una insurrección provenga de las multitudes que irrumpen al espacio “cerrado” para condenar a los sujetos amorales.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En los textos dramáticos que se han analizado, Vallejo demuestra un proceder progresivo que parte de una propuesta tradicional con *Los topos* hacia una construcción experimental del espacio escénico evidente en *Lock-out* y *Colacho hermanos*. La competencia teatral, motivado por las tendencias teatrales europeas y las problemáticas sociales, lo lleva a replantear las convenciones y los límites del ambiente escénico hasta diseñar nuevas formas de interacción y dinámica visual que complazca el lado artístico y la conciencia social²⁸.

Vallejo empieza con seguir las convenciones dramáticas de corte tradicional (así lo demuestra en su primera incursión dramática con *Los topos*). Luego, al observar los logros escénicos del teatro ruso, compone *Lock-out*, pieza que, por medio de las luces, los ruidos, la música y las acciones dinámicas y simultáneas en los microespacios, busca revelar la interacción de las clases sociales en una atmósfera monumental. Ese carácter experimental y técnico continúa, aunque con mayor cuidado, en *Colacho hermanos*. Así, propone un texto dramático donde se apuesta por agilizar los cambios de escenario y equilibrar

el efecto de lo espectacular y la temática real socialista²⁹.

Al verificar la construcción del espacio en tres textos dramáticos de César Vallejo, se ha podido comprender su funcionamiento e intención teatral. Resulta considerable, entonces, entrever un proyecto dramático que busca la originalidad a través de la experimentación y el consciente proceso por representar las dinámicas sociales, las problemáticas sociopolíticas y culturales a través de la renovación del espacio dramático.

REFERENCIAS

- Ballón, Enrique. 1988. “El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: Colacho hermanos o Presidentes de América”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 1 (454-455): 423-448.
- Bobes, Ma del Carmen. 2004. “Teatro y Semiología”. *Arbor* 177 (699/700): 497-508.
- Bobes, María del Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bobes, María del Carmen. 2001. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco/Libros.
- Bourdieu, Pierre. 2002. “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”. En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, 97-118. Tucumán: Montessoro.
- Espinoza, Esther. 2020. *Ensayos sobre la crónica literaria peruana. Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, César Vallejo*. Lima: Ediciones La Casa de Cartón. <https://leeporgusto.com/2020/10/26/ensayos-sobre-la-cronica-literaria-peruana-libro-para-descargar/>.
- Geirola, Gustavo. 1999. “César Vallejo: enunciación y teatralidad”. *Revista Chilena de Literatura* 55:31-65.
- Granados, Pedro. 2020. “Periodismo y humanidades en César Vallejo”. *Galaxia* 43:41-53. <https://www.scielo.br/j/gal/a/FVC9qY6FThDTDDZjTxVkhqd/?format=pdf&lang=es>.
- Kowan, Tadeusz. 1997. *El signo y el teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Martin, Gerald. 1991. “La literatura, la música y el arte de América Latina 1870-1930”. En *Historia de América Latina. Tomo 8. América Latina: Cultura y sociedad*,

28 Habría que añadir que solo en *Lock-out* hay una atenta referencia al manejo del telón tanto para iniciar como para culminar la escena. El telón determina el pacto que diferencia la sala (realidad) y el escenario (ficción). La omisión de este aspecto en las otras obras puede deberse al ánimo de generar más cercanía de lo representado con el espectador, es decir, diluir la separación entre lo real y lo ficticio; aunque también podría deberse a la idea de que el director realizará los cambios pertinentes para la representación.

29 Los espacios dramáticos que resultan imponentes (los tres pisos superpuestos en *Lock-out* y el gran bazar en *Colacho hermanos*) se cambian por otro escenario más sencillo sin obviar los elementos que lo distingue. Incluso se plantea retornar al escenario anterior, pues se intenta conseguir dinamicidad de los espacios al emplear distintos recursos escénicos. La puesta en escena, a partir de estas exigencias, en un escenario convencional, constituye un reto para cualquier compañía. Tal maniobra solo podría estar acondicionada a un espacio escénico plástico determinado por una innegable inversión económica.

- 1830-1930, editado por Leslie Bethell, 158-228. Barcelona: Editorial Crítica.
- Nájjar, Jorge. 2019. *César Vallejo. La vida bárbara*. Lima: Sinco Editores.
- Oviedo, María del Rocío. 2009. “Refutación de la paradoja, la dialéctica poética y social de César Vallejo”. *América Sin Nombre* 13-14:115-124.
- Pacheco, Enrique. 2019. “Crítica: Colacho hermanos o presidente de América”. *Oficio Crítico*, 5 de mayo de 2019. <https://eloficiocritico.blogspot.com/2019/05/critica-colacho-hermanos-o-presidentes.html>.
- Podestá, Guido. 1985. *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia: Institute for the Study of Ideologies / Literature Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Porras Barrenechea, Raúl. 1939. “Nota bio-bliográfica”. En César Vallejo, *Poemas humanos*, 15-20. Lima: Perú-Nuevo.
- Rodríguez, Mariana y Yaneth Sucasaca. 2021. “Presentación”. En César Vallejo, *Del siglo al minuto. Crónicas sobre máquinas y ciencia*, 13-18. Lima: Casa de la Literatura Peruana. <https://www.literalgia.com/pdf-del-siglo-al-minuto-cronicas-sobre-maquinas-y-ciencia-escritas-por-cesar-vallejo/>.
- Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programados y críticos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Silva-Santisteban, Ricardo. 1999. “El teatro de César Vallejo. Prólogo”. En C. Vallejo. *Teatro completo. Tomo 1*, editado por Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano, XV-XXIX. Lima: PUCP.
- Silva-Santisteban, Ricardo. 2002. “César Vallejo: Colacho hermanos”. En *Antología general del teatro peruano. Tomo V: Teatro republicano – Siglo XX-I, XXI-XXV*. Lima: Banco Continental Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, César. 1987. *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. 2.ª ed. *Recopilación, Prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli*. Lima: Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, César. 1999. *Teatro completo*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: PUCP.
- Vallejo, César. 2022. *Teatro completo*. Edición de Santiago Merino. Madrid: Akal.
- Vallejo, César. 2023. *César Vallejo. Correspondencia*. Lima: Universidad César Vallejo.
- Vargas, Carlos. 2020. *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)*. Lima: Cidec-sur/Aletheya.
- Velarde, Sergio. 2011. “Entrevista: Carlos La Rosa”. *Oficio Crítico*, 1 de enero de 2011. https://eloficiocritico.blogspot.com/2011/01/entrevista-carlos-larosa.html#google_vignette.
- Vélez, Julio. 2019. “Del indigenismo a la farsa teatral: El tungsteno y Colacho hermanos”. *Espergias* 6 (1): 19-41.
- Westphalen, Yolanda. 2022. *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Yangali, Jorge. 2018. “Mímesis colonial y mítica en Colacho hermanos o Presidentes de América de César Vallejo”. *Revista de Artes y Letras de Costa Rica* 42 (2): 279-292.