

De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español

Piscator and César Vallejo: The Beginnings of Proletarian Theater in Spanish

JULIO VÉLEZ-SÁINZ

Instituto del Teatro de Madrid

Universidad Complutense de Madrid¹

jjvelez[at]ucm.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. No. 15. Páginas 20-37 (mayo 2018). ISSN 2174-2464. Artículo invitado recibido el 17/04/2018, aceptado el 22/05/2018 y publicado el 30/05/2018.

¹ 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) y “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).



RESUMEN: En este artículo se hace un análisis comparativo de las teorías teatrales de Erwin Piscator (*Das politische Theater*, 1968) y César Vallejo (*El arte y la revolución*, 1973) y de las aplicaciones prácticas de uno y otros modelos teatrales en un intento de situar correctamente la obra del peruano dentro de los parámetros de teatro político del momento. Tanto Piscator como Vallejo y otros autores de teatro revolucionario presentan un proyecto ideológico y estético paralelo en el que la nueva estética proletaria supere a la burguesa. En esta estética es fundamental el uso de la nueva cinematografía, las técnicas interpretativas del personaje colectivo y el uso de documentación desde una perspectiva proletaria.

PALABRAS CLAVE: Teatro, proletariado, revolución, Erwin Piscator, César Vallejo, Teatro soviético

ABSTRACT: The following article comparatively analyzes the theatrical theories of Erwin Piscator (*Das politische Theater*, 1968) and César Vallejo (*El arte y la revolución*, 1973) and their practical applications. It also attempts to locate César Vallejo's theater within the parameters of political theater. Piscator, Vallejo and other authors of revolutionary drama present an ideological and aesthetic model in which the "new" proletarian aesthetics overcomes that of the bourgeoisie. This aesthetics lie in the utilization of the cinematograph, the interpretative techniques of collective characters, and the use of documentation from a proletariat perspective.

KEYWORDS: Theater, Proletariät, Revolution, Erwin Piscator, César Vallejo, Soviet Theater



Erwin Piscator, ya presidente de la Asociación Internacional del Teatro Obrero, visitó breve pero intensamente una Barcelona que comenzaba la guerra en 1936. Su repercusión fue escasa dentro del esquema profesional catalán (y español), pero sí que tuvo una cierta acogida entre la intelectualidad juvenil de la época. Incluso se planteó la puesta en escena de *María Rosa*, de Ángel Guimerá, con el grupo teatral de la Unión General de Trabajadores de la Banca. Su influencia se dejó sentir de forma ostensible en la representación de *La tragedia optimista* que dirigió María Teresa León en el teatro de La Zarzuela del Madrid cercado y en el grupo teatral Nosotros.² También a principios de los 1930 el poeta peruano César Vallejo intentó en España, con poco éxito, llevar a escena sus obras teatrales (todas de índole política) las cuales había desarrollado bajo un modelo que se corresponde en términos teóricos con *El arte y la revolución* (libro iniciado en 1928 y publicado en 1973), un texto que crece en paralelo al muy conocido *Teatro político (Das politische Theater)* del alemán Erwin Piscator (1968). De hecho, Vallejo conoció el modelo del teatro político y a su autor de primera mano cinco años antes de su visita al país ibérico.³ Se trata de una extraordinaria coincidencia temporal de dos proyectos de teatro político de primer nivel por parte de dos autores centrados en la conformación de un nuevo arte proletario que superaría los modelos del teatro burgués.

² En dos boletines publicados por la UGT se recogen interesantes aspectos de este viaje. Para los boletines del teatro de la UGT, ver (Fábregas, 1977: 51-54). Fábregas aporta el testimonio directo del escenógrafo que trabajó con Piscator. Para el grupo teatral *Nosotros* ver (Cobb, 1986 y Falcón & Cobb, 1986). La recepción de Piscator en España ha sido trabajada por César de Vicente Hernando (1992a, 1992b). También véase el muy completo artículo de Anna Rossell (1999).

³ No obstante, las ideas volcadas por Piscator en *Teatro político* eran bien conocidas en España tras la traducción publicada en 1929 por la editorial Cénit.

De todos los géneros ensayados por César Vallejo (Santiago de Chuco, 16 de marzo de 1892 - París, 15 de abril de 1938) el teatro es, con mucho, el que más necesita una revisión crítica. Se trata de un corpus que, pese a su cantidad (cuatro piezas largas y un significativo número de piezas menores y fragmentarias), no ha sido estudiado en profundidad y ha resultado históricamente denostado por tratarse de un teatro poco dramático, muy directo. Ninguna de sus obras fue estrenada o publicada durante su vida. Como detalle anecdótico, se cuenta que en 1931 Vallejo anduvo por las casas editoriales de Madrid tratando de convencer a los productores teatrales de que aceptaran su obra teatral, iba acompañado nada menos que por el poeta y escritor español Federico García Lorca. Incluso se ha fantaseado al respecto de que este le diera consejos para que mejorara algunos pasajes de su creación teatral, a fin de adaptarla a un lenguaje dramático más asequible para el gran público.⁴

En todas las obras teatrales de Vallejo existen el intento de criticar un determinado problema o conflicto de tipo social y la necesidad de crear un modelo de producción cultural distinto del imperante.⁵ Hay cuatro piezas suyas que se conservan íntegras y que fueron publicadas de forma póstuma:

En primer lugar, el drama social *Lock-out* ([1930] 1999), escrito en francés, del que el propio Vallejo hizo una traducción al castellano que no se conserva, y en el cual se expone un conflicto obrero en una fábrica metalúrgica.

⁴ Como indica Stephen Hart: “Sometime in January, and definitely before 27 January 1932, Vallejo went with Lorca to see Camila Quiroga to discuss the possibility of one of his plays being performed in Madrid, but without success. It is likely that the plays were *Entre las dos orillas corre el río* y *Lock-out*, which Vallejo had been writing in 1931. Despite Lorca’s best efforts, Vallejo was unable to interest any Spanish producer in staging the plays” (Hart, 2013: 208). El testimonio lo ofrece el propio Vallejo en una carta a Gerardo Diego fechada el 27 de enero del 32 (Vallejo, 2011: 413).

⁵ Contamos con dos ediciones de su teatro completo: la de 1979 (Vallejo, 1979) editada y prologada por Enrique Ballón Aguirre y la de 1999 (Vallejo, 1999) con presentación de Salomón Lerner Febres y edición a cargo de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Pese a su indudable valía y a que seguramente ninguna edición del teatro vallejiano pueda ser considerada definitiva, ambas ediciones pueden ser mejoradas en cuanto encontramos testimonios que no aparecen incorporados adecuadamente en ellas (ver Vélez-Sainz, en prensa).

Vino después *Entre las dos orillas corre el río* ([c. 1930] 1999) que es, sin duda, su texto de transmisión más compleja pues fue producto de un largo y difícil proceso creativo. Entre los títulos de versiones anteriores se encuentran *Varona Polianova*, *Moscú contra Moscú*, *El juego del amor, del odio y de la muerte* y varias permutaciones de este último. De esta obra su autor extrajo dos secciones y las convirtió en pequeñas piezas teatrales, con los títulos de *El juicio final* y *La mort* (esta última escrita en francés y traducida al castellano por Georgette de Vallejo).

Colacho Hermanos o presidentes de América ([1934] 1999), también de complicada transmisión, es una sátira que expone la democracia peruana como farsa burguesa bajo presiones tanto diplomáticas como de empresas transnacionales. Se conservan asimismo los fragmentos de un drama suyo, *Mampar*, pero en su versión francesa y bajo el título de *Les taupes* (escrita entre 1929 y 1930), del se hacen referencias en una carta crítica del productor Louis Jouvet.

Finalmente, *La piedra cansada* ([1937] 1999) es un drama de tono poético ambientado en la época incaica e influida por las tragedias griegas.

Todas ellas han sido muy criticadas por su estructura dramática “fallida”, de modo que la dificultad que tenía Vallejo en desarrollar dramáticamente un argumento se ha convertido casi en un lugar común. Ricardo Silva Santisteban mantiene que el escritor peruano era un “amateur inteligente” de modo que “no se observa, sin embargo, en Vallejo una poética que dé una forma característica a sus obras dramáticas”, y se habla de sus “dificultades” para la escritura dramática” (Vallejo, 1999: 21). Enrique Ballón opina que el teatro vallejiano es un

Teatro eminentemente revolucionario, corre el riesgo de ser tomado como simple teatro prosaísta, panfletario, de sermón político, precisamente porque su escritura no sirve de coartada para otras deducciones que allí se muestran. [...] La obra teatral de Vallejo se marca

por ausencia, ausencia de intrigas, de suspensos, de trucos y utilería sofisticada (Vallejo, 1979: 11-12).

De hecho, como prueba de su desazón ante el hecho escénico se suele aducir la opinión del propio Vallejo: “Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido” (Vallejo, 1999: 21). Solo a *Colacho hermanos* se le reconoce una cierta profundidad dramática que no lograron en el plano serio sus otras obras dramáticas de idéntico propósito: *Lock-out* y *Entre las dos orillas corre el río*. Y a este solo se le otorga validez por llegar a una cierta “verdad dramática” pues, pese a tratarse de personajes y situaciones exagerados, la ficción se mueve dentro del juego de lo farsesco y de la realidad existente, es decir, por acercarse al paradigma valleinclanesco.

En las siguientes páginas planteamos una revalorización del teatro de Vallejo al argumentar que, en realidad, su obra dramática ha sido interpretada bajo unos parámetros que no le corresponden. La razón radica en que Vallejo no se movió en los cauces del teatro de fábula, expresivo de carácter aristotélico que encontraría su tratamiento contemporáneo fundamental en los trabajos de Konstantín Stanislavski (1863-1938), sino en los parámetros del teatro de agitación política comunes en la década de los 1920 en la fórmula que daría Piscator. Es decir, planteo que el teatro de Vallejo no ha de situarse en los parámetros del teatro verista sino en los paradigmas del teatro revolucionario de origen ruso-alemán del momento y que presenta, abiertamente, una construcción del espectáculo que era opuesta en sentido al que imperaba (y todavía impera) en muchos ámbitos del teatro hispánico, lo que explica su mala acogida.

Vallejo fue un gran seguidor de las corrientes teatrales contemporáneas. En los artículos y crónicas de las revistas españolas *Mundial*, *Variedades*, *El Norte* y *El Comercio* dejó noticia de sus inquietudes y gustos teatrales, de su clara familiaridad con las corrientes dramáticas del momento pues expresó sin ambages su opinión: “Cocteau es conservador, Pirandello está

lleno de trucos, Rolland resulta interesante y provocador y D'Annunzio usa una técnica dramática, extrañamente futurista” (Vallejo, 1979: 12-13 n7). Se trata, pues, de un autor que conoce la realidad del entorno en que se mueve. La carta (de rechazo) que tenemos de Louis Jouvet y su encuentro con Camila Quiroga junto a Lorca para intentar poner en escena su obra en Madrid indican que sabía a quién tenía que dirigirse (Ballón 1979: 15). En mi opinión, no es tanto una cuestión de desconocimiento ni de *amateurismo* sino de pertenecer a un paradigma teatral distinto, casi contrapuesto, del que dominaba la escena en Francia y España: el teatro político a lo Piscator.

Vallejo conoció a Piscator en un momento clave de su formación como autor dramático y en el lugar de mayor influencia: octubre de 1931 en Rusia. Como aclara Stephen Hart en su reciente biografía:

At Donetz Vallejo had various conversations with the miners and engineers who worked there, and then they moved on for their visit to the largest farming collective in the Soviet Union where he met the German theatre director Erwin Piscator (Hart, 2013: 204).

Así mismo lo relata Georgette de Vallejo (1965: 2). Si comparamos el *Teatro político* con el *El arte y la revolución*, de Piscator, vemos muchos paralelismos. Aquel texto se fundamenta en la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad. El intelectual ha de buscar la superación del modelo burgués de producción cultural. Como indica el propio Vallejo:

Nuestra tarea revolucionaria debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento, sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo doctrinal y de propaganda y agitación sobre el medio social (1973: 16).

Es aquí donde las nuevas formas de expresión literaria cobran fuerza. Para Vallejo, los modelos vanguardistas son inspiradores de un nuevo teatro. Recordemos lo que escribe al respecto del género que realiza en *El arte y la revolución* en su apunte XXVI sobre el teatro:

Cuarto muro teatral de Dubois en la Ópera Cómica para el "Pobre..." de Cocteau y Milhaud.

Cinema y teatro (Teatro Piscator)

Mimodrama, Orfeo, de Roger Ducasse, por Ida Rubinstein, en que los actores se expresan por gestos y solo son los coros y corifeos los que cantan.

Melodrama. Hipodamia, Chemlovaco, drama musical hablado, tentado ya por Wagner y diverso de la Opera.

Teatro del gesto de Cocteau.

Teatro del silencio de Maeterlinck (Vallejo, 1973: 167).

Encontramos, pues, los principales nombres del teatro de corte simbolista y expresionistas. El "grupo de los seis" representado por Jean Cocteau y Darius Milhaud con su obra *Le pauvre matelot* (Opéra-Comique el 16 de diciembre de 1927), el mimodrama lírico de *Orphée* de Jean Roger-Ducasse (11 junio 1926 en el teatro de la Ópera de París), el teatro de silencios de la primera etapa de Maurice Maeterlinck y, de manera muy significativa, las reflexiones sobre cine y teatro del propio Piscator.

Las preocupaciones de este último y de Vallejo eran idénticas. Intentaron ambos superar los corsés del modelo burgués de producción. En Piscator nos encontramos con un modelo teatral no aristotélico (unidades) que prescinde de la fábula por medio de técnicas de

montaje y efectos de sorpresa. El actor es un “actor laico” que enfatiza el “trabajo colectivo”, no los roles individuales, de modo que se hace hincapié en lo político y en la materia. Como explica Arno Gimber:

Este teatro desde sus orígenes es altamente político y se opone en el campo estético al evasivo principio del arte por el arte. Busca refugio en un material (histórico) factual llamado documento, sea cual fuere su definición. La primera pregunta es cómo llevar este material al escenario y la respuesta es que más o menos de forma auténtica, o sea como si se tratase de un reportaje en el que el autor arregla, es decir, selecciona y agrupa, un material documental. El teatro documento es un género literario que inserta, al igual que puede ocurrir en otros géneros literarios, en un discurso ficticio textos u otros medios auténticos de diferente grado documental. A Rolf Hochhuth le basta con una sola frase histórica para escribir *El vicario*, y la última obra documento de Heinar Kipphardt, *Sedan*, es simplemente una agrupación de textos históricos, poemas pangermánicos, noticias glorificando la nación alemana, y de vez en cuando una voz disidente, una carta de un soldado desde el frente o un informe de una asociación pacifista, crea la tensión dramática. En este caso solo la selección y agrupación de los documentos basta para crear una obra de teatro documento con una alta carga de dramatismo (Gimber, 2016: 19-20).

En realidad, es bastante obvio que Vallejo iba por derroteros parecidos. En *El arte y la revolución*⁶ es una serie de reflexiones, de naturaleza fragmentaria, sobre el sistema literario socialista a partir de los trabajos del alemán Johannes Becher y del húngaro Béla Illés. Se trata de consideraciones de primer orden sobre la posibilidad de creación que tiene un arte nuevo y revolucionario frente a las corrientes heredadas de la burguesía, esto es, de un teatro de la masa. Su punto de partida era una constatación de carácter marxista sobre la base estructural del conjunto proletario, de que ese teatro llegaba a nueve décimas partes de la humanidad, de

⁶ La primera edición es de 1932, aunque el texto no vería la luz hasta años más tarde junto con otro volumen de ensayos y escritos diversos titulado *Contra el secreto profesional* (Vallejo, 1973).

los que la mitad tenían una clara “conciencia proletaria” (Vallejo, 1973: 97). De este modo, usó las nociones de la Segunda Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios, en concreto las de Johannes Becher y Béla Illés, ambos secretarios del comité. Las citas son textuales:

resulta que la literatura obrera está dominando casi por entero la producción intelectual mundial: “Algo tenemos ya que oponer –dice modestamente el escritor proletario alemán, Johannes Becher– en el dominio de la poesía, de la novela y hasta del teatro a las obras maestras de la literatura burguesa”. Pero, con más justeza, Béla Illés dice: “La literatura proletaria se halla ya, en muchos países capitalistas (especialmente en Alemania), en condiciones de rivalizar con la literatura burguesa” (Vallejo, 1973: 97).

Piscator mostró un mismo interés a partir de su comunismo militante.⁷ La novela burguesa contenía en el siglo XX bastante “dramatismo”, por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes. Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas caracterizan lo “dramático”. El nuevo modelo presentaba un cambio fundamental en el modelo compositivo que tenía repercusiones en el modelo epistemológico que lo sustentaba. Vallejo mantuvo una diferenciación entre arte clasista y socialista paralelo:

Quien dice cosa grande (para muchos, para masa: teatro, circo, film, el cielo, la tierra, el océano, de que se goza o se sufre por igual) dice un aspecto socialista de la vida social. Quien

⁷ Becher e Illés fundaron las revistas *Vestnik inostranoi literatury* (*Boletín de la literatura extranjera*), (1928-1930); *Literatura mirovói revoliútsii* (*Literatura de la revolución mundial*) (1931-1932) y, a partir del 1933, *Internatsionálnaia Literatura* (*Literatura Internacional*). Esta última contenía textos de Henri Barbusse, Jean-Richard Bloch, Nazym Khikmet, Sinclair Lewis, Herbert Wells, Tristan Remie, Theodore Dreiser y John Golsowsky, entre muchos otros. En 1933, en la lista de los colaboradores permanentes de la revista aparecieron los nombres de escritores españoles: Rafael Alberti, Joaquín Arderius, César Arconada, María Teresa León, Ramón J. Sender y, claro, César Vallejo, para más información, véase (Kharitonova, 2005).

dice producto igual para todos (es decir un tipo de producto común a todos), dice un aspecto socialista de la vida social (Vallejo, 1973: 149).

Posteriormente propuso ya una serie de ejemplos concretos:

Eiseinstein, ¿es clasista o socialista? ¿por qué responde al socialismo? ¿Por qué a una ideología clasista? ¿*La línea general* es las dos cosas juntas o solamente alguna de ellas y por qué? Idéntico cuestionario se puede formular ante *El Cemento* de Gladkov, ante *La amapola roja* de Glier, ante las pinturas de Katsman o ante *150 millones* de Maiakovsky (Vallejo, 1973: 33).

Vallejo analizó el cine de Eiseinstein, la novela realista-proletaria *El cemento* de Fedor Gladkov (1928), el ballet *La amapola roja* de Santon Glier, las pinturas de Katsman o los poemas de Maiakovsky como nuevos ejemplos de producción proletaria. Recordemos que el director de *El acorazado Potemkin* (1925), muestra en *La línea general* (1929) cómo, por medio de la llegada de un tractor a una granja-fábrica tradicional para la cría de vacas, se cambia la realidad social, de modo que se pasa de una economía rural de subsistencia a una sociedad industrializada de corte soviético. Lo mecánico y lo mecanicista y los nuevos métodos de producción marcan el paso a un método proletario de existencia. En esta nueva manera de producción cultural Vallejo reconoció una diferenciación importante entre sujeto y objeto:

Porque en este punto, urge que nos entendamos.

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política (Vallejo, 1973: 34).

Son de dos visiones contrapuestas del tratamiento del problema social. Al final, el arte clasista siempre acaba por justificar (o, al menos, no atacar) el sistema social que lo sustenta: se trata de casos individuales de denuncia. Como indica César de Vicente Hernando, en el teatro social existe una elaboración de conjuntos de problemas que están dominados por un determinante conceptual ideológico, sin embargo, en el “teatro político” también “existe una elaboración de conjunto pero que suelda, une, los elementos en una cadena de causalidades y determinaciones que expresan la relación social existente” (de Vicente Hernando, 2013: 46). Vallejo y Piscator llevaron a cabo un nuevo modelo de teatro político proletario, no social burgués como *Los caballos* o *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann (1892) o, ya más tarde, *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller e incluso *La historia de una escalera* (1949) de Antonio Buero Vallejo. Pero, ¿cuál es el modelo constructivo fundamental de este nuevo arte revolucionario? Tanto para Piscator como para Vallejo el nuevo modelo de cine soviético equivalía a una realidad que era capaz de superar el anterior modelo burgués de producción. Ahora:

la película se convirtió en documento. De los archivos nacionales utilizamos sobre todo tomas auténticas de la guerra, el retorno de las tropas a casa y un desfile de todas las dinastías reales de Europa, etc. Las imágenes mostraron la brutalidad del terror de la guerra: ataques con lanzallamas, montones de cuerpos despedazados, ciudades incendiadas. Estas imágenes deberían tener un mayor efecto en las masas proletarias que cien discursos (Piscator, 1968a: 66).⁸

Las primeras puestas en escena de Piscator estuvieron relacionadas con el cine de la Gran Guerra: fueron en 1918, *Seeschlacht* y *Segel am Horizont* de Rudolf Leonhard y *Sturmflut* de Alfons Paquet. Piscator añadió nuevas escenas a las obras de Leonhard y de

⁸ Agradecemos a nuestro amigo Arno Gimber su traducción así como sus reflexiones sobre teatro documento.

Paquet, documentó lo que quería resaltar a través de escenas de películas documentales y se convirtió de esta forma en un segundo autor cuya función consistía no solo en reproducir un texto de otro autor, sino en descubrir los trasfondos y adaptar la obra a una visión propia.

También, desde 1924, Piscator mostró sus producciones propias en las revistas *Roter Rummel* y *Trotz Alledem*, en una síntesis entre documento y arte, montaje y proyección. Es en este sentido proletario de la escena donde cobró mayor importancia la adecuación del material documental dentro de la estética vallejiana. Por ejemplo, es evidente la incorporación de documentos importantes referentes a la guerra civil española dentro de *España, aparta de mí este cáliz* ([1939] 1988). Ya desde los tiempos en que Julio Vélez y Antonio Merino descubrieron la edición *princeps* de la obra y la incorporaron en su *España en César Vallejo* (1984) no ha habido duda de la importancia de la inclusión de fragmentos del testimonio de *Doy fe...* ([1937] 2012) de Antonio Ruiz Vilaplana en la obra. Ruiz Vilaplana, quien fuera secretario del Juzgado de Burgos en julio de 1936, abandonó la zona ocupada por los franquistas y dio una visión de primera mano acerca de la catadura moral de los principales golpistas. En esta obra se recoge el testimonio de un pobre campesino de Sasamón:

Uno de los primeros que nos hizo actuar, y que se halló junto al cementerio de Burgos, era el cadáver de un pobre campesino de Sasamón; apareció junto a una morena de trigo, montón formado por los recolectores para facilitar el transporte de grano. Era un hombre relativamente fuerte, moreno, vestido pobremente, y cuya cara estaba horriblemente desfigurada por los balazos. Como ocurría siempre, nadie se atrevía a identificarle; solamente en uno de los bolsillos hallamos un papel rugoso y sucio, en el que escrito a lápiz, torpemente, y con faltas ortográficas, se leía:

Abisa a todos compañeros y marchar pronto.

nos dan de palos brutalmente y nos matan como lo ben perdió no quieren sino la barbaridá (Ruiz Vilaplana, 2012: 84-85).

Explica Juan Larrea que de este poema hay un primer esbozo manuscrito en el que se refieren con lujo de detalles la escena (Vélez y Merino, 1984: 128-129). Este testimonio brutal, sermón de la barbarie, sería transpuesto en poema en el apartado III de *España, aparta de mí este cáliz*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:

“Viban los compañeros! Pedro Rojas”

a Miranda de Ebro, padre y hombre

[...] Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!

Pluma de carne: lo han matado: ¡pasa!

¡Abisa a todos compañeros pronto! (Vallejo, 1988: 261).

Como destacan Vélez y Merino: “Resulta obvio que el Pedro Rojas está inspirado en este apaleado, y que lo que Larrea coloca entre corchetes debe corresponder a [marchar] y [sino la barbaridá]” (Vélez y Merino, 1984: 130).⁹

⁹ Lo que son las cosas. Para la exposición que comisarió en 1988, mi padre, Julio Vélez, hizo un juego borgiano en el que Ruiz Vilaplana entrevistaba a César Vallejo en 1938. Se trata de una entrevista apócrifa que aparece anunciada como tal en las iniciales mayúsculas de los primeros párrafos de la mayoría de las páginas de modo que se forma una suerte de acróstico que lee “Entrevista apócrifa” (Vélez, 1988: 17-35). Aunque este dato no ha sido pasado por alto en algunos críticos especializados (Sobrevilla 1995: 58), ha habido algún incauto que lo ha incluido como texto real, sobre todo en la red, ver. (Ruiz Vilaplana [Apócrifos]). Incluso se ha citado directamente como fuente documental en *Destierro en Manhattan* de Ruiz Vilaplana ([1945] 2009) de la editorial Zimerman y, de aquí, denunciando la desfachatez de usar la red en la última edición de *Doy fe...* donde Francisco Espinosa Maestre y Luis Castro Berrojo indicarán al referirse a Vallejo al que “por cierto, Ruiz Vilaplana entrevistará en París a fines de 1937 o comienzo de 1938, poco antes de su muerte en abril de este último año” (Ruiz Vilaplana, 2012: 18). El documento inventado se convierte en ítem bibliográfico en un juego que hubiera hecho las delicias de Vallejo, Borges, Eco, Ruiz Vilaplana y Vélez, quien había leído a todos ellos.

La crítica del teatro de Vallejo no ha tenido en cuenta suficientemente que el autor peruano utilizó los mismos parámetros para sus obras teatrales de carácter político y de agitación y propaganda que para su obra última, sobre todo, *España, aparte de mí este cáliz*. Se trata de un teatro pensado para la activación ideológica que no para en incluir elementos de lo que será concebido más adelante como teatro documento o teatro documental. De hecho, su teatro no se puede separar de la figura ridícula de Luis Miguel Sánchez Cerro, prohijado por el imperialismo político y económico, también importante para su novela proletaria *El Tungsteno* (1931) que parte de los artículos que incluyen con el título “¿Qué pasa en el Perú?”, publicados en francés en la revista *Germinal* en 1933. Tampoco se puede separar el teatro documento de *Lock-out*.

De entre todas las producciones de Piscator, sin duda, la que más conexiones tiene con Vallejo es *Fabmen* (1924), de Alfons Paquet, sobre un motín de obreros en Chicago en 1886; argumento paralelo al de *Lock-out*. Tanto en un caso como en otro se busca documentar, denunciar, diagnosticar, despertar, cambiar, llevar el duelo y restituir. En *Moscú contra Moscú/ Entre las dos orillas corre el río* se cita indirectamente *El capital* de Marx:

Zuray ¿Qué estás leyendo?

Ilitch Ya sabes, “El capital”. Te esperaba para leer juntos.

Zuray Ya, ¿qué capítulo?

Varona “El capital” una vez más. ¡Tenía que ser!

Ilitch (hojeando el libro)

La plusvalía... La teoría del valor...

Zuray La teoría del valor, ¿sí?

Varona “Humildad”

Ilich ¡Ah!: la plusvalía compuesta. En lenguaje corriente: el robo fenomenal de los obreros por los patrones (Vallejo, 1999: 282-283).

En realidad, los obreros Zuray e Ilich están discutiendo *El capital* por medio de la lectura que el propio Vallejo ya había realizado en *Rusia en 1931*:

Esta diferencia entre el salario real y el precio de la existencia del obrero, es la que Marx designa con el nombre de plusvalía simple, para distinguirla de la *plusvalía compuesta*, que representa el total de las utilidades del patrón, comprendidos los provechos derivados de la racionalización, del aumento de las horas de trabajo sobre las estrictas que el obrero necesita laborar para ganarse lo justo para vivir; del trabajo de las mujeres y los niños, etc. (Vallejo, 2013: 45).

Vallejo no fue un autor de teatro documento a lo Peter Weiss, de modo que no iba a presentar el documento real (*Das Kapital*), sino que, en un intento didáctico, ofreció un resumen de la idea de la “plusvalía compuesta” al público. Vallejo utilizó su teatro como medio de difusión de sus propias reflexiones sociales marxistas. Frente al uso simbólico del libro de Marx, Vallejo ojearía y hojearía un álbum de fotografías con estampas imperiales mientras deducía el orgullo de la nación: “¡Qué cabeza! ¡qué orgullo!” (Vallejo, 1999: 283). Wladimiro lo contradice pues es “en la vida del pueblo ruso donde el orgullo del alma humana ha encontrado sus expresiones más puras, más altas” (Vallejo, 1999: 284). La suya fue una dramaturgia dispuesta para propalar la idea del comunismo. Es en este sentido proletario de la escena donde cobra mayor importancia la adecuación del material documental dentro de la estética vallejana.

Como vemos, la concepción del teatro de Vallejo ha de ser insertada en un contexto distinto del que hasta ahora se ha planteado. Vallejo empieza a desarrollar un teatro político

de corte proletario a la par de nada menos que Erwin Piscator, el padre del teatro político europeo. Ambos coincidieron en Rusia en 1931 cuando ya habían empezado sus reflexiones teórico-prácticas sobre la vigencia del modelo proletario de construcción teatral. De igual modo, Vallejo y Piscator se encontraron en la España de principios de los años 1930 al intentar implementar este mismo modelo en el ámbito profesional teatral; de manera infructuosa en ambos casos. Pero no era solo un teatro con fines exclusivos de agitación y propaganda, sino que plantearon una nueva estética basada en los parámetros del arte proletario y sus derivaciones más comunes: el uso de la nueva estética cinematográfica, la técnica interpretativa de la “Biomecánica” para el personaje colectivo, la coreografía armónica, el tempo acompasado en la concepción escenográfico-espacial del espectáculo. Un teatro revolucionario que, pese a tener escaso eco en su momento, tuvo una gran influencia en algunos de los principales proyectos estéticos de la dramaturgia de los siglos XX y XXI: el teatro político, el épico, el colectivo, el teatro documento y el teatro de agitación y propaganda. Sin duda, los paralelos entre uno y otro y las concomitancias de sus proyectos merecen una atención mucho mayor de la otorgada hasta ahora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COBB, Christopher. (1986). Teatro proletario-teatro de masas. Barcelona 1931-1934. En GARCÍA TORTOSA, F. *et al.* *Literatura popular y proletaria* (pp. 247-266) Sevilla: Universidad de Sevilla.

FÁBREGAS, Xavier. (1977). Brecht i el teatre Epic a Catalunya, *Serra d'Or*, 210, 51-54.

FALCÓN, Irene y COBB, Christopher. (1986a). El grupo teatral *Nosotros*. En GARCÍA TORTOSA, F. *et al.* *Literatura popular y proletaria* (pp. 267-278). Sevilla, Universidad de Sevilla.

GIMBER, Arno. (2016). El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana. *Acotaciones*, 37, 17-34.

- HART, Stephen. (2013). *César Vallejo: A Literary Biography*. Londres: Tàmesis.
- KHARITONOVA, Natalia (2005). La internacional comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934). *Institute d'études européennes*, 37, 4-14.
- PISCATOR, Erwin. (1968). *Schriften 1. Das politische Theater*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- ROSSELL, Anna. (1999). Vingué Erwin Piscator a Catalunya el 1936? De la Unió Soviética als EUA passant per París i Barcelona. *Els Marges*, 63, 89-104.
- RUIZ VILAPLANA, Antonio [1945] (2009). *Destierro en Manhattan: refugiados españoles en Norteamérica*, Madrid: Zimerman Ediciones.
- [1937] (2012). *Doy fe... Un año de actuación en la España nacionalista*. Sevilla: Renacimiento.
- [Apócrifo].¹⁰ Vallejo en París: ¿La última entrevista a César Vallejo? URL: <https://poetasdelfindelmundo.com/entrevistas/cesar-vallejo-en-paris/> [consultado 17 de abril de 2018].
- [Apócrifo].¹¹ Entrevista a César Vallejo. URL: <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/Vallejo.html> [Consultado 17 de abril de 2018].
- SOBREVILLA, David (1995). *Introducción bibliográfica a Cesar Vallejo*. Lima: Amaru Editores.
- VALLEJO, César. (1973). *Contra el secreto profesional / El arte y la revolución*. Lima: Editorial Mosca Azul.
- (1979). *Teatro completo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- (1988). *Poemas humanos / Poemas en prosa / España, aparta de mí este cáliz*. VÉLEZ, Julio (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1999). *Teatro completo I*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- (2011) *Correspondencia completa*. CABEL, Jesús (ed.). Madrid: Pre-Textos.
- (2013). *Rusia en 1931*. IWASAKI, Fernando (ed.). Sevilla: Renacimiento.

¹⁰ En realidad es autoría de Julio Vélez (1988).

¹¹ Es el mismo caso, la autoría real es de Vélez (1988).

VALLEJO, Georgette de (1965). Unas palabras a la primera edición. En VALLEJO, César. *Rusia ante el segundo plan quinquenal* (pp. 1-8). Lima: Gráfica Labor.

VÉLEZ, Julio (1988). *Doy fe...* Entrevista a César Vallejo, realizada por Antonio Ruiz Vilaplana y encontrada al azar por Julio Vélez en la oscuridad de una biblioteca. En VÉLEZ, Julio (ed.). *César Vallejo 1892-1938. Exposición celebrada con motivo del cincuentenario de la muerte del poeta*. Madrid: Quinto Centenario.

— & MERINO, Antonio (1984). *España en César Vallejo*. Madrid: Fundamentos.

VÉLEZ-SAINZ, Julio (en prensa). “Abrazó al primer hombre”: el teatro político de César Vallejo. En FLORES HEREDIA, Gladys; SANTONJA, Gonzalo; KISHIMOTO, Jorge (eds.). *Vallejo siempre*. Perú: Cátedra Vallejo.

VICENTE HERNANDO, César de. (1992a). Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España. *Teatro*, 1, 123-140.

— (1992b) “Piscator en España”. En PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Madrid: Endhymion.

— (2013). *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.