

Una represión feroz e implacable se inició contra las clases populares. Además de los gendarmes, se armó de rifles y carabinas a un considerable sector de ciudadanos y, en general, todos los acompañantes del subprefecto, llevaban, con razón o sin ella, sus revólveres. De esta manera, ningún indio sindicado en el levantamiento pudo escapar al castigo. Se desfondaba de un culatazo una puerta, cuyos habitantes huían despavoridos. Los buscaban y perseguían entonces revólver en mano, por los techos, bajo las barbacoas, y cuyeros, en los terrados, bajo los albañales. Los alcanzaban, al fin, muertos o vivos. (*El Tungsteno*, Lima, Biblioteca peruana, 1973, p. 129.)

Escenas como ésta, las volveremos a ver en las novelas «proletarias» españolas (de Arderius, Arconada, Sender) que continúan a *Tungsteno*. En Hispanoamérica, las vemos, en nuestros días, en la obra fílmica de Sanjines (su *El coraje del pueblo* recrea la represión y masacre de un pueblo minero, andino) y del chileno Littín, cuya *Actas de Marusia* trata del mismo tema y evoca, como la obra del cineasta boliviano, la impronta de la novela vallejana. *Huasipungo*, de Jorge Icaza, también acaba con una escena similar; esto nos llevaría a otro tema: desde Madrid, Vallejo iniciaba la novela indigenista que tanto auge tendría en América, durante los años 30 y 40.

Pasando al teatro, hay que lamentar el que Vallejo no encontrara —y a pesar de la ayuda de García Lorca— quien produjera o publicara en España las dos piezas que tenía escritas en 1931. De los numerosos brotes de un «Teatro del Pueblo», «Teatro Político», «Teatro Revolucionario» o «Teatro Proletario» que surgieron en la España republicana y de los autores que los cultivaron, César Vallejo fue quien mejor conoció y asimiló aquel nuevo teatro nacido de la revolución proletaria, y que contó con tan importantes dramaturgos como Meyerhold, Brecht y Piscator. En su estela, el Vallejo dramaturgo intentó traer a nuestra escena este teatro, expresión, como él mismo nos dice, de un nuevo mundo: «el proletario, el del trabajo, el de la producción».²¹

En *Rusia en 1931*, y tras haber presenciado la representación de *El brillo de los rieles*, de Kirchon, delinea una comprensiva síntesis del nuevo teatro, desde la importancia del público y de la escenografía hasta su temática y dimensión mítica. El público es, en su gran mayoría, el proletariado. Su presencia (dando vida y configuración a la propia sala e imponiendo el tipo de teatro a representar) evoca, podríamos decir, al público y a las representaciones en los corrales de la comedia española. Claro que aquí al vulgo que hay que dar gusto es el de la masa proletaria y la Comedia Nueva es el drama de la historia y del trabajo. Se elimina el telón por el verismo escénico. De nuevo, Vallejo se declara por un «realismo crudo y exento de ficciones», pero, al mismo tiempo, se conmueve ante la «mise en scène» del trabajo, representada en esta obra por un taller mecánico, «en su auténtica y maravillosa realidad». Se puede decir que ya César Vallejo encuentra lo «real maravilloso» en el mito social, centro dramático de la pieza, que se halla en el trance revolucionario de la Historia, con sus esfuerzos, dolores, luchas, satisfacciones clasistas y peligros.

Inscribe este drama dentro de una evolución del teatro universal: «A los dioses de la tragedia griega —nos dice—,²² a la hagiografía del drama medieval, a la mítica ni-

²¹ *Rusia en 1931 (Reflexiones al pie del Kremlin)*, Madrid, Ediciones Ulises, 1931. En la página contrapuesta a la del título, aparece la foto de Vallejo, tantas veces reproducida posteriormente, con el codo derecho apoyado sobre el bastón, el puño en la mejilla, la mano izquierda sosteniendo el bastón, el gran anillo de apariencia de ópalo en el dedo medular, y una profundísima mirada. Como en Trilce y en Poemas humanos, la presencia corporal del poeta se siente en este Rusia en 1931.

²² *Ibíd.*, p. 133.

belunga del teatro wagneriano y a la simbología de la escena burguesa, sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura del proletariado». Hoy esta dictadura (que para Vallejo, siguiendo a Lenin, era la democracia de los trabajadores) se ha hundido en la infamia, debido a su deformación burocrática y despótica. Sin embargo, «la fábula materialista y viviente» del proletariado mundial sigue siendo, «fábula de fuentes», inagotable cantera de emociones y bellezas por expresar. Vallejo la supo situar por encima del «terror de la historia»; insistió en lo que la revolución socialista tenía de nueva mítica y celebró —con todo lo que el mito comporta de historia ejemplar y de epifanía— sus nuevos mitos, tales como «revolución», «proletario», «Internacional», «masa», «justicia social».

A la luz de esto, su pieza proletaria *Lock-Out* se reviste de una dignidad dramática de carácter ceremonial. Mito y fábula, es la primera escenificación en español de un nuevo teatro del drama social y del trabajo, hecho al «soviético modo». Si no tenemos en cuenta esta dimensión mítica de su realismo, éste puede quedar ahogado, para un lector actual, por los abusos del posterior realismo socialista, elevado a dogma de creación, y por las deformaciones del llamado socialismo real. Sin embargo, en un creador como Vallejo la dimensión mítica siempre se eleva sobre la dogmática; el realismo y la metáfora del espejo, aun en su lenguaje teatral, primerizo y, en muchos aspectos, tentativo, no se quedan en un realismo superficial o en el mensaje didáctico. En el espejo que le pone al drama social del trabajo hay mucho de esa pasión del realismo hispánico por lo concreto, y de la fusión de lo material y lo espiritual. En su dramatización del «trance revolucionario de la Historia» perviven hoy, sobre los aspectos doctrinales, la pasión y las emociones de las luchas vividas y los fulgores²³ de la lucha de conciencia, de esfuerzos, dolores y satisfacciones, personales y colectivas, con mucho del «pathos» de la poesía vallejana. Hablando de *El brillo de los rieles*, evoca la *Pasión*, la hora del sudor de sangre y del «Aparta de mí este cáliz», que tendrá su apoteosis poética en su poemario sobre España, y que ya aparece en *Lock-Out* y el momento del reconocimiento dramático y del desenlace de su drama *Moscú contra Moscú*.²³

En la escenografía y la composición escénica de su teatro, sigue Vallejo la revolución en la dramaturgia que trajeron los Meyerhold, Brecht, Piscator y otros dramaturgos soviéticos y alemanes: la «cinematificación» del teatro; con escenarios de múltiples niveles, donde se suceden las escenas con un ritmo cinematográfico y, a veces, con un ritmo alternativo, parecido al del montaje del cinema.²⁴ En *Lock-Out*, al levantarse el telón en la primera escena, nos encontrábamos el taller de una fábrica metalúrgica en plena

²³ No me ocupó aquí de este drama, pues nos ha llegado en una reelaboración posterior, hecha por el autor ya de regreso a París, cambiando hasta el título, Entre las dos orillas corre el río. El propio Vallejo destaca el carácter cinematográfico de su teatro, que señalo a continuación. En carta a su mujer, en 1935, declara que pensaba hacer un filme de su pieza: «El desarrollo temático, la circunscripción de los cuadros, las imágenes que evoca son eminentemente cinematográficas. Moscú contra Moscú será un film realmente notable», Teatro completo, I, Ed. Enrique Ballón Aguirre, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.

²⁴ Enrique Ballón, en el prólogo a la edición citada, y Guido Podesta, en su César Vallejo: su estética teatral (Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies & Literature), son los primeros estudiosos del teatro vallejiano, prácticamente desconocido hasta fecha muy reciente. A pesar de sus meritorios trabajos, hay, todavía, mucho de que tratar. Aquí, forzosamente, me limito a una síntesis de sus caracteres de nuevo Teatro Proletario.

labor, la misma que tanto le había conmovido en la pieza soviética citada. Otras escenas se representan en un escenario dividido en tres pisos superpuestos; complicada escenografía que incluye el taller de mecánica, una vivienda humilde, una calle de un barrio obrero y un cabaret de lujo. Con dinamismo cinematográfico, se pasa de una escena a otra o se yuxtaponen éstas. De nuevo viene a la memoria del lector el paralelo con las escenas vistas en el cine soviético de los años 20. La yuxtaposición de las escenas de la miseria cotidiana de los trabajadores y de la represión policíaca de su huelga con las escenas de la lúbrica disipación de los burgueses y las cabareteras, había aparecido en el filme *Huelga*, de Eisenstein. Las dramáticas escenas de los obreros, cantando la *Internacional*, y enfrentados a la caballería policíaca, de los caballos lanzados contra los obreros y la resistencia esporádica de éstos, se habían visto en dicha película y en *Octubre*. La madre, golpeada y muerta por el policía, evoca el mismo trágico destino de *La madre* de Gorki, llevada a la pantalla por Pudovkin. El final eufórico de la pieza, con los obreros cantando triunfalmente la *Internacional*, recuerda, parcialmente, los finales triunfales de *El acorazado Potemkin* y de *Octubre*.

Ni que decir que el escindido movimiento obrero español de la República no había alcanzado los logros, ni disponía de los medios, que permitieron a los artistas soviéticos llevar al cine y a la escena teatral la nueva gesta revolucionaria del proletariado, con tal grado de complejidad y elaboración técnica y artística. Y el teatro de César Vallejo quedó inédito en su época. Le cabe el consuelo de haber sido el precursor ignorado del Nuevo Teatro latinoamericano que en los años 60 y 70 reviviera, desde una perspectiva actual, los supuestos vallejianos de una literatura dramática proletaria.

«Fui a Rusia antes que nadie», llegó a afirmar César Vallejo, y aunque esta frase, en su sentido literal, es inexacta (el cubano Julio Antonio Mella había estado ya en 1927, publicando una serie de artículos en *El Machete*; por citar un caso), sí es válida restringida al grupo de poetas y escritores españoles e hispanoamericanos que visitarán la Unión Soviética en los años treinta: los Alberti, Sender, Hernández, Nicolás Guillén, etc. La publicación de su libro, *Rusia en 1931*, fruto de sus dos primeras visitas, también hay que considerarla en el contexto revolucionario español de la época: dentro del interés apasionado que lo soviético despertara en España, ya, desde 1917, fecha en que se iniciaba la liquidación del sistema impuesto por la Restauración. El libro de viajes a la Unión Soviética llegó a constituir un subgénero en las letras de aquella época. Casi coetáneamente con el de Vallejo, se publicaron el de Rodolfo Llopis, *Cómo se forja un pueblo (La Rusia que yo he visto)*, de 1929, y el de Diego Hidalgo, *Un notario español en Rusia*, del mismo año.

El libro de Vallejo fue todo un éxito de público.²⁵ Recordemos que se publicó en junio del 31, en plena euforia del triunfo republicano. En gran parte, dicha recepción se debería a que Vallejo unía a su conocimiento orgánico del marxismo una acerada capacidad de observación y una sensibilidad creadora: su libro de «reflexiones» es, también, un libro de imágenes con su impronta. De aquí que en la «Nota del editor» se nos diga: «Ediciones Ulises considera este libro como la versión más completa, más rica

²⁵ Agotó tres ediciones en cuatro meses y llegó a ser el best-seller, n.º 2, tras *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque.