

# El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos* o *Presidentes de América*

Hay una historia que debe describirse desde sus condiciones materiales; y hay una simbólica que permite, en otro nivel de profundidad, descubrir la realidad (aunque sea desde la perspectiva de los artistas de una época).

Enrique Dussel<sup>1</sup>

En un discurso histórico, como en una novela histórica, se debe crear o mejor recrear los personajes y el medio; no es suficiente introducir allí frases copiadas de los documentos.

Emile Zola<sup>2</sup>

No es mi intención, en las notas que siguen, realizar un examen prolijo de los valores ideológicos inscritos en los textos de teatro de César Vallejo.<sup>3</sup> Me propongo más bien desbrozar algunas «líneas de fuerza» que permitan orientar la descripción de esos valores en el amplio corpus constituido por las obras teatrales del escritor peruano; en otras palabras, se trata de diseñar una hipótesis a ser confirmada o refutada por un estudio de mayor envergadura que comprenda, a lo menos, la red de isotopías ideológicas y sus transformaciones en la evolución de la escritura teatral vallejana.

Dicho esto, a continuación expondré en un primer apartado las restricciones textuales del corpus-muestra escogido —la pieza *Colacho Hermanos* o *Presidentes de América*—, y luego procederé, en un segundo apartado, a averiguar el sistema de evaluaciones que producen el efecto ideológico y sus modos de representación.

## 1. La filiación textual

Al momento de ubicar los elementos paratextuales que caracterizan a la literatura occidental, G. Genette<sup>4</sup> considera dos órdenes básicos, los *peritextuales* (por ejemplo,

<sup>1</sup> Enrique Dussel, «Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (cultura popular revolucionaria más allá del populismo y del dogmatismo)», en *Latinoamérica, Anuario de Estudios Latinoamericanos*, n.º 17, UNAM, México, 1985, p. 85, nota 14.

<sup>2</sup> Emile Zola, «Le Naturalisme au théâtre», en *Oeuvres complètes, Cercle du Livre précieux*, t. XI, París, 1963, p. 427.

<sup>3</sup> En Enrique Ballón Aguirre, *Poetología y escritura — Las crónicas de César Vallejo*, UNAM, México, 1987, se ha propuesto un modelo para el estudio de la evolución ideológica en el pensamiento de Vallejo.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Seuils, Editions du Seuil, París, 1987*.

el título en relación al poema)<sup>5</sup> y los *epitextuales* (por ejemplo, las entrevistas donde un poeta habla de su poema).<sup>6</sup> Sin embargo, en esta dicotomía inaugural no se hace la necesaria discriminación entre la naturaleza *intratextual* del primero —el título forma parte del poema— y *extratextual* del segundo —la correlación entre un discurso literario y un metadiscurso poetológico—, excluyéndose así el emplazamiento de por lo menos otro caso de colateralidad textual: la copresencia de dos o más textos reunidos por un semantismo común y una temática similar, pero que se manifiestan como entidades de escritura y discurso independientes, pongamos por caso —que es el nuestro— un ensayo sociohistórico, una pieza de teatro y un guión cinematográfico, todos provenientes de una misma fuente de enunciación.

Ahora bien, si a pesar de esa deficiencia nocional quisiéramos continuar la nomenclatura inaugurada por Genette, podríamos denominar este nuevo orden temático de discursos paratextuales con el término *alotexto*.<sup>7</sup> Convengamos, entonces, sin más trámite, en emplear ese neologismo para designar el fenómeno textual que nos ocupa: la filiación textual entre el ensayo *¿Qué pasa en el Perú?*, la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* y el guión cinematográfico *Presidentes de América*, todos ellos atribuidos a la competencia discursiva del enunciador César Vallejo.

### 1.1. *Extratexto y alotexto*

El estudio puntual de los textos (o textología) suele utilizar los términos *contexto verbal* (o escritural, si es el caso) y *contexto circunstancial* para diferenciar dos clases de transtextualidad diferente: la que enfrenta un texto oral o escrito a otro texto de la misma naturaleza material (onda sonora; papel y tinta) y aquella otra que relaciona un texto manifestado en lengua y las circunstancias sociohistóricas de su producción. Dado que en este último caso se trata de colacionar el texto-producto a su referente sociohistórico, es preferible hablar de relación extratextual o *extratextualidad*, ya que allí se transgrede el orden semiológico de comparación homogénea: de un lado contamos con tres textos cuya materialidad es de papel y tinta y del otro lado una serie de hechos históricos o sucesos que el mismo enunciador localiza como referentes extradiscursivos alotextuales: el ensayo se refiere puntualmente a los hechos mencionados<sup>8</sup> según una discursivización *descriptiva*; la pieza de teatro y el guión cinematográfico con una discursivización *simbólica*.

Esta situación impide *homologar* ambas estructuras discursivas, en razón de la distinta naturaleza de sus respectivas densidades semánticas (descripción/simbolización);

<sup>5</sup> Cf. Enrique Ballón Aguirre y Federico Salazar Bustamante, «Estructura elemental de la significación "espacio" ("Trilce" de César Vallejo)», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid entre el 20 y el 25 de junio de 1983)*, vol. II, pp. 887-904.

<sup>6</sup> Cf. C. González Ruano, «César Vallejo en Madrid — Trilce, el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título», en *El Heraldó, Madrid, 27 de enero de 1931*, p. 1.

<sup>7</sup> Recordemos que las distintas realizaciones fonológicas de un mismo fonema en una lengua dada, toman el nombre de alófonos.

<sup>8</sup> Cf. *la crónica periodística de 1936*, p. 4.

a ello se añade el riesgo de correlacionar analógicamente los valores ideológicos ya normalizados por dichos discursos con el extratexto histórico y socioeconómico (los «hechos históricos» que sirven de referente y, en cierto modo, de origen genético a esa normalización). Agreguemos, por último, el hecho de que en la discursivización descriptiva, el enunciador alude a sucesos y circunstancias que se realizan en la «actualidad» (del momento) de la enunciación<sup>9</sup> mientras que nosotros, los lectores-enunciatarios, sólo tenemos acceso a esos mismos sucesos y circunstancias por intermedio de otro discurso: la historia oficial peruana.

Por lo tanto y sin tratar de escamotear lo que se conoce como «aparato normativo exterior no textual»<sup>10</sup> (nuestro *referente histórico* de enunciación) cabe señalar, no obstante, que los discursos descriptivo y simbólico ponen en debate la *legitimidad* del discurso histórico. Efectivamente, el enunciador Vallejo desestabiliza ahí la «objetividad» —mejor, la ingenuidad enunciativa— del discurso histórico al oponerle y recordarle una serie de «hechos olvidados» (testimonios, anécdotas, etc.) que, tomados en sí mismos, constituyen una crítica corrosiva e inédita de ese discurso de la historia oficial. Así, el orden alotextual descriptivo y simbólico reformula la interpretación histórica por medio de sus propias escrituras: el ensayo, el teatro, el guión cinematográfico.<sup>11</sup> Todo ello obliga a deslindar los dos referentes históricos presupuestos: para el enunciador la referencia son los «hechos históricos por él mismo aludidos», mientras que la referencia de los enunciatarios-lectores es la «historia oficial peruana».

## 1.2. *El extratexto*

En resumidas cuentas, los hechos históricos mismos informan la competencia cognoscitiva y localizada del enunciador<sup>12</sup> y nosotros, los enunciatarios, sólo contamos hoy con el discurso histórico. Pero más allá de la obligada diferencia entre los contratos enunciativos del enunciador y los enunciatarios, ¿no existen elementos comunes entre los discursos descriptivo, simbólico e histórico? Sí, por ejemplo, el programa narrativo que es espacializado, temporalizado e incluso tematizado de modo semejante aunque, como es de suponer, la figurativización varía según cada tipo de texto: los actores son indiciales en el discurso descriptivo («El presidente», «El Mesías», etc.), funcionales en el discurso simbólico («Acidal», «Cordel», etc.) e historiográficos en el discurso histórico («Augusto B. Leguía», «Luis M. Sánchez Cerro», etc.). El programa narrativo del discurso histórico que ahorma los discursos descriptivo y simbólico puede, así, ser diagramado por medio de tres enunciados construidos:

<sup>9</sup> El texto directriz «¿Qué pasa en el Perú?» fija el presente de la enunciación: «ahora».

<sup>10</sup> Cf. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, París, 1984, p. 40.

<sup>11</sup> La función de la literatura es —convengamos con Jauss— «hacer hablar a las instituciones mudas que rigen la sociedad, llevar al nivel de la formulación temática las normas que prueban su valor, transmitir y justificar aquellas que son ya tradicionales —pero también hacer aparecer el carácter problemático de la coerción ejercida por el mundo institucional, esclarecer los roles que desempeñan los actores sociales, y luchar así contra los riesgos de la reificación y la alienación por la ideología» (H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1978, p. 269).

<sup>12</sup> Vallejo llegó a París el 13 de julio de 1923 y nunca retornó al Perú; este conocimiento resulta de varias fuentes de información, la reminiscencia del acto electoral peruano de 1919, las lecturas y los datos obtenidos de terceros sobre las elecciones de 1924 y 1929.