

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

La Ideología vallejana en Lock-out

TESIS

**para optar el grado académico de Magíster en Literatura
Peruana y Latinoamericana**

AUTORA

Nadia Kira Podleskis Feiss

ASESOR

Marco Martos Carrera

Lima – Perú

2000

En primer lugar quisiera agradecer a mi asesor, el Dr. Marco Martos Carrera, por todo el apoyo que me ha brindado; en segundo lugar y no por ello menos importante, a la Dra. Dora Bazán de Devoto y a mi hijo Jean-Norbert Podleskis quienes, en momentos en que me sentía desalentada, siempre me animaron para continuar y concretar esta tesis. Sin su aliento tal vez nunca hubiera logrado terminarla.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO PRIMERO: EXTRATEXTUAL.....	5
1.1 Ideología: Definiciones.....	5
1.2 Contexto Vital.....	12
1.3 Contexto Escritural.....	20
1.3.1 A través de la crítica periodística.....	21
1.3.2 A través de la creación de obras Teatrales.....	24
1.3.3 A través de la teoría teatral.....	29
1.4 Contexto Histórico Mundial.....	30
1.4.1 Las causas de la prosperidad.....	31
1.4.2 La crisis de 1929.....	33
1.4.3 El mundo en crisis.....	33
CAPÍTULO SEGUNDO: INTRATEXTUAL.....	35
2.1 Resumen de <i>Lock-Out</i>	36
2.2 Análisis de la obra.....	37
2.2.1 Contextos de Narración.....	38
2.2.1.1 Contexto situacional.....	38
2.2.1.1.1 Escena I.....	39
2.2.1.1.2 Escena II.....	41
2.2.1.1.3 Escena III.....	43
2.2.1.1.4 Escena IV.....	44
2.2.1.1.5 Escena V.....	46
2.2.1.2 Contexto temporal.....	46
2.2.1.2.1 Escena I.....	47
2.2.1.2.2 Escena II.....	48
2.2.1.2.3 Escena III.....	49
2.2.1.2.4 Escena IV.....	51
2.2.1.2.5 Escena V.....	52
2.2.1.3 Contexto social.....	54
2.2.1.3.1 Escena I.....	54
2.2.1.3.2 Escena II.....	54
2.2.1.3.3 Escena III.....	55
2.2.1.3.4 Escena IV.....	55
2.2.1.3.5 Escena V.....	56
2.2.2 Estructura.....	57
2.2.3 Actantes.....	61
2.2.3.1 Actantes obreros.....	61
2.2.3.1.1 Prosopografía.....	61
2.2.3.1.2 Etopeya.....	68

2.2.3.1.3	Conducta.....	70
2.2.3.1.4	Onomástica.....	77
2.2.3.2	Actantes patrones, autoridades, policías y copetineras.....	77
2.2.3.2.1	Prosopografía.....	77
2.2.3.2.2	Etopeya.....	79
2.2.3.2.3	Onomástica.....	83
2.2.4	Roles actanciales.....	84
2.2.4.1	Disyunción.....	84
2.2.4.2	Conjunción.....	89
2.2.4.3	Rol de la Mujer.....	91
2.2.4.4	Movimiento e Inmovilismo.....	92
CAPÍTULO TERCERO: INTERTEXTUAL.....		95
3.1	Visión de la historia.....	96
3.2	Crisis mundial y superproducción.....	96
3.3	Libertad burguesa.....	98
3.4	Herencia y capital.....	99
3.5	Salarios.....	101
3.6	Estrategia y táctica.....	101
3.7	Solidaridad de clase y unión de todos los proletarios.....	103
3.8	La dimensión humana.....	105
CONCLUSIONES.....		107
BIBLIOGRAFIA.....		113

INTRODUCCIÓN

El problema de investigación que abordamos es la ideología de César Vallejo en su obra teatral *Lock-Out*, delimitándolo más exactamente a la ideología marxista del gran poeta, ensayista y dramaturgo peruano.

A muchos les parecerá extraño que, en este fin de siglo, cuando ya hace diez años que se produjo el derrumbe del socialismo en la Unión Soviética y en los países del Este, y cuando algunos preconizan el fin de las ideologías, la globalización y la perenización del neoliberalismo como el régimen ideal para todo el planeta tierra, a alguien se le ocurra ocuparse de este tema. A pesar de las circunstancias adversas, lo que nos llevó a tratar este tema fue darnos cuenta de que muchas personas cercanas a la literatura peruana ignoraban totalmente o dudaban que César Vallejo hubiese abrazado la ideología marxista y hubiese militado en el partido comunista. Algunas de estas personas trataban de minimizar este hecho como un acontecimiento sin importancia en la vida de nuestro vate. Nosotros, al contrario, pensamos que fue un hecho fundamental en su vida. Él llegó al marxismo hacia los años 1926 ó 1927 y se adhirió al Partido Comunista Español en 1931, a la edad de 39 años; en consecuencia, no fue un mero gesto de juventud, fue una decisión tomada por Vallejo en plena madurez. De otro lado, toda su obra escrita en la parte final de su vida está impregnada de esta ideología, pero es justamente en su obra

teatral donde se refleja más nítidamente su adhesión al comunismo y, de forma particular, en *Lock-Out*.

Corroborando con lo anotado anteriormente, Stephen Hart, en su artículo "*Was César Vallejo a Communist? A Fresh Look at the Old Problem*", publicado en la revista **IBERO-ROMANIA** N° 22, 1985¹, reconoce que "la experiencia de Vallejo como ensayista, novelista y dramaturgo estuvo profundamente marcada por su conversión al comunismo. Esa conversión tuvo un proceso gradual en el cual Vallejo pasó por varias etapas: vanguardia revolucionaria, Trotskismo, Stalinismo y, durante los dos últimos años de su vida, un comunismo espiritualizado. Y aún, a pesar de las vicisitudes de su carrera artística, un rasgo de Vallejo era su sinceridad y su responsabilidad ante la verdad histórica." (Pg. 132)

Sin embargo y en aras de la verdad científica, es necesario señalar que el artículo en referencia lo hemos leído después de haber realizado la mayor parte de nuestro análisis de *Lock-Out*.

Lo mismo, aunque en mayor medida, podemos señalar del libro de George Lambie *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*², en el que hace un estudio de la evolución política de Vallejo a través de sus crónicas periodísticas, en los dos primeros capítulos. En este estudio, por un lado, detecta la influencia de Spengler y de Eastman en la

¹ HART, Stephen – "Was César Vallejo a Communist? A Fresh Look at the Old Problem" Revista IBERO-ROMANA N° 22, 1985.

² LAMBIE, George – *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española*, Editorial Milla Batres. Lima 1993.

etapa inicial de su acercamiento al socialismo, y por otro lado, considera a Mariátegui como uno de los teóricos del marxismo que más influencia ha ejercido sobre Vallejo.³ Lambie termina el segundo capítulo afirmando:

"hacia 1931, al abandonar casi totalmente su carrera periodística, Vallejo posiblemente era el intelectual políticamente más consciente en relación a todos los artistas latinoamericanos que radicaban en Europa"⁴

En cuanto a la estructura de la presentación del análisis de los datos recopilados y de la determinación y ubicación de las diferentes variables encontradas luego de realizado aquél, es necesario señalar que hemos estructurado nuestro trabajo en tres capítulos.

El primer capítulo, intitulado **Extratextual**, abordará el marco teórico que ha servido de sustento a nuestro trabajo y en el cual hemos incluido los conceptos básicos. El principal, el campo semántico del término ideología, así como el análisis del contexto histórico mundial y la vivencia personal del autor.

A lo anterior, hemos agregado los datos sobre su acercamiento al teatro, pasando por los diferentes caminos de las crónicas periodísticas, la creación de obras teatrales y su teorización del teatro.

El segundo capítulo, que se intitula **Intratextual**, será un estudio detallado del texto de la obra *Lock-Out*, de su contenido y de su estructura

³Respecto a la opinión de Mariátegui sobre la obra inicial de Vallejo ver el capítulo XIV César Vallejo en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui – Biblioteca Amauta, 56ª. Edición, Colección Obras Completas, Vol. 2, Lima sin fecha. Pg. 308 a 316.

⁴ LAMBIE, George *El pensamiento político de César Vallejo y la Guerra Civil Española* Editorial Milla Batres, Lima 1993. Pg. 135.

profunda, analizando los diferentes contextos de narración (situacional, temporal y social), la manera como está estructurada la obra, sus actantes y los roles actanciales.

El tercer y último capítulo, **Intertextual**, presentará los temas abordados en *Lock-Out* que coinciden con la teoría encontrada en las obras de los clásicos marxistas, especialmente en el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels.

La hipótesis de nuestra tesis es que César Vallejo al escribir la obra teatral *Lock-Out* ya había abrazado la ideología comunista y se inspiró en los textos marxistas, especialmente en el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels, con la intención de hacer una obra didáctica que llevara a los trabajadores a luchar por sus derechos y por una revolución socialista.

La metodología empleada no fue la misma para los tres capítulos de nuestra tesis: en el primer capítulo hemos empleado el método histórico y biográfico, también nos hemos servido de la semiótica para la explicación de ciertos términos. En el segundo capítulo hemos utilizado el método descriptivo .y en el tercer el método comparativo.

CAPÍTULO PRIMERO

1. EXTRATEXTUAL

1.1 IDEOLOGÍA: Definiciones

El propósito de este trabajo es examinar la ideología que se desprende de la obra Lock-Out. Esto plantea la necesidad de definir qué entendemos por ideología.

En su sentido etimológico, la *ideo – logía* es la “ciencia de las ideas”⁵ que estudia “sus leyes, ... su origen”.⁶ En ese sentido fue usado el término por ideólogos franceses de fines del siglo XVIII (Cabanis, Destutt de Tracy; el diccionario de Robert fecha en 1796 la aparición del término en francés).

Es del marxismo que se desprende el sentido, más conocido actualmente, de la ideología como “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un

⁵ Diccionario LAROUSSE, 1995. Pg. 558.

⁶ ROBERT, Paul, *Le Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*, SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, París, 1969. Pg. 865.

movimiento cultural, religioso o político, etc.”⁷ Para los marxistas, la ideología es un sistema de “concepciones e ideas: políticas, jurídicas, morales, estéticas, religiosas y filosóficas.”⁸ La ideología forma parte de la superestructura... y como tal refleja, en última instancia, las relaciones económicas”, si bien “posee al mismo tiempo cierta independencia relativa.”⁹

Más que dar una definición única de ideología, trataremos de describir aspectos por los que nos parece caracterizarse esa noción. En primer lugar, es del orden de las “ideas”, “conceptos”, “concepciones”, etc. Es decir, del orden de lo que llamamos pensamiento en un sentido muy general, no sólo consciente, y es aprehendida a partir de los discursos (en sentido amplio: toda expresión - lingüística o no - poseedora de sentido).

Por otra parte, es un conjunto de ideas “fundamentales”. La ideología no está constituida por toda la producción de ideas de un grupo social, sino que se refiere más bien a aquellas claves que caracterizan el pensamiento de ese grupo. En cierta forma, parecería posible, al menos en teoría, reducir la ideología a un sistema de proposiciones que la sintetizaría y permitiría definir por diversos modos de implicación los discursos ideológicamente esperables en un grupo social dado.

⁷ *Diccionario de la Lengua Española - REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, Vigésima primera edición, Editorial ESPASA CALPE S.A., Madrid, 1992. Pg. 1138.

⁸ “... las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, vale decir, las formas ideológicas...” MARX, Karl, *Prefacio a la crítica de la economía política*, en MARX, Karl et Friedrich ENGELS, *Œuvres Choisies en deux volumes - Tome I*, Éditions du PROGRES, Moscou, 1955. Pg. 372. La nota es nuestra.

⁹ ROSENAL, M. M. y P. F. IUDIN, *Diccionario Filosófico*, Ediciones UNIVERSO, Pg. 232.

A. Badiou (según Desiderio Blanco)¹⁰ define el “enunciado ideológico separable” como cumpliendo tres condiciones:

- I) Produce por sí solo un efecto de significación completo e independiente.
- II) Tiene la estructura lógica de una proposición universal.
- III) No está contextualmente ligado a una subjetividad.

Es decir, existen enunciados portadores de ideología, caracterizados por ser proposiciones categóricas tenidas por “objetivas”, “necesarias” o “evidentes”.

Sin embargo, si bien podría intentarse reducir una ideología, o sus campos (moral, político, estético, etc.), a una serie de “postulados”, en realidad la ideología no se expresa mayormente bajo esa forma. Un discurso no es ideológico porque contenga un enunciado ideológico, reconocible. En realidad, todo discurso y toda práctica son ideológicos, corresponden a una ideología, y por esto es que ésta define el pensamiento de un grupo o época.

Si la ideología está presente en todo discurso, es no sólo porque hace referencia a un contenido dado, sino que determina todos los contenidos. La ideología se refiere más a una forma de pensar que a un pensamiento.

“Según Louis Althusser, la ideología es la forma imaginaria en que los sujetos piensan sus relaciones con sus condiciones materiales de existencia. Así entendida, la ideología no es otra cosa que su funcionamiento; es decir, la ideología no está hecha de “ideas” sino de prácticas. Como señala acertadamente Eliseo Verón, la ideología no es un sistema finito de enunciados, capaces de ser calificados de

¹⁰ BLANCO, Desiderio, *CLAVES SEMIÓTICAS Comunicación/Significación*, UNIVERSIDAD DE LIMA, Lima, 1989.Pg. 83.

ideológicos de una vez por todas, sino un sistema de reglas de producción de sentido.”¹¹

Este sistema de reglas de producción de sentido tiene que ver con lo que caracteriza al grupo social de cuya ideología se habla.

“Lo ideológico es el nombre del sistema de relaciones que se producen entre un conjunto significativo dado y sus condiciones sociales de producción.”¹²

Esto nos lleva a otra característica esencial de la ideología: es que ésta se refiere siempre a un grupo social dado (clase, nación, civilización), ubicado históricamente. No hay realmente una ideología individual, si bien cada individuo puede tener convicciones muy propias. En la psicología de grupos se habla de una “ideología del grupo”, pero esto suele ser un exceso para designar un conjunto de referencias comunes determinadas por la historia particular del grupo. Como ya se mencionó, el marxismo, postula que la ideología está determinada fundamentalmente por las relaciones de producción en las que está sumido el individuo. La relación, sin embargo, no es directa, debido fundamentalmente a que el desarrollo de los procesos productivos e ideológicos no obedece a un único e igual conjunto de factores.

Por ejemplo, es sabido que el idioma determina el pensamiento y la percepción de los individuos (por ejemplo, allí donde la mayoría no vemos más que un solo color, el blanco, los inuits ven varias tonalidades distintas: lo que está obviamente ligado a su entorno, y se expresa en su idioma, que a la vez

¹¹ Ibid. Pg. 71 y 72.

¹² Ibid. Pg. 66.

determina su forma de ver). Nada nos impide, al menos teóricamente, ligar la formación del idioma a niveles de desarrollo de los medios de producción (la informática, por ejemplo, ha irrumpido en el idioma con una potencia sin duda revolucionaria). Sin embargo, es evidente también que el proceso de formación del idioma obedece a muchas otras variables, y que todas estas influyen en la estructura de nuestro pensamiento y percepción, en nuestra ideología. De este modo, es razonable entender los factores que determinan la ideología como económicos, sociales, **históricos** en general.

Una última característica de importancia, que tal vez no resaltamos en lo que precede, es que, si bien la ideología es del orden de la idea, la representación, el pensamiento, no se expresa únicamente a nivel del discurso voluntario, sino a nivel de toda la práctica, la conducta en general. Lo que sucede es que, cuando caracterizamos algo como ideológico, lo estamos tomando como significativo, al margen de la intencionalidad del “emisor”.

Lo anterior nos sirve para entender lo que es la ideología. Entretanto, en lo que sigue, queremos apuntar las áreas del discurso teatral en las que puede observarse su ideología, con miras a poder analizar la ideología de *Lock-Out*.

Desiderio Blanco¹³ señala dos determinaciones ideológicas fundamentales del discurso: “la que proviene de las condiciones de producción a través de las formaciones imaginarias, y la que proviene de la formación

¹³ Ibid. Pg. 76..

discursiva a través del *interdiscurso*". Las "formaciones imaginarias" (M. Pêcheux) son imágenes que se forma el emisor del discurso respecto a los elementos del acto comunicativo (emisor, receptor y referencia) y que responden a preguntas como "¿Quién es él para hablarle así?" o "¿De qué le estoy hablando?". El "interdiscurso" es la "estructura en dominante del conjunto de discursos sociales que se producen en la instancia ideológica", e irrumpe en el discurso mediante "enunciados separables" como los que define Badiou.

Formaciones imaginarias y discursivas funcionan como principios de **selección** de lo que el emisor considera pertinente transmitir y **combinación** de los elementos transmitidos.

Georges Politzer ¹⁴ propone una pauta metodológica para el "análisis dialéctico de un libro o de un cuento literario", que incluye: examinar el "contenido" del libro ... "independientemente de toda cuestión social", buscando desbrozar las influencias literarias; examinar luego "los tipos sociales que son los héroes de la intriga"; buscar en seguida "lo económico ... cuáles son los medios de producción y la manera de producir en el momento en que ocurre la acción de la novela"; "una vez obtenido esto, podemos buscar la ideología, es decir, ver cuales son las ideas, los sentimientos, cuál es la manera de pensar del autor"; "entonces podremos dar la **conclusión** de nuestro análisis y decir por qué tal cuento o novela se ha escrito **en tal momento**".

¹⁴ POLITZER, Georges, *Principios elementales y principios fundamentales de filosofía*, FONDO DE CULTURA POPULAR, Lima, 1973. Pg. 204 y 205.

Para el estudio de la ideología de *Lock-Out*, proponemos enfocar las siguientes áreas:

1) El contexto del autor, su ideología declarada, al margen de la obra, como indicador respecto a la ideología del texto. Creemos que no es útil deleznar este tipo de información para el análisis literario. Es sin duda importante para comprender las condiciones de producción del discurso que menciona Blanco. Por otro lado, queda claro que no basta estudiar ese contexto, ni siquiera una eventual intención declarada del autor, para definir la ideología de un texto. Al fin y al cabo, puede darse incluso que un autor produzca un texto cuya ideología traiciona lo que él reivindica ¹⁵. El contexto del autor será estudiado más adelante.

2) Los contenidos manifiestos de la obra: valores y conceptos explicitados, que son de importancia en esta obra, dada la orientación didáctica propugnada por el autor. Se trata de examinar los "enunciados ideológicamente separables" de los que ya hablamos.

3) No hablaremos de contenidos "latentes", sino de los efectos de sentido que la combinación y selección de los discursos produce; se trata, en cierta forma, de "leer entre líneas", y también de examinar las oposiciones, las direccionalidades en los discursos para tratar de recoger algunos aspectos importantes de la "forma de ver", de pensar, de la obra.

- 4) La estructura general de la narración, expresada aquí en la secuencia de escenas, su combinación, su secuencia, las elipsis.
- 5) Los contextos de la narración: situacional (en este caso, las indicaciones escénicas, pero no sólo ellas), temporal y social (los "tipos sociales" que son los personajes en los términos de Politzer).
- 6) Los procesos narrativos y los roles actanciales y temáticos que asumen los personajes: se trata aquí de examinar la "historia", la "acción", su desarrollo, y los roles que cumplen los personajes.

La primera área será estudiada en la parte intitulada extratextual, la segunda área en la parte intertextual y las áreas 3, 4, 5 y 6 en la parte intratextual.

1. 2 CONTEXTO VITAL

César Vallejo escribió su pieza de teatro *Lock-Out* en 1930, inicialmente en francés, y en 1931 ésta fue traducida al castellano por el propio autor, cuando éste estuvo viviendo en España. Había tenido que salir de Francia pues había sido expulsado de este país, por decreto del 2 de diciembre de 1930 emitido por la Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior de Francia, debido a sus actividades políticas.

¹⁵ "Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en arte." (VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Mosca Azul Editores, Lima, 1973.

Se sabe que en 1931 “ingresa como militante en el Partido Comunista de España”¹⁶ y milita en la misma célula que Federico García Lorca. El autor que nos da este dato inmediatamente añade: “Georgette asegura que esta decisión la tenía desde 1929.”¹⁷

Confirma esta afirmación de Georgette el hecho que en 1929, el 28 de abril, Vallejo publica en *El Comercio* de Lima: “Solamente el marxismo ha concebido la justicia como una función en marcha en las fuerzas sociales, como un proceso viviente y cambiante del equilibrio de la historia.”¹⁸ El mismo autor nos informa que “aunque no pertenece a ningún partido político se declara abiertamente marxista.”¹⁹

Sin embargo, es desde 1927 que “comienza su preocupación por los estudios marxistas” y en 1928 rompe “con Haya de la Torre y con el Apra” y tiene una militancia comunista.²⁰ Este mismo año, 1928, “funda en París junto con otros peruanos una célula marxista-leninista”²¹ que estaba ligada al partido Socialista del Perú luego de su fundación por José Carlos Mariátegui el 7 de octubre de 1928. Luego, no es sólo a partir de 1931 que Vallejo milita en un partido político de corte marxista. Cuando a fines de 1930 es expulsado de Francia, es justamente debido a su participación en marchas, mítines y

¹⁶ KISHIMOTO, Jorge y Julio VÉLEZ, *Vallejo cien años de ser 1892-1992*, SEGLUSA Editores, Lima, 1992. Pg. 27.

¹⁷ Ibid. Pg. 27.

¹⁸ Ibid. Pg. 25.

¹⁹ Ibid. Pg. 25.

²⁰ Ibid. Pg. 24.

²¹ Ibid. Pg. 25.

manifestaciones de la izquierda francesa, en los cuales fue detenido y llevado a diferentes comisarías, en varias ocasiones.

Georgette de Vallejo en sus "Apuntes Biográficos" hablando del año 1930 dice:

"1930. Ya a raíz de su primer viaje a la Unión Soviética (oct. de 1928), y con más razón al regresar del segundo, Vallejo trabaja como un presidiario en su iniciación, casi de profesional, al marxismo. 1929 y 1930 son los años en que se cristaliza en forma trascendental y definitiva su evolución revolucionaria, afirmándose además el militante."²²

En la opinión de David Sobrevilla es a partir de la relación epistolar que Vallejo inicia y mantiene con José Carlos Mariátegui a partir del 27 de agosto de 1926 que surgirá su acercamiento al marxismo.²³

Pero sea a partir de los 35 ó 36 ó 37 ó 39 años de edad en que César Vallejo abrazó concretamente la doctrina marxista como ideología que lo acompañaría hasta su muerte ¿qué es lo que lo llevó a esto? ¿Qué es lo que lo llevó a una militancia que sólo podría traerle disgustos y dificultades suplementarias a su vida ya sumamente difícil, sobre todo del punto de vista material y económico? ¿Qué es lo que lleva a una persona a aceptar tantos sacrificios, incluidos las persecuciones políticas, la cárcel, el exilio y aun la muerte? ¿Y en qué momento de su vida se despertó en el corazón de César Vallejo este interés por "el otro", por sus hermanos y compañeros desvalidos, por los desheredados de la tierra? ¿Serían estos años de hambre y miseria

²² DE VALLEJO, Georgette *Apuntes Bibliográficos sobre "Poemas en Prosa" y "Poemas Humanos"*. En *Visión del Perú – Homenaje Internacional a César Vallejo* – Lima, 1969.

²³ SOBREVILLA, David, *CÉSAR VALLEJO poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*, AMARU Editores, Lima, 1994. Pg. 304.

total que pasó en París, sobre todo en los primeros años de su estadía en esa ciudad?

Ernesto More relata que “sus primeros años en París fueron desoladores. Cuentan que no teniendo recursos para pagar una habitación, solía tomar el metro - para lo cual era suficiente adquirir un billete de unos cuantos céntimos - en el que podía descansar y dormir dos o tres horas, tomando las conexiones, hasta la hora en que cesa el servicio, una de la mañana en esos tiempos. Y después, era el deambular por los bulevares, el reposar en los bancos de los paseos, de los que era echado por la policía.”²⁴ Sólo en 1925 mejora un poco su situación: “La beca, que él anuncia haber conseguido en carta de fecha 16 de marzo de 1925, constituye un oasis para el poeta. Le asegura, por lo menos, una asignación con la que puede pagar cuarto y discreto alimento. Por esos días, según lo afirma José Manuel Castañón en su bello libro “Pasión por Vallejo”, el médico peruano Wieland informa reservadamente a Pablo Abril: “Lo que tiene su amigo es hambre. Denle de comer poco a poco, porque si no se muere”. Es evidente que Vallejo lleva ya en su organismo el impacto mortal del hambre y de la desdicha.”²⁵

¿O sería la influencia de su querido amigo Gonzalo More, también comunista, que lo llevaría al Partido Comunista?

²⁴ MORE, Ernesto, *VALLEJO, En la encrucijada del drama Peruano*, BENDEZÚ E.I.R. Ltda, Lima, 1988 (2ª Edición). Pg. 153.

²⁵ Ibid. Pg. 155.

¿O serían estos 112 días que pasó en la cárcel de Trujillo, “que fue el momento más grave de su vida”, donde aprendió a compartir hasta su propia cuchara?

“El compañero de prisión comía el trigo
de las lomas, con mi propia cuchara”²⁶

¿O antes, cuando escribió el poema de *Los Heraldos Negros* “El pan nuestro”?

“Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos”²⁷

¿O en 1917 cuando leyó a Romain Rolland y a Henri Barbusse, y además ofreció “en el General de la Universidad de Trujillo, una conferencia sobre la “Doctrina Drago” en que ya se atisba[ba] su inquietud política”? En aquel entonces defendió “ la tesis que impugna[ba] toda intervención armada por motivos de deudas no canceladas por un país.”²⁸

¿Tal vez fue desde mucho antes de su viaje a Francia, que esta preocupación por los demás tomaba cuerpo en él cuando convivía con sus compañeros del Grupo Norte de Trujillo, con Antenor Orrego, Alcides Spelucín, José Eulogio Garrido, Haya de la Torre, etc.? “A Haya de la Torre, muy joven, le llega de lleno la influencia del comunismo y de la revolución rusa de 1917”.²⁹

²⁶ VALLEJO, César, en *Trilce*, los versos 12 y 13 del poema LVIII -.Biblioteca Peruana - PEISA, Lima, 1974. Pg. 136.

²⁷ VALLEJO, César, en *Los Heraldos Negros*, los versos 6 a 10 de “El pan nuestro” - Biblioteca Peruana - PEISA, Lima, 1974. Pg. 49.

²⁸ KISHIMOTO, Jorge y Manuel VÉLEZ, *Vallejo cien años de ser - 1892 - 1992*, SEGLUSA Editores, Lima, 1992. Pg. 19.

²⁹ APULEYO MENDOZA, Carlos Alberto MONTANER y Álvaro VARGAS LLOSA, *Manual del perfecto idiota latinoamericano*, PLAZA & JANES Editores S.A., Barcelona, 1996. Pg. 39 y 40.

De estos amigos Vallejo recibió una gran influencia, sobre todo de Antenor Orrego, el filósofo del grupo.

¿O mucho antes, en 1912, cuando trabajó en la Hacienda Roma a veces hasta las 11 de la noche y pudo observar en qué condiciones los 4,000 peones realizaban su trabajo y en qué situación vivían, lo que le afectó profundamente?

¿O a los 18 años cuando trabajó durante una temporada en las minas de Quiruvilca, por no poder proseguir sus estudios en la Facultad de Letras de la Universidad de La Libertad, en Trujillo, y allí también conoció la explotación más despiadada de los mineros?

¿O sería que la semilla de sus ideas comunistas entraron a su corazón en su propio hogar, al lado de sus padres y, sobre todo de su madre, al hacerle vivir un cristianismo verdadero, donde “el otro” no era discriminado ni vilipendiado sino respetado y recordado?

“Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres.”³⁰

Como lo decimos anteriormente, David Sobrevilla, en su estudio “César Vallejo y el Marxismo”³¹ señala que Vallejo manifiesta su aproximación al marxismo a partir de 1926, comprometiéndose cada vez más con esa

³⁰ VALLEJO, César, en *Trilce*, los versos 22 al 27 del poema LVIII, Biblioteca Peruana - PEISA, Lima, 1974. Pg. 136 y 137.

³¹ SOBREVILLA, David, *César VALLEJO poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos* - AMARU Editores, Lima, 1994. Capítulo V.

ideología, que no abandonará hasta su muerte. La relación entre Vallejo y el marxismo se desarrolla según Sobrevilla a lo largo de cinco etapas:

“Vallejo fue llevado al marxismo por las experiencias de pobreza e injusticia social que hizo directamente y comprobó en torno suyo, y en menor medida por sus lecturas: sobre todo por la de José Carlos Mariátegui pero también, aunque en menor medida, por la de Max Eastman. Reconocemos cinco períodos en la relación del poeta peruano con el marxismo:

1. El de su aproximación al mismo entre 1926 y 1927.
2. El de su opción por Trotsky entre 1928 y septiembre de 1929.
3. El de su aproximación al estalinismo entre septiembre de 1929 y enero de 1932.
4. El de su distanciamiento del mismo entre febrero de 1932 y julio de 1936.
5. El período de su propia formulación de una de las grandes nebulosas políticas en la naturaleza humana.”³²

Lock-Out, escrita en 1930, correspondería pues a la etapa estalinista de Vallejo. Esta fase, que se abre con el segundo viaje del autor a Rusia, se caracteriza por la aprobación, con pocas reservas, de la experiencia soviética, apreciándose en sus escritos un juicio muy crítico hacia Trotsky, de quien meses antes Vallejo se expresaba con admiración.

Durante esa fase se acentúa su militancia política, iniciada algunos años atrás, como lo hemos señalado en páginas anteriores, (fundó una célula que estaba ligada al Partido Socialista de Mariátegui, en 1928). “La prefectura de París registra su intervención en manifestaciones públicas y repetidas detenciones en diversas comisarías, procediendo finalmente a mantener una vigilancia continua. La Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior de Francia, por decreto del 2 de Diciembre de 1930, lo expulsa del país y el 29 de ese mismo mes (antes de la fecha de expiración del plazo para salir: 29 de

³² Ibid. Pg. 304.

enero de 1931)³³ sale con Georgette hacia Madrid.”³⁴ En 1931, Vallejo adhirió al Partido Comunista Español, como lo hemos señalado anteriormente.

Respecto a su perspectiva artística, esta etapa también es diferenciada. Si antes de 1928 Vallejo consideraba que el artista no debía ponerse al servicio de una doctrina política, en ese año ya plantea la imposibilidad de un arte “puro”:

“No es poeta el que hoy pasa insensible
a la tragedia obrera. Paul Valéry, Maeterlinck,
no son.”³⁵

Para el período que nos ocupa, Vallejo define un “arte bolchevique”, “principalmente de propaganda y agitación”.³⁶ Debe notarse sin embargo que da suma importancia a un “arte socialista”, cuya característica principal es responder “a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses *comunes* - para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo - a todos los hombres sin excepción.”³⁷ Vallejo opone el arte bolchevique - **temporal**, asociado a un momento histórico preciso, el revolucionario, al arte socialista, **atemporal**. Según Sobrevilla, Vallejo concebía su poesía como arte socialista, y su narrativa y teatro - en ese

³³ DE VALLEJO, Georgette en “*Apuntes biográficos sobre “Poemas en Prosa” y “Poemas Humanos”*” en VISION DEL PERÚ. Revista de Cultura - Julio de 1969 - N° 4. Lima, 1969. Pg. 170.

³⁴ De la nota de Enrique BALLÓN para *Lock-Out*, en VALLEJO, César, *Lock-Out*, Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, Lima 1979. Pg. 29.

³⁵ VALLEJO, César, *Contra el secreto profesional*, en Obras completas tomo primero, MOSCA AZUL Editores, Lima 1973. Pg. 75.

³⁶ VALLEJO, César, *El Arte y la Revolución*, MOSCA AZUL Editores, Lima, 1973. En “Ejecutoria del arte bolchevique” Pg. 26.

³⁷ Ibid. En “¿Existe el arte socialista?” Pg. 37.

período - como arte bolchevique. “Para este último tipo de arte el autor peruano asumía los ideales del realismo socialista.”³⁸

Añadiremos por último que Vallejo lleva su militancia política al terreno literario suscribiendo los lineamientos del Partido Comunista a los intelectuales. De allí sus críticas a Breton y a los surrealistas, a Panait Istrati y a Maiakovsky. A la vez defiende a los escritores soviéticos vistos con buenos ojos por el partido.³⁹

Así, pues, la época en que Vallejo escribe *Lock-Out* corresponde a su mayor compromiso con el socialismo soviético, con la ideología marxista-leninista en su vertiente estalinista. Esto marca de manera obvia la obra que comentamos, y nos lleva a precisar el enfoque de nuestro trabajo. Al examinar la ideología de *Lock-Out*, nos atenderemos fundamentalmente al estudio de su coincidencia con el marxismo-leninismo. Si no intitulamos nuestro estudio “ideología marxista-leninista en *Lock-Out*”, es porque nos interesarán igualmente las diferencias con ese discurso.

1.3 CONTEXTO ESCRITURAL

César Vallejo, como poeta, ha alcanzado un reconocimiento universal a tal punto que su obra narrativa y ensayística quedó relegada a un segundo

³⁸ SOBREVILLA, David, *César VALLEJO poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*, AMARU Editores, Lima, 1994. Pg. 303.

³⁹ Ibid. Pg. 305.

plano, y que su composición teatral fue prácticamente ignorada durante años. No pienso faltar a la verdad al afirmar que hasta hoy hay muchas personas en el Perú que ignoran que César Vallejo además de poeta, narrador y ensayista, era dramaturgo.

¿Cómo llegó César Vallejo a interesarse por el teatro? Es en la tesis que ha sostenido, en 1915, para graduarse de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Trujillo: *El romanticismo en la poesía castellana*, que encontramos una primera mención sobre el teatro, concerniente a la obra teatral de José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*. Pero, es después de su llegada a Francia, que César Vallejo se acercará cada vez más al teatro por tres vertientes diferentes:

1.3.1 - A través de la crítica periodística:

Estando apenas algunos meses en París - allí llegó el 13 ó 14 de julio de 1923, llevando la corresponsalía del diario *El Norte* de Trujillo - envía a este periódico su segunda crónica de crítica periodística, escrita probablemente el 11 de noviembre de 1923, y publicada en *El Norte* el 1º de febrero de 1924. Es su crítica sobre la célebre *féerie* de Maurice Maeterlinck puesta en escena por el teatro Laparcerie: *El Pájaro Azul*. He aquí su parecer respecto a ese espectáculo:

“Los críticos, llenos de suficiencia, han esquiado la comedia, alegorizándola más y más, interpretándola, situándola y fallando a boca de jarro. ... Pero quiero decir yo algo por mi cuenta, a propósito

de *El Pájaro Azul* y de su representación por Cora Laparcerie. Desde luego ante tan fantástica *mise en scène*, ante tal derroche de sensualismo epidérmico, montando emociones en las tablas, mis nervios se encabritan, se desorbitan, y una sensación de insólita burdez los asalta, aserrándolos a grandes molares. ¿Por qué se nos maltrata así, enterrando el color en nuestra piel hasta el pomo del vocablo?"⁴⁰

Después de esta temprana apreciación de César Vallejo acerca del teatro francés, ya no habla de teatro en sus crónicas hasta el año 1925. Pero a partir de esta fecha y hasta el año 1931 aparecieron por lo menos unos veinte artículos en periódicos o revistas tales como *El Norte*, *Mundial*, *Variedades* y *El Comercio*. En 1931 envía a la revista *Universidad* U.M.S.M. un artículo sobre literatura: *Duelo entre dos literaturas* donde no habla específicamente de teatro pero presenta su punto de vista sobre la literatura burguesa y la literatura proletaria.⁴¹

Desde el inicio Vallejo se dio cuenta de que el teatro estaba en crisis y especialmente el teatro francés. En sus crónicas no procederá como un mero

⁴⁰ VALLEJO, César: *Desde Europa – Crónicas y artículos (1923-1938)* Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge PUCCINELLI - Ediciones Fuente de Cultura Peruana, Lima, 1987. Pg. 9.

⁴¹ Los títulos de los artículos son los siguientes: *El Pájaro Azul*, en el diario *El Norte*, Trujillo, 1º de febrero de 1924; *La exposición de artes decorativas en París*, en *Mundial* N° 266, Lima, 17 de julio de 1925; *La nueva generación de Francia*, en *Mundial* N° 273, Lima, 4 de septiembre de 1925; *El verano en París*, en *Mundial* N° 274, Lima, 11 de septiembre de 1925; *La conquista de París por los negros*, en *Mundial* N° 287, Lima, 11 de diciembre de 1925; *Un gran libro de Clemenceau*, en *Mundial* N° 299, Lima, 5 de marzo de 1926; *Influencia del Vesubio en Mussolini*, en *Mundial* N° 301, Lima, 19 de marzo de 1926; *El asesino Barrés*, en *Variedades* N° 958, Lima, 10 de julio de 1926; *La visita de los Reyes de España a París*, en *Mundial* N° 324, Lima, 27 de agosto de 1926; *El Bautista de Vinci*, en *Variedades* N° 968, Lima, 18 de septiembre de 1926; *Ginebra y las pequeñas naciones*, en *Mundial* N° 344, Lima, 14 de enero de 1927; *Una pequeña encuesta parisién*, en *Mundial* N° 389, Lima, 25 de noviembre de 1927; *Contribución al estudio del cinema*, en *Mundial* N° 391, Lima, 9 de diciembre de 1927; *D'Annunzio en la Comedia Francesa*, en *Variedades* N° 1040, Lima, 4 de febrero de 1928; *La pasión de Charles Chaplin*, en *Mundial* N° 404, Lima, 9 de marzo de 1928; *Falla y la música de escena*, en *Variedades* N° 1051, Lima, 21 de abril de 1928; *El año teatral en Europa*, en *Mundial* N° 431, Lima, 14 de septiembre de 1928; *Las lecciones del marxismo*, en *Variedades* N° 1090, Lima 19 de enero de 1929; *Los creadores de la pintura indoamericana*, en *Mundial* N° 466, Lima, 24 de mayo de 1929; *El decorado teatral moderno*, en *El Comercio*, Lima, 9 de junio de 1929; *Últimas novedades teatrales de París*, en *El Comercio*, Lima 15 de junio de 1930; *El nuevo teatro ruso*, en *Nosotros* N° 266, Buenos Aires, julio de 1931 y *Duelo entre dos literaturas*, en *Universidad*, U.M.S.M. N° 2, Lima, 1º de octubre de 1931. Gran parte de estos artículos los menciona Enrique Ballón en su Prólogo para la edición de *Teatro Completo* de

crítico literario, además de criticar lo que le parece que está mal, busca alternativas para que el teatro supere la crisis en la cual está inmerso.

En 1928, después de haber presenciado dos montajes realizados por compañías rusas se vuelve un entusiasta admirador del teatro ruso, en especial del teatro constructivista. En su artículo *El año teatral en Europa* (París, agosto de 1928), compara el estilo teatral norteamericano con el ruso:

"Por felicidad, al lado de esta boga yanqui - que dicho sea en honor de la verdad, contiene algunos elementos aprovechables - opera el arte ruso, tan fecundo en enseñanzas técnicas de primer orden. La temporada judía de Granovsky en el "Porte-San Martín" y la rusa propiamente del Odeón, demuestran que todo el porvenir del teatro vendrá de Moscú."⁴²

Después de su tercer viaje a la Unión Soviética cambiará un poco su posición pues estará muy cercano al teatro realista ruso, pero nunca dejará de apreciar el teatro constructivista cuyas figuras más importantes fueron Meyerhold, Vakhangov y Tairov. La corriente que no llegará a aceptar nunca es la de los futuristas, a pesar de que estos tenían posiciones muy cercanas a las de los constructivistas.

Los grupos de teatro francés que más apreció son los que estaban unidos en lo que se llamó *Le Cartel des Quatres* (sic): Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty, discípulos de Jacques Copeau, fundador del Vieux-

César Vallejo. Todos estos artículos son citados por Guido Podestá en la página 26 de su libro *César Vallejo: su estética teatral*.

⁴² VALLEJO, César - *Desde Europa - Crónicas y artículos (1923-1938)* Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge PUCCINELLI - Ediciones Fuente de Cultura Peruana, Lima, 1987.

Colombier, y Pitoëf, eran las cuatro compañías agrupadas en *El Cartel*, unidas por dificultades similares y por el mismo rechazo a la comercialización del teatro. Estos grupos teatrales tenían una posición muy cercana a la de Vallejo, se oponían al naturalismo de Antoine y a un cierto realismo exagerado, pero no adoptaban los estilos de los vanguardistas.

1.3.2 - A través de la creación de obras teatrales:

Es a partir de los años 30 que Vallejo comienza a escribir sus piezas de teatro.

"*Les Taupes*" (los Topos en español), escrita en francés, es su primera obra teatral. Según Georgette de Vallejo, fue escrita en 1930, año en que también inició *Lock-Out* y *Moscú contra Moscú*. *Les Taupes* también es conocida bajo el nombre de *Mampar*, personaje principal de la obra. Tanto Georgette de Vallejo, André Coyné y Raúl Porras Barrenechea afirmaron que la obra fue destruida por el propio Vallejo. La verdad es que de ella sólo quedan archivados en la Biblioteca Nacional del Perú algunos fragmentos de la primera, tercera y quinta escenas.

Que Vallejo intentó hacer representar su obra *Les Taupes* es testigo Louis Jouvet quien el 2 de septiembre de 1930 envía una carta membretada a César Vallejo explicando porque le era imposible representarla en la Comedia de los Campos Elíseos. "El valor de esta carta estriba en que proporciona una

crítica de la estructura de esta obra y da referencias sobre el contenido, el desarrollo de la acción y los nombres de algunos personajes" nos dice Guido Podestá en su obra *César Vallejo: su estética teatral*. En ella Louis Jouvet analiza la obra acto por acto:

"La principal crítica que yo haría a *Mampar* es la siguiente: se trata de una pieza doble. En principio es el drama de la franqueza en el primer acto. Mampar, el joven que tiene necesidad de decir siempre lo que piensa y lo que sabe, sufre con franqueza entre las manos de una amante intrigante, insulta a un mendigo por franqueza y termina por matar a su madre, siempre por franqueza.

Pero en el segundo acto, ya no se trata de ninguna manera de la misma pieza. Un drama filosófico sustituye el drama moral. La búsqueda de la verdad, de la verdad objetiva, ha reemplazado a la búsqueda de la franqueza."⁴³

En el tercer acto se unen franqueza y verdad para determinar la responsabilidad de Mampar en la muerte de su madre.

En su carta Jouvet habla de actos y escenas y la obra se llama *Mampar*, mientras que el escrito dactilografiado de la Biblioteca Nacional tiene 5 escenas y un epílogo, y la obra se intitula *Les Taupes*. Según Guido Podestá "los fragmentos corresponden a tres de las cinco escenas que formaban parte del primer acto."⁴⁴

A parte de esta primera tentativa de escribir una pieza de teatro, Vallejo produjo varias otras obras que podríamos clasificar en dos grupos diferentes:

⁴³ VALLEJO, César : *Teatro Completo*, Prólogo, traducciones y notas de Enrique BALLÓN AGUIRRE. Tomo I, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979, entre las páginas 16 y 17 en facsímil escrito en francés.

⁴⁴ PODESTÁ, Guido: *César Vallejo: su estética teatral*, Minneapolis/ Valencia/ Lima, 1985, Pg. 82.

En el primer incluiríamos las piezas que por sus características y presentación no se alejan mucho de un estilo tradicional de teatro. Son las piezas publicadas por la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1979, con prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aquirre:

'Lock-Out que tiene cinco escenas y fue escrita en francés en 1930.

Entre las dos orillas corre el río que en el comienzo se llamó **Moscú contra Moscú**. Esta pieza tiene tres actos, cinco cuadros y un prólogo. Fue escrita en español y francés. Sufrió sucesivas modificaciones y su versión definitiva sería la pieza intitulada **Entre las dos orillas corre el río** (1936).

Colacho Hermanos o Presidentes de América (con este nombre está publicada en Teatro Completo) que fue publicada en 1934 y escrita en francés y castellano. Cuenta con tres actos, cinco cuadros y escenas.

La piedra cansada que es un drama incaico, escrito en noviembre y diciembre de 1937 en castellano. Tiene tres actos y 15 cuadros en la edición de *Visión del Perú*⁴⁵ y 3 actos y 13 cuadros en la de *Teatro Completo*.⁴⁶

A ese grupo podríamos añadir la tragedia en un acto escrita en francés, probablemente en 1930: **La Mort** que habría sido separada de **Moscú contra Moscú** y que fue publicada en español en la revista *Letras Peruanas* (1952). Y además el **Juicio Final** que fue publicada en el N° 1, enero, de la revista *Amaru* en 1967. Ésta sería el prólogo de **Moscú contra Moscú**.

⁴⁵ VALLEJO, César: *La piedra cansada* en *Visión del Perú*. N° 4, Lima, julio de 1969.

⁴⁶ VALLEJO, César: *La piedra cansada* en *Teatro Completo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979.

En el segundo grupo incluiríamos las piezas en que Vallejo intenta aplicar su nueva estética teatral:

Presidentes de América (1934?) que es el esbozo de un guión cinematográfico escrito en español y que trata el mismo tema que ***Colacho Hermanos***.

Le songe d'une nuit de printemps o ***El sueño de una noche de primavera***, escrita en francés entre 1935 y 1936. Es uno de los esbozos en los que intenta aplicar su nueva estética. Aunque la manera de presentar a los personajes esté muy lejos de lo que era el teatro político, el tema siempre es político. Los personajes centrales son “tres obreros de unos 40 años, de aspecto miserable, con la barba y los cabellos largos. Son desempleados.”

Dressing-Room - Bufonada en un prólogo y cuatro actos. Es también un esbozo escrito en francés y español entre 1932 y 1937. Este esbozo también es conocido por el nombre de ***Vestiaire*** o ***Charlot contra Chaplin***. Así lo llamaba Georgette de Vallejo. En su estética teatral Vallejo propone enfrentar autores de teatro con personajes y actores, oposición entre creador y creado. El tema central de la obra es la “Explotación de Charlot por Chaplin”.

Suite et contrepoint. Muy poco conocida. Escrita en español, tendría 3 actos, pero sólo se cuenta con un escueto esbozo. Parece haber sido escrita después de 1934.⁴⁷

⁴⁷ PODESTÁ, Guido: *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis/ Valencia/Lima, 1985.

¡Alemania Despierta! No se sabe en que fecha la escribí. El texto o esbozo se ha extraviado. Probablemente sería contra el fascismo que estaba creciendo en aquella época.

Los textos mencionados en este segundo grupo de obras teatrales de César Vallejo se encuentran en la Sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional del Perú, en Lima, y aparecen bajo la forma de unos escritos dactilografiados.

A ellos debemos añadir la tragedia **La Mort, Los Topos, Colacho Hermanos** - 3 actos y la Primera versión del último acto de esta pieza. Y además los textos de teoría teatral de Vallejo: **Notas sobre una nueva estética teatral** y **Temas y notas teatrales**.

Todos estos textos fueron publicados en 1985 como un anexo (Piezas y escritos sobre teatro de César Vallejo) a la tesis de Guido Podestá: *César Vallejo: su estética teatral*.

Anteriormente habían sido publicados en la *Revista Peruana de Cultura* (2ª época) N° 1, Lima, Julio 1982, en las páginas 107 a 161: *César Vallejo: piezas y escritos sobre teatro*, cuando Ricardo Silva-Santisteban era su director. La nota preliminar y las traducciones del francés al castellano estuvieron a cargo de Carlos Garayar.

1.3.3 - A través de la teoría teatral:

Si de 1923 a 1930 César Vallejo se desempeñó sobretodo como crítico de actividades culturales y teatrales, a partir de 1930 y hasta fines de 1937 se inició como dramaturgo. Llegó a escribir 4 piezas de teatro largas, 3 cortas y 3 esbozos además de un guión cinematográfico. Fue sobretodo después de sus primeros viajes a la Unión Soviética que su entusiasmo lo llevó a dedicar gran parte de su trabajo intelectual al teatro, pero ya no sólo como dramaturgo sino también como teórico en materia teatral. Esta teoría la desarrolló en parte en algunas de sus crónicas sobre teatro, ***El nuevo teatro ruso (1931)***, por ejemplo, y también en sus libros ***El arte y la revolución y Rusia en 1931 (Reflexiones al pie del Kremlin)***. Pero donde más las desarrolló fue en sus escritos ***Notas sobre una nueva estética teatral y Temas y notas teatrales***.

A título de ejemplo podemos decir que, si desde que escribió sus primeras crónicas teatrales ya había detectado el estado de decadencia del teatro europeo, sobretodo del francés, sus críticas, a medida que transcurría el tiempo, pasaron a manifestar su preocupación por la decadencia del teatro y su voluntad de encontrar y proponer alternativas para superar esta crisis. Claramente lo manifiesta en sus ***Notas sobre una nueva estética teatral:***

“ - A eso he llegado, empujado y exasperado por las dificultades propias de la manera actual de considerar el teatro.
 - No se trata de ser original ni de asombrar el mundo sino de deducir objetivamente las consecuencias del estado actual del teatro, de sus actuales recursos y dificultades, de su atolladero y de las causas de ese atolladero.”⁴⁸

⁴⁸ En PODESTÁ, Guido; *César Vallejo: su estética teatral. Op cit. Pág. 170.*

Oponiéndose al naturalismo y realismo Vallejo afirma:

“El teatro no es más el espejo de la realidad, es el reverso de ella.”⁴⁹

Y lo más sorprendente es que a pesar de haber estado muy cercano al teatro realista ruso y haberlo aceptado como tal, comienza sus *Notas* afirmando:

“ - El teatro es sueño.
- Las leyes del sueño aplicadas a la escena con esa arbitrariedad y esa libertad del sueño.”⁵⁰

En ese entonces ya estamos en los años 34.

Ésta fue la evolución de las ideas teóricas de Vallejo respecto al teatro. De no haber fallecido tan temprano tal vez el mundo conocería hoy un teatro absolutamente fuera de serie.⁵¹

1.4 CONTEXTO HISTÓRICO MUNDIAL

⁴⁹ Op. Cit. Pág. 67.

⁵⁰ Op. Cit. Pág. 169.

⁵¹ Antes de concluir esta parte de mi trabajo quisiera referirme a los autores, críticos literarios, estudiosos de la literatura que hicieron que la obra teatral de Vallejo fuera conocida y también estudiada. En primer lugar a Georgette de Vallejo, Raúl Porras Barrenechea y André Coyné.

Por la divulgación de su obra teatral a Washington Delgado, Enrique Ballón Aguirre, Ricardo Silva-Santisteban y David Sobrevilla. Jorge Puccinelli merece una mención especial pues dedicó años y años de su vida a reunir todas las crónicas de César Vallejo, y por ende las que hablan de teatro.

Guido Podestá escribió un excelente libro sobre la estética teatral de César Vallejo. Es el estudio más completo que se ha realizado hasta ahora sobre su teatro. Hace poco tiempo la Pontificia Universidad Católica del Perú ha publicado las obras completas de César Vallejo incluidas sus obras teatrales, bajo la dirección de Ricardo Silva-Santisteban.

Después de la Primera Guerra Mundial los Estados Unidos de Norte América pasan a desempeñar un papel muy importante en el mundo. Desde entonces, lo que ocurre en Norte América se refleja en Europa y en muchas otras partes de la Tierra. Es lo que ocurrió en los años 29 y 30, cuando, al atravesar los Estados Unidos una crisis económica muy profunda, terminó arrastrando a la depresión la mayor parte de los países del mundo. Pero antes de esta debacle del capitalismo en Estados Unidos, este país había pasado por una fase de crecimiento sin precedentes, en los años 20. Como esto tiene que ver con el contexto de la obra *Lock-Out*, trataremos de explicar aquí lo que ocurrió en EEUU y en Europa en esta época.

1.4.1 Las causas de la prosperidad.

La economía norteamericana había salido fortalecida de la Primera Guerra Mundial. Los Estados Unidos fueron los primeros en sacar provecho de los resultados de la Segunda Revolución Industrial, basada en:

- los hidrocarburos (petróleo)
- la energía eléctrica
- el desarrollo de la industria automovilística.

La producción industrial había aumentado gracias a las importantes innovaciones en la organización del trabajo. La Taylorización y la estandarización alcanzan todos los sectores de la economía. La industria automovilística se vuelve un sector clave y estimula el sector siderúrgico y petrolero. Ej.: Ford, General Motors y Detroit.

Gracias al alza de salarios (fordismo), el consumo aumenta. A la producción en masa corresponde el consumo masivo. Se desarrollan métodos modernos de venta gracias a la publicidad. Es el inicio de la sociedad de consumo. Se habla del "*American way of life*". En el mundo de los negocios domina la política y la economía de lo que se llama "*the big business*".

Pero el crecimiento de Estados Unidos no es uniforme. La actividad económica se concentra en las ciudades alrededor de los sectores de punta.

En 1920, 50% de la población vive en las ciudades. Los campesinos se empobrecen y tiene lugar un fuerte éxodo rural.

Hay transformaciones profundas en la sociedad: la emancipación de la mujer, el desarrollo del poder del dinero, la llegada masiva de inmigrantes, la moda del Jazz; y, a la vez, se desarrollan organizaciones puritanas y racistas, por ejemplo, el Ku Klux Klan contra los negros.

El gobierno republicano nacionalista y conservador hace votar la ley de las cuotas de inmigrantes y la ley de la prohibición del alcohol.

La superproducción de la industria y la especulación bursátil vuelven frágiles las bases de la economía.

1.4.2 La crisis de 1929.

En 1929 el crecimiento americano se vuelve más lento mientras que la especulación continúa aumentando.

El 24 de octubre de 1929 el precio de las acciones cesa de aumentar. Para pagar sus deudas, millares de pequeños accionistas venden sus acciones al mismo tiempo. Los precios de las acciones de la Bolsa de Wall Street caen, es el krach del "*jueves negro*".

La ruina de los especuladores ocasiona la ruina de los acreedores. Los bancos piden que se les pague el fondo de garantía; ya no pueden ayudar a la industria. La producción baja, las empresas son obligadas de despedir a sus trabajadores, el desempleo aumenta, el consumo disminuye. Se pasa de una crisis bursátil y financiera a una crisis industrial que alcanza a toda la sociedad americana. El gobierno es incapaz de limitar los daños ocasionados por la crisis.

1.4.3 El mundo en crisis.

Para resistir a la crisis americana, los empresarios de los Estados Unidos tratan de recuperar sus capitales invertidos en Europa. El ciclo infernal se extiende a Europa, después llega a las colonias y a los países productores de materias primas. La crisis se vuelve mundial, sólo Rusia no es alcanzada por no hacer parte del sistema capitalista. El historiador francés Jules Isaac, en su curso de Historia Contemporánea nos informa sobre la crisis:

*"La crise éclata aux États-Unis en octobre 1929 et, de là, gagna le monde entier, à l'exclusion de la Russie. Elle se manifesta d'abord par une débâcle financière et de graves crises monétaires. Les sociétés industrielles et commerciales les plus solides firent faillite, les valeurs les plus sûres s'effondrèrent. ... La crise de 1929, sans aucune commune mesure avec celles qui l'avaient précédée, prenait la forme d'une catastrophe mondiale."*⁵²

Al llegar la crisis a Francia allí también hay despidos masivos con las consecuentes manifestaciones y huelgas de los obreros. Vallejo participa activamente en estas protestas. En este clima social de agitación política escribe *Lock-Out* en 1930, que refiere directamente a ese contexto.

⁵² "La crisis estalló en los Estados Unidos en octubre de 1929 y, de allí, se extendió en el mundo entero, con excepción de Rusia. Ella se manifestó inicialmente por una debacle financiera y graves crisis monetarias. Las sociedades industriales y comerciales más sólidas fueron a la quiebra., los valores más seguros se desmoronaron. ... La crisis de 1929, sin ninguna medida de comparación con las que la habían precedido, tomaba la forma de una

CAPÍTULO SEGUNDO

2. INTRATEXTUAL

La pieza de teatro núcleo de nuestro estudio es *Lock-Out*. Fue escrita en francés en 1930 según el testimonio de Georgette de Vallejo. Sólo André Coyné señala como fecha de creación el año 1931 en Madrid.⁵³ Si así fuera, lo lógico sería que Vallejo la hubiese escrito directamente en español y no en francés. Lo cierto es que la tradujo al español y trató de publicarla en Madrid “pero no obstante la ayuda directa que le proporcionó Federico García Lorca todas sus gestiones fracasan: ambas piezas fueron rechazadas “por violentas”.⁵⁴ El texto en castellano, al no ser recogido por Vallejo antes de regresar a Francia, se perdió en Madrid. La traducción con que hemos

catástrofe mundial." ISAAC, Jules, *Histoire Contemporaine 1852-1939*, HACHETTE, Paris, 1953. Pg. 556.

⁵³ PODESTÁ, Guido - Op. Cit. Pág. 74.

⁵⁴ La otra es VALLEJO, César: *Entre las dos orillas corre el río*. Nota a *Lock-Out* de Enrique BALLÓN AGUIRRE en *Teatro Completo*. Op. Cit. Pág. 30.

trabajado es la de Enrique Ballón Aguirre y se encuentra en *Teatro Completo*.

2.1 RESUMEN DE LOCK-OUT

El tema de *Lock-Out* es el cierre de una gran empresa capitalista y las contradicciones que este hecho genera entre empresarios y obreros.

La obra tiene 5 escenas: En la escena I los obreros reunidos en el taller de una fábrica metalúrgica toman conocimiento que la fábrica va a cerrar. El propio director viene a comunicarles este hecho. Naturalmente afirma que los patronos no son responsables de esta situación que se debe a la crisis internacional. Los obreros protestan y deciden ir al sindicato para ver que pueden hacer.

En la escena II tienen lugar entrevistas en el Ministerio de Trabajo. Primero entre el Ministro y los empresarios que quieren cerrar algunas de sus fábricas o disminuir el salario de los obreros. El Ministro que es socialista quisiera ayudar a los obreros, pero uno de los capitalistas lo amenaza con hacer protestar una letra que el Ministro debe. Es de esa manera que los empresarios lo obligan a hacer todo lo que ellos desean. En la reunión de los industriales con los tres delegados de los obreros, un empresario, Leblanc, tomando a parte el delegado 1 (Duplessy), trata de comprarlo, ofreciéndole dinero, pero éste no acepta. Entonces lo amenaza con la cárcel. El delegado 1 no se vende, sale abruptamente y se va a reunir con los otros delegados.

La escena III que tiene lugar en el sindicato trata de las discusiones de los obreros al organizar la huelga. En un momento dado, uno de los obreros ofrece una verdadera lección de marxismo a sus compañeros. Es la parte más didáctica de la obra.

La escena IV muestra la represión de la huelga por la policía y el sufrimiento de los obreros y sus familiares. Reina una atmósfera de pánico y muerte. Mientras tanto los dueños de las fábricas que deben ser cerradas están en un cabaret acompañados de copetineras derrochando su dinero en juegos bastante vulgares. La escena termina con el asesinato del guardián por la policía, por haber descubierto éste que el vigilante era un soplón.

La escena V narra el triunfo de los obreros: la fábrica ya no será cerrada ni los salarios serán disminuidos. Sin embargo, esta victoria no es sino un paso hacia la revolución proletaria.

2.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

Antes de iniciar el análisis de la obra, quisiéramos apuntar dos hechos especiales en *Lock-Out*.

En primer lugar, el hecho de que se trate de una obra teatral supone una duplicidad de esferas: por un lado tenemos el guión, la obra escrita, y por otro

la obra actuada. En todo nuestro análisis nos referimos al primer plano, el de la escritura.

Debemos señalar que nunca hemos visto actuar la obra, y que a nuestro conocimiento nunca lo ha sido, como en general ninguna obra teatral de Vallejo. Martha Barriga Tello señala que *Lock-Out* no puede ser puesta en escena en un teatro normal como son los teatros actualmente, debido fundamentalmente a problemas a nivel de las acotaciones escénicas.⁵⁵ Vallejo sería así parte de un conjunto de autores dramáticos cuya visión se acomoda difícilmente a la realidad escénica.

El otro punto, más específico a *Lock-Out*, se refiere al idioma. Como se sabe, *Lock-Out* fue escrita originalmente en francés, de modo que las versiones con las que se trabaja son traducciones. Vallejo hizo una traducción de *Lock-Out*, pero ésta se ha perdido. Pensamos que esta dificultad no invalida nuestro análisis, pero sí arroja cierta indeterminación respecto a algunas conclusiones que se puedan sacar, acerca de los registros de lengua, por ejemplo.

2.2.1 CONTEXTOS DE LA NARRACIÓN:

2.2.1.1 Contexto situacional

⁵⁵ BARRIGA TELLO, Martha: *Lock-Out: análisis de la puesta en escena* Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1995.

No se puede hablar de un contexto situacional único en la obra *Lock-Out*. Al contrario, es sumamente variado pues cambia en cada una de las escenas. Aun en el caso en el que el contexto situacional mediato sea el mismo, el contexto situacional inmediato es diferente. Por ejemplo, el contexto situacional mediato es la fábrica en el primer y en el último acto. Pero, en el primer acto, el contexto situacional inmediato es el taller donde trabajan los obreros y en el quinto, es el frontis de la fábrica.

2.2.1.1.1 Escena I

En el primer acto, tal como dijimos en el párrafo anterior, el contexto mediato es una fábrica metalúrgica y el contexto inmediato es el taller. El taller en que se encuentran trabajando los obreros es caracterizado por Vallejo mediante sinestesias de dos tipos: unas de carácter visual y las más numerosas, las auditivas.

Las sensaciones visuales son mayormente grises y negros presentes. Los grises en los vestidos de los obreros y los negros en los mismos vestidos y en los espacios de sombras, características de la fábrica. A estos se suman los relámpagos de luz que rompen las sombras, intermitentemente. En palabras de Vallejo, al describir el contexto situacional de la primera escena:

“Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra.”⁵⁶

⁵⁶ VALLEJO, César, *Lock -Out en Teatro Completo* Primer Tomo, Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. LIMA, 1979. Pg. 33.

Pensemos en lo que dice Vallejo acerca del teatro de la “Unión Profesional” soviético:

"Es éste un taller de verdad, una maquinaria de carne y hueso, un trozo palpitante de la vida real. Los obreros se agitan aquí y allá, a grandes y angulosos movimientos, como en un gran aguafuerte. El diálogo es errátil y geométrico, como un haz de corrientes eléctricas. Los circuitos del verbo proletario y los de la energía mecánica del taller se forman y se rompen, superponiéndose y cruzándose a manera de aros de un *jongleur* invisible. Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento con sólo la fonética de las palabras. Esta sinfonía de las voces ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas, me fascina y me entusiasma extrañamente."⁵⁷

Al abrir la obra con esta escena, Vallejo toma evidentemente partido por la estética que tanto lo impresionó y sitúa la acción en un ambiente determinado, el de la fábrica. Los obreros son el centro de la historia. Si bien Vallejo no inaugura una literatura cuyo tema sea la vida de los obreros, sí debe entenderse como una afirmación ideológica el que su obra se sitúe alrededor del mundo del trabajo fabril.

Es obvio señalar que, con esta descripción, Vallejo magistralmente pinta la vida de los obreros. Una vida gris, oscura, dolorosa, con relámpagos de esperanza y triunfos ganados con sufrimiento extremo, según se pintará en la cuarta escena.

Pero Vallejo no sólo describe el escenario a través de sensaciones visuales, sino también de sensaciones auditivas que, dicho sea de paso, son

⁵⁷ VALLEJO, César, *Rusia en 1931 (Reflexiones al pie del Kremlin)*, Ediciones Perú, Lima, 1962. Pg. 107.

más numerosas. En esta primera escena, la primera sensación que muestra Vallejo es la auditiva. Señala a la letra, que todo está "sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller".⁵⁸ La reiteración de la palabra clave ruido, ruidos pinta un escenario en el que éstos resultan lo más saltante. Se trata de los ruidos producidos por las máquinas y los objetos que se encuentran en la fábrica.

El *Pas d'acier* de Prokofief, ha sido escogido también con el objeto de describir el espacio en el que se desarrolla esta escena. Nada más adecuado para una fábrica metalúrgica llena de máquinas que una pieza en cuyo título se aluda al acero. Nótese que la misma pieza imita el ruido de máquinas, en su último movimiento.⁵⁹

Sin embargo, sólo se trata de la música de fondo, porque cuando cesa el *Pas d'acier*, subsisten los ruidos del taller, esta vez incluyendo en ellos el producido por las máquinas. Y al final, no como esencial, aparecen voces. Y éstas, perfectamente caracterizadas por tres adjetivos que no son ciertamente calificativos, sino descriptivos: "algunas voces dispersas e intermitentes".⁶⁰

2.2.1.1.2 Escena II

En el segundo acto, el contexto espacial cambia de la fábrica al Ministerio de Trabajo.

⁵⁸ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Tomo I, Fondo Editorial de la UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, Lima, 1979. Pg. 33.

⁵⁹ SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. Información oral. Lima, 1999.

⁶⁰ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo*, Op. Cit. Pg. 33.

Como acostumbra, Vallejo presenta primero el contexto mediato. En este caso, el Ministerio de Trabajo, el cual es descrito en seguida como "un edificio de muchos pisos".⁶¹ Inmediatamente el autor alude al contexto inmediato que, al empezar la escena, es una oficina del segundo piso. Es la oficina en la que tiene lugar la reunión entre el ministro y cuatro industriales.

En esta misma escena, si bien el contexto situacional mediato, es el mismo, el Ministerio de Trabajo, el contexto situacional inmediato varía. Se trata de "tres salas del primer piso que se comunican".⁶² Vallejo anota que en la sala del centro se encuentran tres delegados de los obreros que esperan para conversar con los patrones. La sala de la derecha está vacía y, la de la izquierda, es ocupada por tres de los cuatro industriales que vienen acompañados por el Director del Gabinete del Ministro. Después de un corto diálogo, uno de los industriales pasa a la sala del centro para entrevistarse con los delegados de los obreros.

Hasta aquí tres contextos situacionales inmediatos, en el mismo contexto situacional mediato. A estos se agrega uno nuevo, el de la fachada de la planta baja del edificio del Ministerio de Trabajo. Allí, los obreros esperan los resultados de la reunión.

La distribución del espacio en esta escena obedece a una estratificación vertical que coloca al mundo de los capitalistas (reunión entre ministros e

⁶¹ Ibid. Pg. 43.

⁶² Ibid. Pg. 51.

industriales) en lo alto, y el de los obreros en la parte baja (“obreros agrupados delante del edificio”). El primer piso, opuesto a la planta baja (primer piso peruano), aparece como un espacio de intermediación. Esta estratificación recoge un esquema tradicional para representar la estratificación social, y en ese sentido corresponde a un rasgo ideológico, como forma de percibir las relaciones sociales. Este esquema ideológico no es particularmente marxista, por lo demás, sino que corresponde a una percepción característica del mundo Occidental, por lo menos.

2.2.1.1.3 Escena III

El tercer acto tiene como contexto situacional mediato al Sindicato de los obreros metalúrgicos. Como ya hemos señalado antes, Vallejo, después de presentar este contexto situacional mediato, muestra el contexto situacional inmediato que, en esta escena, es el salón de asambleas generales, en el que se va a dar cuenta del resultado de la entrevista entre los delegados obreros con los patronos y el Ministro de Trabajo.

En oposición al espacio anterior, el de esta escena aparece como horizontal. Si la verticalidad aparece como representación tradicional de relaciones sociales desiguales, como en la escena anterior, la horizontalidad corresponde, simétricamente, a la noción de igualdad.

En esta escena el mundo obrero aparece así como un espacio democrático, opuesto a la esfera del Estado burgués (Ministerio de Trabajo).

Aquí se observa un rasgo ideológico del comunismo marxista, que hace del proletario el único portador de democracia real.

2.2.1.1.4 Escena IV

El cuarto acto también tiene escenarios variados como el tercero. Vallejo, como acostumbra, presenta el contexto mediato. En este caso, un edificio *"en tres pisos superpuestos"*.⁶³

El primer contexto situacional inmediato es la calle en la que se encuentra el edificio al que antes nos referimos, calle de un barrio obrero. En este escenario encontramos policías y obreros huelguistas, a más de niños, hijos de estos últimos.

El segundo contexto situacional inmediato está en el primer piso, para nosotros hoy segundo, del edificio, en la habitación de la izquierda, al que llegan dos obreros que son novios. Un hombre y una mujer. Vallejo lo describe como *"una pieza humilde"*.⁶⁴

El tercer contexto situacional inmediato es la pieza de la derecha del mismo primer piso. A él llega un huelguista que se une a la mujer y dos niños que se encuentran en la habitación. Vallejo la describe como *"pobre, deteriorada"*.⁶⁵

⁶³ Ibid. Pg. 71.

⁶⁴ Ibid. Pg. 71.

⁶⁵ Ibid. Pg. 71.

Otro contexto situacional inmediato, el cuarto, es el cabaret que se encuentra en el segundo piso, para nosotros ahora, tercero. Vallejo dice que se trata de un cabaret "*de lujo*".⁶⁶ Allí se encuentran uno de los industriales y las copetineras.

El quinto contexto situacional inmediato es la calle del barrio en el que se inició esta escena. Allí se encuentran los policías con la madre del obrero 12.

El sexto contexto situacional inmediato es nuevamente el cabaret con los mismos personajes a los que nos referimos antes.

El último contexto situacional inmediato es el que se halla en la planta baja del edificio, el primer piso para nosotros, ahora. Se trata, según dice Vallejo, de "*una fábrica abandonada*";⁶⁷ más precisamente, de "*un taller de mecánica, detenido, abandonado*".⁶⁸ Allí tiene lugar el último diálogo de esta escena, entre el vigilante y el guardián.

La cuarta escena finaliza - a diferencia de las tres escenas anteriores - mostrando todos los contextos situacionales inmediatos en forma simultánea. Primero, la pieza de la izquierda; después la calle donde aparecen muertas la madre y la novia del obrero 12; luego la pieza de la derecha donde solloza la madre con el más pequeño de sus hijos en brazos y el mayor gimiendo en la

⁶⁶ Ibid. Pg. 71.

⁶⁷ Ibid. Pg. 82.

⁶⁸ Ibid. Pg. 71.

cama; después los talleres abandonados con el cadáver del guardián en el piso y, finalmente, el cabaret paralizado.⁶⁹

Más adelante comentaremos algunos aspectos de esta escena.

2.2.1.1.5 Escena V

La última escena tiene como contexto situacional mediato la fábrica y, como inmediato, la calle donde se van uniendo los obreros. Es interesante anotar que esta escena tiene una cromática definida, al igual que la primera, y que parece oponerla a ésta última. Mientras al inicio predominaban los grises, esta escena se abre con una "luz roja sobre la ciudad. Luego, lentamente, el sol aparece y es pleno día".⁷⁰ El rojo alude a los "fulgores sangrientos" de la escena anterior, pero contiene también una simbología evidente en la literatura comunista. Se pasa así, en la obra, del gris del trabajo (no necesariamente negativo: en todo caso cruzado por relámpagos de claridad) al rojo de la lucha, y a la luz plena de la victoria.

2.2.1.2. Contexto temporal

⁶⁹ Ibid. Pg. 85.

⁷⁰ Ibid. Pg. 87.

El contexto temporal en *Lock-Out* - como el contexto espacial - también es variado.

2.2.1.2.1 Escena I

El contexto temporal no está explicitado en las indicaciones escénicas – salvo alguna alusión en las escenas II, IV y V – sino en el interior del texto.

Al inicio de la Escena I hay una primera referencia a que el taller de la fábrica se encuentra en plena labor, sin que sepamos, en un primer momento, si es de día o de noche. La indicación escénica *“Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra”* podría inducirnos a creer que es de noche. Sin embargo, durante la discusión que se entabla entre los obreros después que el vigilante pega el letrero que indica que la fábrica va a cerrar, el obrero 12, que al comienzo quería que todos unidos se fueran al sindicato inmediatamente, contemporiza y afirma: *“No se puede ir al sindicato ahora, sino esta tarde y cada uno separadamente. Fijemos la reunión a las tres, por ejemplo.”*⁷¹ Así cabe suponer que esta primera parte de la Escena I tiene lugar en la mañana y que a las tres de la tarde irán al sindicato. Sin embargo, esta decisión no va a ser respetada, pues después de la intervención del Director, los obreros prácticamente se amotinan y deciden ir en seguida al sindicato. En coro gritan: *“¡Al Sindicato! ¡Todos al sindicato!..* (Todos salen.)⁷²

⁷¹ Ibid. Pg. 37.

⁷² Ibid. Pg. 40.

Respecto al día exacto de la semana, no se sabe qué día es, pero el hecho de que el letrero, ubicado en el fondo del taller, señale que no cerrarán la fábrica sino el lunes próximo, nos indica que faltan algunos días para que sea lunes, día del cierre de la fábrica. Que éste tendrá lugar el lunes próximo lo vuelve a confirmar el Director: “*Señores, la dirección ha decidido el cierre de los talleres para el lunes próximo, ejecutando así las órdenes recibidas del consejo de Administración...*”⁷³ Y respecto al tiempo de cierre de la fábrica el Director dice: “*Seis meses a lo más, tal vez...*”⁷⁴

2.2.1.2.2 Escena II

Desde las indicaciones escénicas el autor indica que *la entrevista entre patronos y delegados de los sindicatos obreros tendrá lugar al anochecer*,⁷⁵ de donde se deduce que la entrevista con Dussaud, Ministro de Trabajo, tiene lugar en la mañana o en la tarde. Sin embargo, como apenas termina la reunión con el Ministro, ya se inicia la entrevista con los delegados de los obreros, llegamos a la conclusión que la reunión con el Señor Ministro tuvo lugar al final de la tarde. Pero lo sorprendente es que cuando el Sr. Leblanc, uno de los empresarios, saluda a los tres delegados estrechándoles la mano, ellos también lo saludan y en respuesta a lo que les dice Leblanc: “*me parece que estamos en buena hora*”, ellos contestan: “*Efectivamente, es mediodía... A la hora en punto.*”⁷⁶ Esto nos haría desdecir lo que afirmamos anteriormente sobre la hora de la reunión de los empresarios con el Ministro.

⁷³ Ibid. Pg. 38.

⁷⁴ Ibid. Pg. 38.

⁷⁵ Ibid. Pg. 43.

⁷⁶ Ibid. Pg. 52.

En realidad, ésta habría tenido lugar en el final de la mañana. Estas contradicciones del autor nos hacen pensar que, más que un descuido del mismo, éste, al escribir su obra teatral, trabajó con más de una versión, y al juntarlas se le escaparon ciertos detalles.

Otra indicación de tiempo se observa en la intervención de Ricard, también empresario, durante la entrevista con el Ministro de Trabajo, cuando éste le concede la palabra: “ *Hasta el 17 de agosto último, el número global del personal de nuestras fábricas era de 23,753 y después del cierre de nuestros talleres de Courneuve, ese número fue de 18,440.*”⁷⁷ En otra parte de su intervención nos da otro elemento referente al tiempo: “ *En pocas palabras, Señor Ministro, las pérdidas en las ventas de la industria automotriz se han declarado, con signos alarmantes, desde el mes de abril último.*”⁷⁸ Y más adelante este personaje prosigue con datos temporales: “*Desgraciadamente, cuatro meses más tarde y pese a todos nuestros esfuerzos para mantener la cifra de nuestras ventas la baja de los precios en julio ha sido vertical....*”⁷⁹

2.2.1.2.3 Escena III

A primera vista uno tiene la impresión de que es en esta escena III que se confirmaría lo que dijeron los tres delegados respecto a la hora de su entrevista con los patrones: Medio-día. Pues, ante la impaciencia de los obreros que aguardan el resultado de esa entrevista, el personaje LA MASA

⁷⁷ Ibid. Pg. 44.

⁷⁸ Ibid. Pg. 44.

⁷⁹ Ibid. Pg. 44.

dice: “ – ¡Son las cinco! ¿Hasta qué hora demora la sesión? ¿Comenzamos , sí o no?”⁸⁰ Pero más adelante esta hipótesis se desvirtúa y comienza a haber duda si esta asamblea tuvo lugar inmediatamente después de la entrevista entre los tres delegados y los empresarios, o se realizó días más tarde. Son las declaraciones de Loisseau, delegado dos, que nos hacen desechar esta primera hipótesis: “*Y nosotros, cuidando no precipitar el conflicto a un callejón sin salida, hemos llegado hasta proponer a la Delegación Patronal una reunión para esta tarde. ¡Los patrones se han apresurado a rechazarla, bajo el pretexto de que ellos debían informar primero al Consejo de Administración de cada fábrica! No hay pretexto del cual no echar mano para eternizar esta situación que nos reduce al hambre...*”⁸¹ Estas afirmaciones nos llevan a suponer que entre el final de la escena II y el comienzo de la escena III pasaron varios días o semanas. Prosigue Loisseau en la misma intervención: “ *... la ruptura definitiva de nuestras relaciones era inevitable desde hace más de una semana.*”⁸²

Otra indicación de que esa asamblea no tuvo lugar inmediatamente después de la reunión de los delegados con los patrones es lo que dice más adelante Loisseau: “*... pero no olvidemos sin embargo que esos tres días de parlamento nos han servido para consolidar nuestras posiciones...*”⁸³ “*Esos tres días han dado también el tiempo a los obreros metalúrgicos que estaban desorganizados, para unificar sus filas...*”⁸⁴ Vallejo de esa manera nos

⁸⁰ Ibid. Pg. 56.

⁸¹ Ibid. Pg. 58.

⁸² Ibid. Pg. 58.

⁸³ Ibid. Pg. 59.

⁸⁴ Ibid. Pg. 59.

demuestra que se necesita tiempo para organizar una lucha eficiente que llegue a la victoria.

Una precisión más del tiempo en la escena III es dada por el Secretario en el momento en que lee la moción de orden del día y nos hace saber que esta escena tiene lugar un día miércoles: *“Los camaradas firmantes, visto el fracaso de la entrevista de nuestros delegados obreros con los representantes de las empresas patronales, decretan la huelga general desde mañana jueves.”*⁸⁵

2.2.1.2.4 Escena IV

La cuarta escena no nos ofrece ninguna alusión temporal ni explícita ni implícita. Se podrá suponer que sería de noche pues los *cabarets* funcionan en la noche y los acontecimientos desastrosos que suceden tienen a la noche como un marco temporal más adecuado que el día.

Por otra parte, por lo que dice el Guardián, refiriéndose a que las máquinas de la fábrica se quejan en la noche: *“yo escucho durante la noche quejarse a esas máquinas...”*⁸⁶ y que en esta parte de la escena el Vigilante afirma tener la impresión de que un motor está funcionando: *“¿Ese motor no funciona por casualidad?”*⁸⁷ eso confirmaría que es de noche. Sin embargo, más adelante, el Guardián vuelve a afirmar que es sólo de noche que las máquinas se

⁸⁵ Ibid. Pg. 60.

⁸⁶ Ibid. Pg. 83.

⁸⁷ Ibid. Pg. 83.

manifiestan: *“No estoy loco, señor Botard. En la noche, todas esas máquinas protestan; se diría que se mueven...”*⁸⁸ sin embargo, en el momento en que los dos están hablando sobre este hecho, el Guardián afirma: *“Una vez más, yo no he oído nada”*⁸⁹ Esta última afirmación del Guardián nos deja algo de duda sobre el momento en que tiene lugar la escena IV, pues todavía no sería de noche.

2.2.1.2.5 Escena V

La escena V es una de las escenas que tiene referencias explícitas al contexto temporal en las indicaciones escénicas. Desde luego que hay referencias a la noche anterior, pero la alusión al contexto temporal de esta escena es clarísimo. Vallejo señala: *“Luego, lentamente, el sol aparece y es pleno día.”*⁹⁰ A medida que los obreros solos o en grupos llegan a la puerta de la fábrica, comienza una asamblea de obreros y es el Delegado uno quien hace como que un resumen de lo que pasó en la noche anterior, dando varios indicaciones de tiempo: *“Esta noche se logró el acuerdo. A las tres de la mañana estuvimos en el Ministerio de Trabajo, donde los delegados nos reunimos inmediatamente. Pero ha sido solamente a las cuatro que pudimos obtener el desenlace de nuestras reivindicaciones...”*⁹¹ Después de varias interrupciones de los Obreros que dan Vivas a su victoria y al proletariado mundial, el Delegado uno retoma la palabra y sigue narrando lo que pasó la

⁸⁸ Ibid. Pg. 84.

⁸⁹ Ibid. Pg. 84

⁹⁰ Ibid. Pg. 87

⁹¹ Ibid. Pg. 87

noche anterior: “*Cuando el secretario de la Confederación General llegó esta noche al Ministerio de Trabajo, el Ministro y los patrones no tenían para rato...*”⁹² Y sigue más adelante: “*Les decía, camaradas, que hasta el último momento los patrones estaban absolutamente resueltos a rechazar todo compromiso...*”⁹³ En otra parte de su intervención afirma: “*Esta batalla que dura desde hace más de un mes...*”⁹⁴ Un poco más adelante interviene el Obrero 12 diciendo: “*Camaradas: ha pasado más de un mes... ¿Qué decir de estas cinco semanas?*”⁹⁵ Es también Oudiant, el Obrero 12, quien dirá las últimas palabras del texto de esa obra teatral y empleará expresiones de tiempo: “*– Y ahora, camaradas, ha llegado la hora de entrar a trabajar.*”⁹⁶

En las últimas indicaciones escénicas, ubicadas en el final de la obra teatral, se puede leer: “*Pasan algunos minutos y se oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar.*”⁹⁷

Podemos concluir que la mayor parte de escenas de *Lock-Out* tienen lugar durante el día. En el día se trabaja en la fábrica, en el día se reúnen los industriales con el ministro y con los delegados de los obreros, en el día se regresa al trabajo, después de haber conseguido el triunfo con la huelga. Es al anochecer que la policía persigue a los huelguistas y los mata. Con la noche llegan las escenas crueles y sangrientas.

⁹² Ibid. Pg. 88

⁹³ Ibid. Pg. 89

⁹⁴ Ibid. Pg. 89

⁹⁵ Ibid. Pg. 90

⁹⁶ Ibid. Pg. 91

⁹⁷ Ibid. Pg. 91

2.2.1.3 Contexto social

2.2.1.3.1 Escena I

La primera escena se desarrolla en un contexto de obreros en pleno trabajo en la fábrica. Sin embargo ésta se desarrolla en un ambiente de tensa espera del *lock-out*. En un momento *"todos dejan de trabajar"* y *"guardan un silencio pesado"*⁹⁸, de desorden.⁹⁹ Al llegar el vigilante con un letrero, los obreros *"de pronto se inquietan y sobresaltan"*.¹⁰⁰ Y después de pegarlo y conocerse el *lock-out* surge *"un clamor sordo, tempestuoso"*¹⁰¹ y agresivo pues *"El ingeniero salta sobre el primero que agarra y lo atiborra de golpes. En un instante todos se van a las manos y la pelea es completa"*.¹⁰²

2.2.1.3.2 Escena II

La segunda escena se desarrolla primero en un contexto patronal, el ministro con los industriales y después el Director del Gabinete del Ministro con los mismos. Posteriormente, el contexto cambia pues se reúne uno de los

⁹⁸ Ibid. Pg. 34.

⁹⁹ Ibid. Pg. 34.

¹⁰⁰ Ibid. Pg. 35.

¹⁰¹ Ibid. Pg. 36.

¹⁰² Ibid. Pg. 39.

industriales con los delegados de los obreros. Ninguno de ellos, sin embargo, es descrito explícitamente.

Otro contexto es el que rodea a los obreros que esperan en la calle para saber los resultados de la reunión entre sus delegados y los patrones. Vallejo señala explícitamente que se desarrolla *"en una atmósfera de evidente agitación"*.¹⁰³ Más aun, el autor describe los gestos que lo revelan *"Los obreros consultan frecuentemente el reloj de péndulo o sus relojes y comentan con voz más o menos baja"*.¹⁰⁴

2.2.1.3.3 Escena III

La tercera escena también se desarrolla sólo entre obreros, en el salón de asambleas generales del Sindicato y en espera de los informes de sus delegados. Al decir de Vallejo *"la atmósfera pesante. Desorden."*¹⁰⁵

2.2.1.3.4 Escena IV

La cuarta escena es aún más violenta y desordenada que la anterior. Vallejo señala en primer lugar que *"hay varios huelguistas que atraviesan [la calle] en desorden"*. En seguida apunta que la *"atmósfera [es] de pánico y muerte"*.¹⁰⁶

¹⁰³ Ibid. Pg. 51.

¹⁰⁴ Ibid. Pg. 51.

¹⁰⁵ Ibid. Pg. 71.

¹⁰⁶ Ibid. Pg. 71.

Como es de verse de las escenas anteriores, el desorden, el pánico y la violencia van aumentando paulatinamente hasta llegar al clímax de la cuarta escena, llena ya no de temor sino de pánico, y ya no de simple violencia sino de muerte" ¹⁰⁷, de fulgores sangrientos ¹⁰⁸ que equiparon a las escenas descritas en detalle.

2.2.1.3.5 Escena V

La quinta escena es la del triunfo, después de la huelga. Sin embargo, no existen referencias explícitas como en escenas anteriores.

Solamente referencias a que la puerta de la fábrica está abierta, invitando a los obreros a que ingresen o el hecho de que "*se agrupan los obreros que llegan solos o en pequeños grupos*" ¹⁰⁹ o a que circulan algunos policías municipales" ¹¹⁰ y no policías de contención, nos llevan a deducir que todo es normal. Y lo normal, después de una huelga victoriosa significa el triunfo de los obreros que, enseguida, es explicitado con las vivas de los obreros metalúrgicos y con los "(Aplausos, algarabía)". ¹¹¹

¹⁰⁷ Ibid. Pg. 71.

¹⁰⁸ Ibid. Pg. 87.

¹⁰⁹ Ibid. Pg. 87.

¹¹⁰ Ibid. Pg. 87.

¹¹¹ Ibid. Pg. 87.

2.2.2 ESTRUCTURA

Lock-Out está estructurada en cinco escenas, según una secuencia que podemos describir como sigue:

1. El anuncio del cierre

- dudas
- confirmación del cierre y pelea
- decisión de ir al sindicato
- intervención de la mujer del obrero 12

2. Las entrevistas en el ministerio

- entre el ministro y los empresarios
- soborno del ministro
- soborno del obrero

3. La discusión en el sindicato: decisión de ir a la huelga

4. La lucha

- represión
- discusión de Raymond con su mujer
- el hambre en otro hogar
- el cabaret - escenas de represión
- en el taller (escena entre guardián y vigilante)

5. Festejando la victoria

Teniendo en cuenta el interés que tenía Vallejo por la dialéctica, podría esperarse que la estructura de *Lock-Out* calcara un movimiento de tesis-antítesis-síntesis. Sin embargo, la estructura de las escenas no se puede reducir a ese esquema terciario; más bien remite a esquemas dramáticos relativamente comunes, con una crisis inicial (escena 1), un ordenamiento narrativo (escenas 2 y 3), una crisis desatada (escena 4), y un desenlace (escena 5).

Queda claro que Vallejo selecciona, en el transcurso que va de los inicios de la crisis económica a la escena final, fundamentalmente los espacios de confrontación entre los diversos actores del proceso. Así, no se contextúa la crisis económica, sino que la obra se abre directamente sobre la inminencia del cierre de la fábrica. La formación de delegaciones no es narrada, sino que la segunda escena ya concierne roles definidos fuera de la narración (empresario, ministro, delegados sindicales) y que encarnan distintos roles sociales (gobierno, burguesía, proletariado) en confrontación.

Así, salvo en la última escena, de final feliz, todas las demás son momentos de confrontación, no sólo a nivel de los momentos que representa cada escena, sino también a nivel de los distintos momentos dentro de cada escena: entre obreros y empleados (escena 1), entre socialistas y burgueses, entre obreros y burgueses (escena 2), entre obreros (según al menos dos ejes: disciplina-indisciplina, alienación-consciencia; (escena 3); entre policías y

obreros, entre guardián y vigilante, entre el individualismo y la consciencia de clase (que es lo que encarna la discusión entre Raymond y la obrera 1, (escena 4). Aún la última escena contiene el relato de la última reunión sectorial, que es un conflicto más, donde por primera - y decisiva - vez, los obreros son los que amenazan (Cierto que desde el inicio se supone que la huelga es una amenaza: la protesta es paralela a la amenaza de cierre; la amenaza de represión, los intentos de soborno, eran elementos adicionales frente a los que los obreros no contraponían nada: la amenaza de huelga general es el elemento adicional que aportan finalmente los obreros).

En este aspecto de la estructura podría reconocerse un rasgo dialéctico, sobre todo si nos atenemos a lo que dice Sobrevilla de la concepción dialéctica de Vallejo, "como generando contradicciones que permanecen insolubles". Sin embargo, un esquema de contradicciones insolubles difícilmente puede ser dialéctico, pues la insolubilidad de los conflictos portaría un aspecto de atemporalidad, de absoluto. La importancia dada al conflicto nos hace pensar más en una noción de tragedia que de dialéctica. En ese sentido, es notable que los actores aluden más de una vez a la imposibilidad de transigir, de ceder en el conflicto o de proponer alternativas. Ricard, escena 2: "Frente al fracaso, no queda otra solución que la de reducir esta producción..."¹¹²; Obrero 12, escena 4: "(amo a mis compañeros) más que a todas las novias del mundo! Más que a ti! qué quieres! No puedo hacer nada!".¹¹³

¹¹² Ibid. Pg.45.

¹¹³ Ibid. Pg. 7

Básicamente, nos parece más evidente la idea de que este juego de confrontaciones obedece a la intención de Vallejo de poner en escena el conflicto social, con sus actores: Gobierno (socialista), Burguesía, Proletariado. Y desde la perspectiva marxista, este conflicto sólo tiene un desenlace posible: la victoria, después de una confrontación inevitable, del proletariado sobre la burguesía, de la que la historia narrada en *Lock-Out* es sólo un episodio.

Las oposiciones cobran un valor distinto al señalado, en la estructura interna de algunas escenas. En la segunda escena, hay dos intentos de soborno y chantaje, sobre actores distintos, y con un resultado distinto (Dussaud, ministro socialista, casi parece ceder, mientras que Duplessy, delegado sindical, hace evidente su rechazo); en la cuarta escena, se contrasta el hambre en un hogar obrero con la lujuria en el cabaret frecuentado por un industrial. La figura que adopta aquí la oposición es la de la comparación. Pero no se trata de símiles, ya que lo que se apunta son diferencias. Estas comparaciones las analizaremos con mayor detalle más adelante.

La primera y última escena son las más cortas, mientras que la tercera y cuarta ocupan la mitad de páginas de la obra. Lo largo de la tercera escena, la central, se explica más razonablemente por el deseo del autor de ilustrar un debate de ideas, en forma prácticamente pedagógica. Así, la discusión donde los contenidos marxistas aparecen más directamente ocupa un lugar privilegiado en la obra. Lo largo de la cuarta escena nos parece corresponder a la multiplicidad de hechos relatados (como hemos visto en el análisis del contexto situacional, el escenario de esta parte es el más complejo de la obra).

En la última escena también aparecen contenidos marxistas en forma directa, pero no en el contexto de una polémica, sino como consignas. Queda claro que Vallejo no se interesó demasiado por narrar la solución del conflicto, sino los aspectos ideológicos (debate de ideas en el inicio de la segunda escena y en el de la tercera) y fácticos (intentos de soborno en la segunda escena, represión y contraste hambre-lujuria en la cuarta).

2.2.3 ACTANTES

Los personajes están divididos en dos grandes grupos: la clase obrera y la de los poderosos entre los que se hallan los patronos, las autoridades y los policías.

2.2.3.1 Actantes obreros:

2.2.3.1.1 Prosopografía.

Es necesario señalar aquí que los personajes no son caracterizados mediante la prosopografía. En ningún caso se alude a los rasgos físicos de ninguno de ellos. El único rasgo relacionado con lo físico que es explicitado es

el de la edad. Así, en la primera escena, se habla de dos obreros que ya son ancianos. El obrero N° 4 y el obrero N° 7. De ambos se dice explícitamente.

Obrero 4 - (Un anciano apacible) ¹¹⁴
 Obrero 7 - (Un anciano apacible) ¹¹⁵

En la cuarta escena también aparece un viejo. Se trata de la madre de uno de los huelguistas. Sabemos de su edad no por una referencia de Vallejo como narrador omnisciente sino por la forma de tratamiento de uno de los policías al dirigirse a ella:

"- ¡Eh, anciana!" ¹¹⁶

Otra referencia a la edad es la que alude a los obreros con la referencia "varios jóvenes" ¹¹⁷ y al obrero 11 con la de "casi un niño".¹¹⁸ Todo esto en la primera escena, antes de la huelga.

Ahora bien, la edad, como rasgo prosopopéyico explicitado, establece una discrepancia entre los obreros, en la escena 3. En ella varios obreros no identificados y comprendidos en el genérico inclusivo "LA MASA" ¹¹⁹ se oponen a otro obrero, que es identificado con su nombre, en la 3ª Escena. En la reunión sindical, el presidente hace sonar su campanilla diciendo:

"¡Calma y silencio! ¡El camarada Julián pide la palabra!" ¹²⁰

¹¹⁴ Ibid. Pg. 33.

¹¹⁵ Ibid. Pg. 34.

¹¹⁶ Ibid. Pg. 81.

¹¹⁷ Ibid. Pg. 34.

¹¹⁸ Ibid. Pg. 35.

¹¹⁹ Ibid. Pg. 64.

¹²⁰ Ibid. Pg. 63.

Después de esta presentación nominal, no se vuelve a citar el nombre de este obrero sino que se alude a él sólo con la referencia de obrero 21, quien tiene un diálogo con la masa. En dicho diálogo, que marca la disyunción con el obrero 21, la masa alude a su edad, es el único rasgo prosopopéyico explícito y esta vez es referido de una manera peyorativa.

Aquí nos cabe hacer una observación respecto a algo que como que se le pasó a Vallejo, es decir, él da el nombre de *Julián* a dos obreros diferentes en la misma escena 3. En el caso del Obrero 21 se trata del obrero joven rechazado por el personaje LA MASA debido a las ideas que expresa en defensa de los patrones. Como si para Vallejo sólo una persona joven, por su falta de experiencia en la vida, podría todavía creer que

“los patrones son trabajadores como nosotros.

La única diferencia es que ellos tienen un capital.

... Y su capital, ellos lo han hecho con su trabajo.”¹²¹

Sin embargo, algunos renglones antes, en la página 60, el Presidente da la palabra al Obrero 20 que también se llama *Julián*:

“OBRERO 20: ¡Pido la palabra!

EL PRESIDENTE; ¡El camarada Julián tiene la palabra!”¹²²

A pesar de que no hay ninguna indicación prosopopéyica sobre este obrero, ni sobre su edad, deducimos que es un obrero adulto, tal vez maduro, por su experiencia de vida. Al revés del Obrero 21, él defiende a la clase obrera y ataca a la patronal. En la página 61 en la parte de arriba podemos leer:

¹²¹ Ibid. Pg. 65

¹²² Ibid. Pg. 60

“OBRERO 20: - Y el mundo ha llegado a situación más absurda y más increíble que nunca: ¡los bancos rebosan de dinero, las industrias y las fábricas están llenas hasta reventar de mercaderías de todo tipo! Y sin embargo, camaradas, nunca como hoy morimos de hambre, nosotros, nuestros niños y nuestras familias...”¹²³

En esta misma página en la parte de abajo:

“En esta sociedad, hay aquellos que trabajan y que no tienen nada ni derecho a nada; ¡y hay aquellos que no hacen nada y que tienen todo!”¹²⁴

Naturalmente la reacción del personaje LA MASA es de asentir con todo lo que dice el Obrero 20. En el primer caso le responde:

“¡Abajo los bien comidos! ¡Nosotros queremos tener qué comer todos los días!”

¹²⁵

Y más adelante:

“LA MASA: Sí, ya lo sabemos!... ¡Abajo los parásitos!”¹²⁶

y no de insultarlo como lo hará más adelante con el Obrero 21. Veamos que le dice a este último:

Cuando el Obrero 21 pregunta a los trabajadores representados en el personaje LA MASA

“... cómo van a resolver la crisis económica “mundial””¹²⁷

LA MASA se refiere a él así:

“¡Para eso hay tiempo, muchachito!”¹²⁸

Desde luego que el diminutivo aquí no tiene una connotación afectiva, sino al contrario. Y cuando este obrero afirma que

¹²³ Ibid. Pg. 61

¹²⁴ Ibid. Pg. 61

¹²⁵ Ibid. Pg. 61

¹²⁶ Ibid. Pg. 61

¹²⁷ Ibid. Pg. 64

¹²⁸ Ibid. Pg. 64.

"La huelga no resuelve nada..."¹²⁹

LA MASA vuelve a expresarse así:

"¡Tú, buen hombre, eres un jovencito!"¹³⁰

Este diminutivo tampoco es afectivo, pero su carácter descriptivo no es tan evidente como en las siguientes referencias. Cuando ya intervienen en esa discusión los obreros 22, 23, y 20, LA MASA se impacienta con el Obrero 21 y le dice que se calle:

"¡Cállate, se te ha dicho!...¡Tú eres un joven!"¹³¹

El valor peyorativo del adjetivo descriptivo es evidente. LA MASA hace callar al obrero 21 pues ya no soporta oír de su boca palabras que defienden a los patronos y al gobierno que los está reprimiendo. El adjetivo *joven* aparece aquí con los rasgos peyorativos implícitos de inexperto. LA MASA vuelve a reiterar la misma referencia:

"¡Pero sobre todo es un joven!...¡Sí, un joven!"¹³²

De alguna manera LA MASA está demostrando cierta comprensión hacia él pues justifica su posición contra los trabajadores y a favor de los patronos por su inexperiencia, por su juventud. Sin embargo éste anota que su posición no tiene nada que hacer con la edad:

"¡Joven o no, pongan atención!"¹³³

Efectivamente, LA MASA asume esa verdad señalando que el obrero 21 es "¡Un vendido, simplemente!"¹³⁴ Y con esta referencia concluyen las alusiones a la edad del obrero 21 y éste deja de intervenir en la asamblea.

¹²⁹ Ibid. Pg. 64

¹³⁰ Ibid. Pg. 64.

¹³¹ Ibid. Pg. 65.

¹³² Ibid. Pg. 65.

¹³³ Ibid. Pg. 65.

¹³⁴ Ibid. Pg. 65.

En conclusión, la disyunción entre LA MASA y el obrero 21 no estriba en la edad sino en la debelación final que acaba de hacer LA MASA:

"¡Sí, un joven!...¡Un vendido, simplemente!...¡No es sorprendente que los patronos le paguen!"¹³⁵

Los otros personajes que tienen una referencia a la edad son los niños que aparecen en la cuarta escena.

Primero se trata de los niños del cuarto de la derecha. Vallejo explicita su edad exacta señalando que tienen 4 y 6 años.¹³⁶

Posteriormente, se establece la diferencia de edad por medio de la adjetivación en grado positivo y comparativo.

La madre se dirige al niño de cuatro años diciéndole:

"¡Mi pequeño... Mi pobre pequeño!"¹³⁷

y el narrador omnisciente, que es Vallejo, anota que "*El más pequeño se aferra también a sus faldas. (La madre lo toma en sus brazos.)*"¹³⁸

La alusión al niño de 6 años la hace Vallejo como narrador omnisciente,

¹³⁵ Ibid. Pg. 65.

¹³⁶ Ibid. Pg. 74.

¹³⁷ Ibid. Pg. 76.

¹³⁸ Ibid. Pg. 76.

en esta forma: "El niño mayor" ¹³⁹, ahora bien, este niño es identificado por su nombre cuando la madre se dirige a él, preguntándole:

"¿Alberto, qué es lo que cascas así?" ¹⁴⁰

También identifica al más pequeño, señalando:

"No hagas ruido porque Pedrito podría despertarse." ¹⁴¹

Otros niños aparecen antes que los anteriores, pero cuya presencia es esporádica; son tres niños entre 7 y 12 años. No dicen una sola palabra; su actitud es suficiente "pasan corriendo y llorando". ¹⁴²

En cuanto a los personajes femeninos obreras o mujeres relacionadas con los obreros, debemos señalar que son dos madres. La primera de ellas, la madre 1, es la madre del obrero Raymundo. De ella se sabe - como dijimos más atrás - que es anciana ¹⁴³, pero no es descrita prosopográficamente con mayor detalle. ¹⁴⁴

En cuanto a la madre 2, sabemos su nombre porque el obrero 28, padre de los niños que viven en la habitación de la derecha, dirigiéndose a ella, le dice:

"Oye, Luisa, dales algo..." ¹⁴⁵

¹³⁹ Ibid. Pg. 77.

¹⁴⁰ Ibid. Pg. 77.

¹⁴¹ Ibid. Pg. 79.

¹⁴² Ibid. Pg. 73.

¹⁴³ Ibid. Pg. 81.

¹⁴⁴ Ibid. Pg. 75.

¹⁴⁵ Ibid. Pg. 76.

En la obra Lock-Out aparecen tres obreras. La obrera 1 es la novia de Raymundo, el obrero 12, que no es descrita ni tampoco es identificada con su nombre.¹⁴⁶ Al principio aparece en la primera escena, tratando de retener a Raymundo; pero luego lo sigue y va con él.¹⁴⁷ La otra referencia a ella la obtenemos en la tercera escena, cuando ella explicita que es la novia de Raymundo.¹⁴⁸

Después, en la tercera escena, aparecen las otras dos obreras. La obrera 2 quien explicita, en la reunión del sindicato, que está algunos meses sin trabajo y que tiene una madre muy enferma “que está a punto de morir”¹⁴⁹ y un hermanito que “está cada día más blanco”.¹⁵⁰

De la obrera 3 no se sabe nada, ni su nombre ni se tiene la descripción de ninguno de sus rasgos. Solamente se alude a que tenía “los cabellos deshechos y los vestidos desgarrados”.¹⁵¹

2.2.3.1.2 Etopeya.

Más escasas que las referencias a los rasgos prosopográficos, son las alusiones a los rasgos etopéyicos. En realidad, casi no existen las referencias a rasgos etopéyicos permanentes, característicos de la personalidad de los

¹⁴⁶ Ibid. Pg. 75.

¹⁴⁷ Ibid. Pg. 41.

¹⁴⁸ Ibid. Pg. 75.

¹⁴⁹ Ibid. Pg. 68.

¹⁵⁰ Ibid. Pg. 68.

¹⁵¹ Ibid. Pg. 73.

personajes, existen sólo aquellos rasgos circunstanciales que, no siendo característicos de una personalidad, surgen en un momento determinado.

Los dos ancianos que aparecen en la primera escena no sólo fueron descritos a través del rasgo de la edad sino que el adjetivo que acompaña a esta referencia es en realidad un rasgo etopéyico propio de la personalidad del obrero 4 y del obrero 7. Ambos tienen la misma característica; en palabras de Vallejo: apacible.¹⁵²

Es una referencia circunstancial el que la obrera 1, novia de Raymundo, estaba “anhelante”¹⁵³

y también son circunstanciales las alusivas a la madre 1, madre de Raymundo, que aparece así en la escena IV:

“derrotada, despavorida, acosada”¹⁵⁴

son tres adjetivos que describen perfectamente el estado de la anciana la noche del enfrentamiento de los obreros con la policía.

Y eso es todo, pues Vallejo quiere que de la actuación de los personajes sean deducidos los rasgos etopéyicos que los caracterizan y que sólo aparecen en los dos ejemplos anteriores.

¹⁵² Ibid. Pg. 33 y 34.

¹⁵³ Ibid. Pg. 73.

¹⁵⁴ Ibid. Pg. 75.

2.2.3.1.3 Conducta

La conducta, la forma de actuación de los personajes es una de las formas de caracterización de los personajes. En el primer cuadro de la primera escena aparecen dos tipos de obreros: los emotivos y los que tratan de ser dirigidos por la razón. Entre los primeros se encuentran el obrero 2 y el 5. El obrero N^o 2 tiene un comportamiento muy emotivo que concluye en agresividad. Helo aquí:

“¡Cuántas veces les he dicho que van a cerrar! Me miran y se quedan de una pieza, como mulas. ¡Hay que movilizarse!, ir a ver al director o al patrón. Forzosamente debe haber algo que podamos intentar... algo que hacer...”¹⁵⁵

En el ejemplo anterior la comparación está construida, como todas, de la siguiente manera:

OBJETO	→	Tertium	←	OBJETO con el
COMPARADO		comparationis		que se compara

El obrero 2 compara a sus camaradas, los otros obreros (OBJETO COMPARADO). Desde luego que - como es de verse - el objeto comparado no está explícito, puede deducirse que son los obreros por la presencia del lexema plural miran y se quedan.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Ibid. Pg. 34.

¹⁵⁶ Ibid. Pg. 34.

El objeto con el que se compara a los obreros son las **mulas**.¹⁵⁷ Y como no se trata de una comparación de superioridad, sino de igualdad (nexo de comparación: “como”), es evidente que los obreros son iguales que las mulas, según el obrero 2. El *tertium comparationis* está implícito y es deducible de la frase popular que antecede a la comparación:

“me miran y se quedan de una pieza”¹⁵⁸

Así el *tertium comparationis* es la inercia, característica de las mulas y que cubre a los obreros en ese momento.

Después de la comparación aparece una enumeración que, si bien no es propiamente una enumeración caótica porque sus elementos pertenecen a la misma esfera semántica, es algo desordenado y evidencia la inseguridad en los pasos a seguir:

“¡Hay que movilizarse, ir a ver al director o al patrón!
Forzosamente debe haber algo que podamos intentar ... algo
que hacer ...”¹⁵⁹

El obrero 5 le dice: “Yo estoy totalmente de acuerdo contigo.”¹⁶⁰ Y utiliza la misma forma de expresión impersonal que el obrero 2:

“¡Las cosas no se hacen solas! Hay que saber empujar la rueda a tiempo... hay que forzar a la justicia...”¹⁶¹

El obrero 2 continúa del mismo modo y usando la reiteración emocional:

¹⁵⁷ Ibid. Pg. 34.

¹⁵⁸ Ibid. Pg. 34.

¹⁵⁹ Ibid. Pg. 34.

¹⁶⁰ Ibid. Pg. 34.

¹⁶¹ Ibid. Pg. 34.

“Repito camaradas: ¡Van a cerrar! ¡Y van a cerrar...!...el mismo director... ha alertado al vigilante. El director en persona, ... Hay que movilizar al sindicato... Ir a hablar con el ministro...”¹⁶²

Entre los obreros que tratan de ser dirigidos por la razón en la primera escena tenemos al obrero 12 quien primero trata de calmar a sus compañeros y enseguida hacerlos reflexionar y comprender lo que está ocurriendo:

“OBRERO 12, *desde una escalera, a algunos escalones del suelo*: - ¡Un momento de silencio, les suplico, camaradas!”¹⁶³

.....

“OBRERO 12: -¡Lo que temíamos, ha acontecido! Henos aquí ahora sin trabajo, y mañana en la miseria”¹⁶⁴ ...

.....

OBRERO 12: - Camaradas, les pido guardar calma para que podamos discutir sin interrupción. No debemos ir al sindicato si es que no estamos de acuerdo para hacer un buen trabajo, un trabajo con éxito. Nada de gritos, nada de interjecciones groseras, nada de desórdenes. El alboroto y el escándalo no conducen a nada. Por ahora, vamos todos juntos al sindicato. Es solamente en total acuerdo que podemos operar eficazmente.”¹⁶⁵

Después de la conversación con el director de la fábrica en la cual éste trata de exculpar a los patrones por todo lo que está ocurriendo, es de nuevo el Obrero 12 quien trata de esclarecer a sus compañeros:

“OBRERO 12: - ¡Cuando el director dice que la desocupación no es culpa de nadie, él miente, por supuesto! ¡Los culpables de la desocupación son evidentemente los patrones! Ellos aprovechan el rendimiento de las máquinas..... los beneficios del progreso sólo benefician a los patrones.....Mientras los patrones se enriquecen a una velocidad cada vez más vergonzosa, nosotros los obreros, nosotros devenimos, con la misma rapidez, cada vez más miserables. Los patrones, camaradas, son indiscutiblemente responsables de los millones de hombres desocupados que existen en el mundo entero.”¹⁶⁶

¹⁶² Ibid. Pg. 35.

¹⁶³ Ibid. Pg. 36.

¹⁶⁴ Ibid. Pg. 37

¹⁶⁵ Ibid. Pg. 37.

¹⁶⁶ Ibid. Pg. 39.

La caracterización de algunos obreros como portadores de razón remite a la noción de que algunos miembros del proletariado se deben hacer cargo de guiar a su clase en la lucha por el poder. El leninismo habla de “revolucionarios profesionales”.

Es de resaltar que los guías son de la misma clase obrera. Vallejo reivindica la capacidad de los obreros de entender los procesos políticos y económicos.

Dentro del grupo de la clase obrera, se encuentra un personaje colectivo (genérico inclusivo) denominado MASA, que tiene un rol sumamente relevante en *Lock-Out*. Por la misma naturaleza del personaje: colectivo, no hay referencias prosopográficas que lo describan. Tampoco hay alusiones a sus rasgos etopéyicos, pero es a través de su conducta y de lo que manifiesta que conocemos su forma de ser. Este personaje desde el inicio se manifiesta como politizado, coherente, firme, que no se deja engañar, que sabe lo que tiene que hacer para lograr sus fines y que se sitúa decididamente al lado de la clase obrera y de la lucha por su liberación.

La MASA no aparece en todas las escenas. En las escenas II y IV tiene una única intervención en cada una de ellas, pero en la escena III se manifiesta 53 veces. Mientras que en las escenas I y V no aparece explícitamente. Aún así, en la escena I también hay un personaje colectivo, expresado por “MUCHAS VOCES”, “MUCHOS A LA VEZ”, “VARIAS VOCES”, “ TODOS LOS OBREROS”, “LOS OBREROS”, pero no tiene exactamente las mismas

características del personaje MASA. Estas voces pueden ser contradictorias como en:

“ MUCHAS VOCES, *contradictorias*: - ¡Pero si todo el mundo lo sabe!... ¡Fue Victor el primero que nos lo dijo!... ¡Por supuesto que sí!... ¡La fija! ¡Es el mismo director quien se lo ha dicho al vigilante!... ¿A quién?... ¡Al vigilante!... ¡No es posible! ¡El vigilante no es nadie!... ¡Y luego, mierda! (*Cruzan exclamaciones, risas o interjecciones*).¹⁶⁷

MUCHOS A LA VEZ: - ¡No, pero dinos pues! ¡Tú, cállate!... ¿Qué tienes que decirnos?... ¡Te escuchamos! ¡Habla!”¹⁶⁸

Sin embargo, cuando “**TODOS LOS OBREROS**” hablan “*al mismo tiempo*”:

“- ¡No cerrarán!...¡no cerrarán!...¡no cerrarán!...”¹⁶⁹

vemos en este personaje colectivo la misma coherencia del personaje MASA, pero a la vez su actitud es bastante emotiva y sus exclamaciones muy reiterativas, impacientes y hasta violentas.

En la escena II, en la réplica final, la MASA, aparece dando vivas, “*con una voz compacta y vasta*”:

“- ¡Viva el proletariado!... ¡Vivan los trabajadores!... ¡Vivan los obreros metalúrgicos!...”¹⁷⁰

mientras se encuentra delante del edificio del Ministerio de Trabajo en apoyo a sus compañeros delegados que están parlamentando con los patrones. En la réplica anterior a ésta, Leblanc, uno de los patrones, está tratando de comprar al Delegado 1 con mucho dinero, pero éste no se vende.

¹⁶⁷ Ibid. Pg. 34.

¹⁶⁸ Ibid. Pg. 35.

¹⁶⁹ Ibid. 36 y siguientes.

¹⁷⁰ Ibid. Pg. 54.

En la escena III, que tiene lugar en el sindicato de los obreros metalúrgicos, “*no deja de afluir la masa*”.¹⁷¹ Esta escena en realidad es un diálogo constante entre la MASA y ciertos obreros, delegado, secretario y presidente del sindicato.

Para esta MASA está bien claro que ella no puede esperar nada de los patronos, no puede tener ninguna ilusión sobre alguna actitud de bondad de la parte de ellos; así lo manifiesta en la escena III cuando el obrero 16 pregunta si los patronos han cedido:

“LA MASA: - ¿Qué es lo que crees, pues?... ¡Por supuesto que no!... ¡Te haces ilusiones!...”¹⁷²

Conoce bien quienes son los obreros honestos y quienes son los vendidos o soplones; así, cuando el Secretario del sindicato quiere empezar la sesión, le dice:

“LA MASA: -¡Calla tu hocico, vendido!... ¡Pedazo de soplón, vete al diablo!...”¹⁷³

Respecto al Ministro de Trabajo que es socialista. La MASA tampoco se hace ilusiones:

“LA MASA: - ¡Abajo el socialista!... ¡Traidor!... ¡Quién se dice socialista!.....¡A la huelga!... ¡Por supuesto, qué es lo que se espera todavía?...”¹⁷⁴

¹⁷¹ Ibid. Pg. 55.

¹⁷² Ibid. Pg. 55.

¹⁷³ Ibid. Pg. 56.

¹⁷⁴ Ibid. Pg. 57.

Cuando el obrero 18 dice a la MASA que es una ingrata en no apoyar a Dussaud, el Ministro de Trabajo, ella contesta:

"LA MASA: - ...¿Ya acabaste de desvariar?..... Y los mineros, y los textiles, ¿no piensan más en ellos?"¹⁷⁵

lo que significa que en su coherencia ella no olvida a los compañeros que están sufriendo y necesitan que se haga una huelga para salvarse.

"La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría."¹⁷⁶

Este personaje que representa al pueblo y que es muy caro a Vallejo, en esta obra teatral actúa casi de una forma ideal, con la máxima coherencia y en apoyo a la lucha, en este caso hasta violenta, pues Vallejo presenta la huelga como un acto de violencia contra los patronos.

Para Vallejo, la salvación de la humanidad está en manos de las masas revolucionarias. Por su poema MASA, sabemos que sólo cuando toda la humanidad, esto es, las masas de todo el planeta tierra se unan, sólo entonces la humanidad encontrará la justicia para todos los hombres:¹⁷⁷

"MASA (XII)

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

.....
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

10 Nov. 1937"¹⁷⁸

¹⁷⁵ Ibid. Pg. 58.

¹⁷⁶ VALLEJO, César, *Contra el Secreto profesional*, MOSCA AZUL Editores, Lima, 1973. Pg. 69.

¹⁷⁷ VISIÓN DEL PERÚ - Revista de Cultura - Julio de 1969, N° 4. Lima, 1969. Pg. 272c.

¹⁷⁸ Ibid. Pg. 272c.

2.2.3.1.4 Onomástica

Es característica de los actantes obreros el ser nombrados por su función (obreros, delegados, Presidente de la Asamblea Obrera, etc.) y por números a pesar de que durante la acción se llega a saber el nombre de algunos (Raymundo, obrero N° 12, Duplessy, delegado, etc.)

Esto parece marcar el hecho de que los proletarios no son tan importantes por su individualidad, sino por su pertenencia a un grupo. La Masa, con mayúscula, se convierte así en personaje fundamental.

2.2.3.2 – Actantes patrones, autoridades, policías y copetineras

2.2.3.2.1 – Prosopografía.

Estos personajes tampoco son caracterizados mediante la prosopografía. En ningún caso se alude a los rasgos físicos de ninguno de ellos, con excepción de las copetineras, (que en realidad podrían ser analizadas como un personaje diferente de las autoridades y patrones pues pertenecen al *lumpen proletariat*).

De nuevo el único rasgo relacionado con lo físico que es explicitado es el de la edad. Uno de los personajes que aparece en la escena IV, en la parte del escenario que representa un cabaret de lujo del segundo piso, es nombrado como "UN HOMBRE ANCIANO, *con presencia aristocrática.*"¹⁷⁹ Entonces, además de la edad, se alude al aspecto de su persona "*presencia aristocrática*" que no llega, asimismo, a ser un rasgo físico propiamente dicho, por tratarse de una pieza teatral en la que se completará en el momento de la representación. Otro personaje le denomina "OTRO, *probablemente un banquero*".¹⁸⁰ Esta referencia tampoco es como de carácter físico, pero da una idea de cómo debe estar representado en la pieza para que se le asocie a la figura de un banquero. Ambos están interviniendo como jurado de "un pequeño concurso"¹⁸¹ para decidir cual de las COPETINERAS tiene las manos, piernas y senos más bellos. De ambos se dice explícitamente:

"OTRO, *probablemente un banquero*: - ¡Y yo doy
5,000 francos a la grupa más redonda y más rítmica!... ¡Señoras,
prodíguense!
UN HOMBRE ANCIANO, *con presencia aristocrática*: - ¡Yo 5,000
francos a los senos más bellos!"¹⁸²

Las copetineras que participan en el "pequeño concurso", mostrando primero sus manos, después sus piernas y, enseguida, sus senos, son designadas por sus nombres: MARTHA, PAULETTE y SUZY. Sabemos que tienen manos bellas no sólo por alusión de uno de los actantes, sino y sobre todo por las palabras de la copetinera al enseñar sus manos con el fin de ganar el concurso:

¹⁷⁹ VALLEJO, César, *Lokc-Out en Teatro Completo* - Primer Tomo, Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, Lima, 1979. Pg. 82.

¹⁸⁰ Ibid. Pg. 82.

¹⁸¹ Ibid. Pg. 80.

¹⁸² Ibid. Pg. 82.

"BRUNOT: - ¡Tú, Martha, muestra tus hermosas manitos!
 MARTHA: - ¡Aquí las tienes, amorcito! (*Mostrando las manos*). ¡No son estas las manos más bellas del mundo!... ¡Vean!,,, ¡Palpen, admiren!..."¹⁸³
 "PAULETTE: - ¡Miren! ¡El premio es para mí! ¡Quién dice que no!"¹⁸⁴
 "SUZY: - Miren. Yo no me alabo."¹⁸⁵

Aunque el concurso continúe para designar cuales son las piernas y los senos más bellos, el autor ya no hace alusión a ninguna de ellas de forma concreta, al nombrar estos rasgos prosopopéyicos.

2.2.3.2.2 Etopeya.

Como para los obreros, prácticamente no existen las referencias a rasgos etopéyicos permanentes, propios a la personalidad de los personajes, los rasgos aquí también son circunstanciales, surgen en un momento determinado en circunstancias determinadas.

En la primera escena, cuando el director de la fábrica viene a parlamentar con los obreros, debido al próximo cierre de la fábrica, notamos que es autoritario, pero esto aparece explicitado por la recomendación escénica "*elevando la voz*"¹⁸⁶ y también por el tono imperativo y cortante de las expresiones que la siguen:

"EL DIRECTOR: - ¿Por qué todo este desorden, Señores?"¹⁸⁷
 "EL DIRECTOR, *elevando la voz*: - Señores, la dirección ha decidido el cierre de los talleres para el lunes próximo, ejecutando así las órdenes recibidas por el Consejo de Administración..."¹⁸⁸

¹⁸³ Ibid. Pg. 80.

¹⁸⁴ Ibid. Pg. 80.

¹⁸⁵ Ibid. Pg. 81.

¹⁸⁶ Ibid. Pg. 38.

¹⁸⁷ Ibid. Pg. 37.

¹⁸⁸ Ibid. Pg. 38.

Sin embargo, es en la segunda escena, que, de una forma manifiesta, Vallejo indica algunos rasgos etopéyicos circunstanciales de dos personajes: Dussaud, el Ministro de Trabajo, y Braque, uno de los cuatro empresarios. Éstos se reúnen previamente con el Ministro para resolver el problema del cierre de las fábricas y de la disminución del sueldo de los obreros, con el propósito de impedir que ellos se declaren en huelga. Como los patronos no ceden en nada ante los obreros, el Ministro amenaza con renunciar a su puesto y da por terminada la reunión. Los empresarios se despiden pero uno de ellos, Braque, dice al ministro que le quiere hablar a solas. Esto hace que el Ministro se ponga inquieto:

"EL MINISTRO, *cerrando la puerta, mira a Braque no sin cierta inquietud*: - Tome Ud. Asiento, Braque. ¿Alguna novedad?" ¹⁸⁹

Pero como el Ministro sigue afirmando: "me veré en la obligación de renunciar"

¹⁹⁰ Braque se pone violento:

"BRAQUE, *violento*: - ¡Renunciar! Pero... ¡no haría otra cosa que complicar la situación! ¿a quién ayudará su renuncia? Los obreros no cederán más..." ¹⁹¹

Y, ante la firmeza del Ministro, Braque se pone escéptico:

"BRAQUE, *todavía escéptico*: - ¿Y su partido? ¿cree Ud. que aceptaría esto? ¿qué el partido lo dejará obrar?" ¹⁹²

Como el Ministro de Trabajo no cambia de opinión, Braque se enfurece, no nos

¹⁸⁹ Ibid. Pg. 47.

¹⁹⁰ Ibid. Pg. 47.

¹⁹¹ Ibid. Pg. 48.

¹⁹² Ibid. Pg. 48.

lo dice Vallejo expresamente, pero por la intervención llena de énfasis de Braque, lo constatamos:

"BRAQUE: - ¡Dussaud! ¡Dussaud! ¡ponga atención! ¡mucha atención! ¡no pierda la cabeza! ¡reflexione sobre lo que va a perder! ¡negocios, ministerio?! ¡y por qué! ¡por quién? ¡para respetar el derecho a la huelga, como dicen los obreros!... ¡y todo por miedo de algunos pordioseros, de los descamisados!..."¹⁹³

A pesar de que Braque, por todos los medios, trata de convencer al Ministro para que no renuncie, como éste sigue con la misma idea, Braque se pone sarcástico:

"BRAQUE, *sarcástico*: - ¡Ah, verdaderamente! Y bien, en cuanto a mí, mi querido Dussaud, le voy hacer protestar su letra en el Banco de Crédito."¹⁹⁴

Como Braque le informa que el Ministro del Interior de todas maneras hará lo que los empresarios están pidiendo, el Ministro se desconcierta:

"EL MINISTRO, *cuyo desconcierto es patente*: - Braque, la letra no puede ser protestada...

.....
BRAQUE: - Le repito: ella será protestada. (*El Ministro mira a Braque, paralizado de indignación*)."¹⁹⁵

Más adelante:

"EL MINISTRO: - ¡Una vieja amistad, yo lo desenmascararé, esté Ud. seguro. (*El ministro le fija una mirada casi despavorida*)."¹⁹⁶

A pesar de que el Ministro da "*un formidable puñetazo sobre el escritorio*" y lo insulta, Braque se burla de él:

¹⁹³ Ibid. Pg. 48.

¹⁹⁴ Ibid. Pg. 49.

¹⁹⁵ Ibid. Pg. 49.

¹⁹⁶ Ibid. Pg. 49.

"BRAQUE, *burlón, disponiéndose a partir*: - Señor Ministro Socialista..."¹⁹⁷

Y cuando el ministro quiere impedir que se vaya, no se desconcierta ni se impresiona; es más bien el ministro que se enfurece y se indigna:

"BRAQUE, *nada desconcertado o impresionado*: - ¡Ah, ah! ¿tendría Ud. la intención de hacerme arrestar? (*El ministro sofocado por el furor y la indignación*)"¹⁹⁸

Este estado de espíritu del ministro va en aumento hasta que llega a estar fuera de sí:

"EL MINISTRO, *fuera de sí*: - Ud. pagará mi letra, se lo digo yo!"¹⁹⁹

y llega a atacar físicamente a Braque:

"EL MINISTRO, *tratando de estrangularlo contra la pared*: - ¡Canalla! ¡Fuera! (*Abre la puerta bruscamente y lo echa brutalmente de la oficina*)."²⁰⁰

La última anotación etopéyica se refiere al personaje Ricard, uno de los empresarios:

"RICARD, *malicioso*: - Es muy posible que el Consejo de Ministros..."²⁰¹

Naturalmente él sabe que el Director del Gabinete del Ministro está de acuerdo con los empresarios y los va a complacer en sus demandas.

¹⁹⁷ Ibid. Pg. 50.

¹⁹⁸ Ibid. Pg. 50.

¹⁹⁹ Ibid. Pg. 50.

²⁰⁰ Ibid. Pg. 51.

²⁰¹ Ibid. Pg. 51.

Y eso es todo en lo que concierne a los personajes opuestos a los obreros, patrones, autoridades y policías.

Respecto a estos últimos no hay ninguna característica prosopopéyica ni etopéyica que los describa. Por su acción vemos que son violentos y represivos, pero no hay ninguna indicación explícita.

2.2.3.2.3 Onomástica

Contrariamente a los proletarios, los actantes de la esfera capitalista son designados, desde la lista de personajes, por nombre propio. El Ministro de Trabajo está presentado por su función, pero en la acción se conocerá su nombre. Esto está en relación con lo que dijimos respecto a la onomástica obrera: mientras los obreros se caracterizan por su pertenencia al grupo “proletarios”, los “burgueses” y sus acólitos (copetineras) se distinguen individualmente. Esta oposición entre colectividad proletaria e individualidad burguesa remite a un antiindividualismo marxista. Puede recordarse que Marx insistía en el ejemplo de cuadros de pintores renacentistas terminados por sus discípulos, como demostración de lo intercambiable de los individuos: lo que importa es la participación en la obra; el nombre es sólo una firma.

En Lock-Out, el actante positivo, el vencedor, se define por su aspecto colectivo, mientras que los vencidos son nombrados individualmente (por cierto, los apellidos con los que se designa a los industriales - son heredados).

2.2.4 ROLES ACTANCIALES

Al hablar de la estructura de *Lock-Out*, apuntamos dos **comparaciones**, que deseáramos ahora desarrollar, pues expresan algunos rasgos ideológicos.

2.2.4.1 Comparación entre ministro y delegado

En primer lugar, **la comparación entre el ministro socialista y el delegado sindical**. Resumiendo, tenemos lo siguiente: un empresario chantajea al ministro para que los apoye en contra de los obreros, y, si bien no se sabe si el ministro cede, es evidente que se siente acorralado; poco después, otro empresario trata de sobornar, y luego amenaza a un delegado sindical, para que adopte una posición favorable a la patronal, presumiblemente, y recibe una negativa tajante. El efecto de oposición es evidente, y transmite la sensación de que el proletariado es sólido en sus convicciones, lo que no sucede con el ministro. Quisiéramos analizar algunas características de esta escena, respecto a la comparación de que hablamos.

En la escena 2, tenemos tres roles, no de reparto, sino en términos del contexto social: el gobierno (representado por el ministro y por un secretario), la “burguesía” (representada por cuatro empresarios) y el “proletariado” (representado por tres delegados sindicales). Las relaciones entre esas tres

instancias se despliegan desde varios modos; nos interesaría abordar dos de ellos que llamaremos “relación adentro-afuera” y “argumentación”.

La “relación adentro-afuera” se refiere a la aparición de personajes que representen a cada instancia, en el mismo espacio y momento. Así, hemos individualizado seis momentos en la escena:

- 1 Entrevista entre el ministro y los empresarios.
- 2 Chantaje de un empresario (Braque) contra el ministro (Dussaud).
- 3 Espera de los empresarios.
- 4 Encuentro empresarios-delegados.
- 5 Chantaje de un empresario (Leblanc) a un delegado sindical (Duplessy).
- 6 Intervención de la Masa.

Los momentos 3, 4 y 6 tienen un valor más narrativo, explicativo respecto a la acción, siendo los otros tres los momentos importantes. En el cuadro siguiente resumimos las posiciones de los tres roles sociales en cada uno de esos momentos:

Momento	Adentro	Afuera
1	Gobierno, burguesía	Proletariado
2	Gobierno, burguesía	Proletariado
5	Proletariado, burguesía,	Gobierno

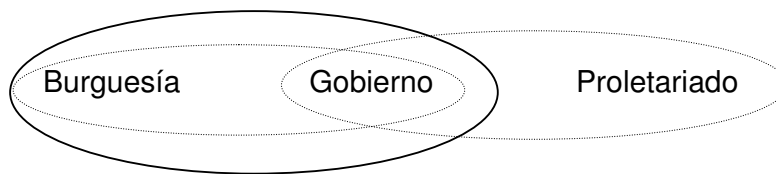
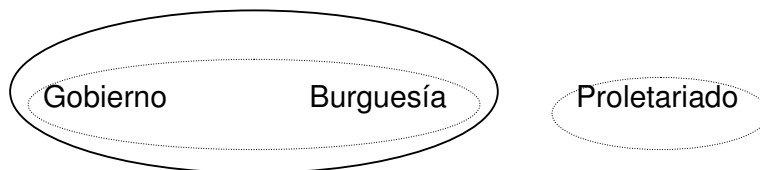
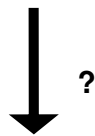
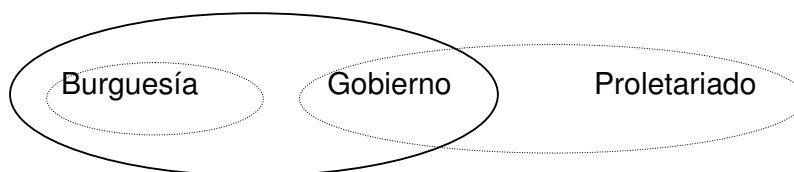
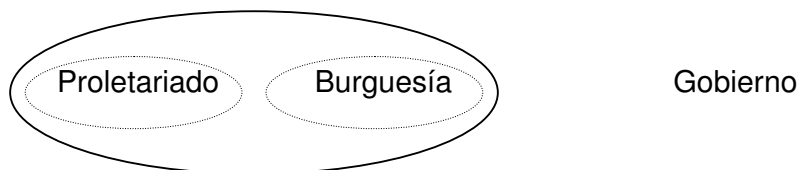
En el primer momento, la ausencia, o posición "afuera" del pueblo está explicitada por el comentario inicial del ministro: "He creído conveniente reunirlos antes..."²⁰², además de la indicación escénica. Como se ve, la coincidencia espacial coloca a gobierno y burguesía en una relación más firme, y a la burguesía en el centro de las relaciones.

La "argumentación" está referida al contenido explícito de lo que señalan los personajes. En este caso, nos interesa la relación buena o mala, (la llamaremos sintónica o antagónica) que se afirma entre los roles sociales. En la primera escena, el gobierno aparece como en una relación sintónica con los dos otros roles, que aparecen como antagónicos: "En vista del lamentable desacuerdo que se manifiesta entre el capital y el trabajo, debo informarles obligatoriamente que en todo caso los poderes públicos deberán arbitrar ese litigio equitativamente"²⁰³, dice el ministro. En los demás casos, los roles en presencia se muestran antagónicos, ya que la burguesía trata de forzar al otro a adoptar una actitud que rechaza.

En el gráfico siguiente tratamos de sintetizar las relaciones espaciales y argumentaciones tales como las hemos definido. La coincidencia espacial se grafica con un trazo pleno, mientras que la relación se grafica con un trazo discontinuo, traduciendo la junción en un mismo círculo la sintonía, y la pertenencia a círculos distintos el antagonismo.

²⁰² Ibid. Pg. 43.

²⁰³ Ibid. Pg. 45.

Momento 1:Momento 2:Momento 5:

En el segundo momento, hay una secuencia: en un inicio, la posición del ministro es firme, y aparece, dado que rechaza la petición del burgués, como

favorable al proletariado, si bien no se explicita. En un segundo momento, después del chantaje con la letra, la posición cambia, y se presiente una alianza gobierno-burguesía, si bien queda una duda, que se refiere más a la persona ("Dussaud es un hombre honesto, incluso un soñador, una especie de loco", dice un empresario en el momento 3) que a la función.

Finalmente, y sólo como ejemplo, queremos señalar que algunas observaciones ayudarán a dar una explicación a la diferencia entre ministro y delegado. A nivel espacial, la coincidencia entre gobierno y burguesía cobra más fuerza, sobre todo en la medida en que la posición "afuera" del proletariado es explicitada por el comentario del ministro. Hay una asimetría que desmiente la posición arbitral argumentada por el ministro. Pero creemos que la diferencia se explica también por el hecho de que el ministro socialista y los empresarios comparten un mismo **espacio social**, el de los negocios, a lo que están ajenos los obreros. A Dussaud, el ministro, no se lo soborna, no se le ofrece dinero, sino que se lo amenaza con quitárselo

(¡"Si Dussaud no cede, Braque, no doy un centavo por su cartera!"²⁰⁴).

La sintonía gobierno socialista - obreros es así desmentida porque objetivamente no están en el mismo campo, lo que expresa la asimetría en su ubicación espacial.

Así se expresan dos tópicos de ideología marxista-leninista: por una parte, la **crítica a la social democracia**, como falsamente progresista, y por otra parte, el hecho de que **la participación de los individuos en el proceso**

²⁰⁴ Ibid. Pg. 51.

económico determina más seguramente **su conducta** que sus intenciones, su superestructural ideología.

2.2.4.2 Comparación entre hogar obrero y cabaret

La otra comparación a la que aludíamos se establecía entre dos situaciones: el **hambre en el hogar del obrero 28**, y la **lujuria en un cabaret frecuentado por un empresario**. En realidad, la oposición recubre varias áreas más, entre las cuales están las que graficamos en el siguiente cuadro:

Hogar obrero	Cabaret
Proletario	Burgués, lumpen
Falta	Exceso
Dinero	Dinero
Alimentación	Sexo
Inocencia	Degradación
Familia	Ilegitimidad
Consciencia	Inconsciencia
Tristeza	Alegría
Impotencia	Poder

El tema del dinero está presente en ambos espacios (palabras del campo semántico del dinero aparecen siete veces en la escena de hambre, cinco en las del cabaret), pero en el hogar obrero se trata de falta de dinero, y en el cabaret de exceso. En general, el efecto es siempre de falta, escasez en el hogar obrero, y de plétora en el cabaret. Los roles sociales están claramente diferenciados en ambos espacios: hogar proletario, cabaret frecuentado por

gente adinerada, y por el llamado lumpen-proletariado, que según el marxismo tiende a ser utilizado por la burguesía. La degradación del cabaret ("*una lujuria repugnante y grotesca*"²⁰⁵, según indicación escénica) se opone a la inocencia del niño 5, patentizada en su ignorancia del vocabulario (huelga, patronos). Sin embargo, esa inocencia es portadora de consciencia, en la medida en que el niño se hace preguntas sobre los hechos; por el contrario, la escena del cabaret está totalmente desconectada de los acontecimientos de la huelga, presente en todos los demás contextos situacionales. Está por demás señalar que la tristeza domina en el hogar obrero, mientras que las indicaciones escénicas plantean la alegría del cabaret. Una imagen tradicional de impotencia surge en el hogar obrero: el hombre girando en círculos; pero también hay otras imágenes, como la respuesta de la madre a las preguntas del niño, que resulta "muy pequeño para comprender"²⁰⁶. En cambio, la figura del poder está asociada a los empresarios: son jueces de la belleza, que interponen además flagrantemente sus preferencias personales a la justicia (Paulette y Suzy: ¡Brunot, protesto!... ¡Es muy injusto!"²⁰⁷); y por atribución de la madre, en el hogar obrero, son detentores de poder ("las fábricas son de ellos porque tienen mucho dinero y son muy fuertes"²⁰⁸).

Desde un punto de vista de valoración el hogar obrero es altamente positivo, pero está ligado al sufrimiento. Mientras que el mundo burgués está ligado a la degradación y al placer. Es un tópico de ideología cristiana.

²⁰⁵ Ibid. Pg. 85.

²⁰⁶ Ibid. Pg. 79.

²⁰⁷ Ibid. Pg. 81.

²⁰⁸ Ibid. Pg. 79.

La figura del poder es importante en la medida en que toda la escena concierne una lucha abierta: una confrontación política. Y la oposición hambre/lujuria cobra sentido en ese sentido también, en la medida en que a lo largo de la escena las mujeres reciben lo más flagrante del abuso de poder (muerte de la obrera 1, abaleada por la policía, golpiza de la madre, certamen de belleza injusto del cabaret).

2.2.4.3 Rol de la mujer

Esto es interesante también por el rol que le cabe a la mujer en la obra, y en particular en esta escena. La obrera 1, novia del obrero 12, aparece siempre como tratando de impedir que se comprometa en la lucha política, desde la escena 1. Así, entra en conflicto con el compromiso político, y pierde: el novio quiere más a los compañeros que a ella, "más que a todas las novias del mundo"²⁰⁹. El rol de la mujer resulta bastante tradicional, alejado de la decisión política, ligado a lo doméstico: el obrero 12 le dice a su novia "en todo caso, a ti te toca ir a ver a mi madre en la casa."²¹⁰

Por otra parte, lo sexual aparece desvalorizado en la obra: relación de pareja disminuida respecto a la solidaridad, como un amor a los compañeros, lujuria degradante.

²⁰⁹ Ibid. Pg. 75.

²¹⁰ Ibid. Pg. 40.

Un rasgo de ideología aparece aquí. Por un lado, un **machismo** que asigna a la mujer un rol doméstico, más bien pasivo, aún que no esté exento de heroísmo. Esta pasividad es asumida como un valor, pero también se expresa como un **abuso de poder**, injusto, en el contexto de una relación de antagonismo de clase: obreras asesinadas, prostitutas por definición instrumentalizadas.

2.2.4.4 Movimiento e inmovilismo

Respecto a lo que hemos llamado roles actanciales, quisiéramos analizar un aspecto más, que es el movimiento. En términos generales, el movimiento aparece asociado a la clase obrera, mientras que el inmovilismo lo está a la burguesía. Además, la influencia de la burguesía sobre los movimientos de todas clases es dispersadora, mientras que el movimiento natural de los obreros parece ser la unión.

Son varias las formas que toma la oposición movimiento obrero *versus* inmovilismo burgués. Desde un inicio, el mundo del trabajo aparece como un mundo de movimiento (ballet). De hecho, las indicaciones escénicas van siempre en el sentido del movimiento, cuando se trata de describir obreros. La única indicación de congelamiento, en cambio, concierne la escena del cabaret.

Así, por sobre el fragor de la lucha en la calle, el cabaret, completamente desconectado, parece como fuera del tiempo. La Masa tiene como rasgo etopéyico el impulsar siempre las decisiones en hechos ("basta de discursos"

²¹¹, escena 3). Más adelante se analiza como la acusación de inmovilidad es un insulto de un obrero a otros ("se quedan de una pieza, como mulas..." ²¹²). Simbólicamente, las máquinas sufren con el paro (El guardián:"...El desempleo es una desgracia para los obreros y también para las máquinas" ²¹³). Hemos visto como en la escena 2 los burgueses están en el centro de las relaciones, compartiendo el espacio con otros: los procesos giran en torno a la burguesía, por más que ésta se mueva entre un piso y otro (en la escena del cabaret, el empresario llama a los demás hacia él: "Señores... ¡vengan a nuestra mesa, por favor!... ¡A nuestra mesa todo el mundo... todo el mundo... ...!"²¹⁴). El inmovilismo burgués se expresa, a nivel de la narración global, en su intransigencia: son ellos los que no varían su posición, ante el pedido de los obreros, del gobierno.

Dijimos que el movimiento natural de los obreros es aglutinante. Esto está simbolizado en el personaje de la Masa, importante en la medida en que este tipo de conceptualización no pertenece al realismo socialista, Vallejo lo toma tal vez de Piscator. Las indicaciones escénicas representan a los grupos obreros como creciendo ("*De los talleres vecinos llegan otros obreros que se unen a las protestas,*" ²¹⁵ Escena 1; "*No deja de afluir la masa,*" ²¹⁶ escena 3), en movimiento continuo. La acción de la burguesía, en cambio, es dispersante. Así, desde la escena 1, la llegada del vigilante provoca una "*dispersión inmediata*". Del mismo modo, los policías dispersan a los

²¹¹ Ibid. Pg. 63.

²¹² Ibid. Pg. 34.

²¹³ Ibid. Pg. 83 y 84.

²¹⁴ Ibid. Pg. 81.

²¹⁵ Ibid. Pg. 36.

²¹⁶ Ibid. Pg. 55.

obreros (fin escena 3, escena 4). Y la tentativa de corrupción de un delegado sindical es tentativa de división de los obreros. Uno de los insultos repetidos de la masa es el de "vendido" (a los patrones).

Esta característica dinámica está en directa relación con los recurrentes llamados a la unión, en boca de los líderes obreros. En estos prima también otra consigna, la de organizarse, no actuar sin dirección, respecto a una masa que si bien no aparece como alienada, busca hacer antes que analizar.

Nuevamente aparecen algunos tópicos ideológicos de importancia: la clase obrera como portadora de la historia, frente a la *reacción* burguesa; el movimiento de unión que es el de los obreros("¡Proletarios de todos los países, uníos!"²¹⁷ escena 5) , y que la reacción trata de romper. Y además, la idea de que los líderes revolucionarios son necesarios para la organización de la Masa. Lenin definió la necesidad de "revolucionarios profesionales" (Robert, 1980, p. 1067).

²¹⁷ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, Lima, 1979. Pg. 88.

CAPÍTULO TERCERO

3. INTERTEXTUAL

Al haber escogido como tema central de la pieza *Lock-Out* un conflicto entre patronos y obreros que va a concluir con una huelga y finaliza así mismo con el triunfo de los obreros, César Vallejo toca el meollo de la lucha de clases. Alrededor de este núcleo giran todos los puntos que conciernen a las contradicciones entre empresarios y trabajadores. Su obra va a ser una clase magistral de marxismo respecto al cómo y al por qué de las luchas entre la burguesía y el proletariado.

A seguir haremos un análisis de la obra, buscando la expresión de los tópicos del marxismo en sus contenidos.

Queremos referirnos a las partes que tienen relación con la ideología marxista y sus principios teóricos. Abordaremos diferentes temas que aparecen

en la obra y daremos ejemplos comparando la pieza *Lock-Out* con algunos textos marxistas.

3.1 VISIÓN DE LA HISTORIA

El rol actancial de conjunción en la idea marxista, en la intervención del Obrero 5 en la escena I, supone la explicitación de una de las ideas importantes del marxismo, en el sentido de que el hombre puede hacer andar la historia. Ciertamente que la visión marxista de la historia es determinista, y, acorde a la perspectiva hegeliana, supone que la consciencia y la acción individual son trascendidas por un sentido de la historia que las pone a su servicio. Empero, es parte del discurso marxista-leninista la insistencia sobre el hecho de que el ser humano es responsable de su propia historia (el debate leninista contra las posiciones “reformistas” de Kautsky tiene en su centro dicha temática) . En ese sentido abunda, en *Lock-Out*, esta idea:

“... Hay que saber empujar la rueda a tiempo para forzarlos, pase lo que pase. Y antes que nada, hay que forzar a la justicia que no se nos da nunca. Si no se gana, se habrá hecho al menos aquello que se haya podido...”²¹⁸

3.2. CRISIS MUNDIAL Y SOBREPDUCCIÓN

²¹⁸ Ibid. Pg. 34

Hay que recordar el contexto histórico de la gran depresión económica que tuvo lugar en los años 29 y 30 de nuestro siglo. En el contexto mediato de la escena II en que se expresa el Ministro de Trabajo:

“Evidentemente, esta crisis no es exclusiva de nuestro país. En realidad, todos lo sabemos, es más bien universal.”²¹⁹

Ricard, uno de los empresarios, afirma:

“Las causas, señor Ministro, todos las conocemos: la disminución de la capacidad de absorción del mercado nacional y de los mercados extranjeros: la depresión financiera conducente al almacenamiento indefinido de los vehículos y, en consecuencia, de todos los productos de las empresas derivadas; el alza de las tarifas aduaneras; la nueva ofensiva de la concurrencia de los Estados Unidos que, únicamente ella, absorbe casi la mitad del mercado mundial; el aumento del precio de costo, derivado del mantenimiento de los altos salarios, lo que ha perdido toda proporción con el movimiento general de la crisis económica iniciada; la producción agrícola excedente que determina por repercusión el almacenamiento de los productos industriales...”²²⁰

y en la escena III los obreros 21 y 22 también hablan de esta crisis:

Obrero 21: - “...¡Explíqueme, pues, cómo van a resolver la crisis económica “mundial”!”

La Masa: - “¡Primero nuestra propia crisis!...”

Obrero 21: - “La crisis viene porque muchas mercaderías en los almacenes no se venden...”

La Masa: - “¡Que se nos pague salarios convenientes y nosotros las compraremos!...”

Obrero 21: - “La crisis viene también de la falta de muchos productos alimenticios...”

Obrero 22: - “¡Escúchenme! ...¡Los productos alimenticios faltan (y se verá) porque los capitalistas tienen el derecho de fabricar lo que quieren, no lo que falta!...”²²¹

que explicita, en la escena Vallejiana, el Manifiesto del Partido Comunista²²², en el capítulo intitulado “Burgueses y proletarios”, en el sentido de que

²¹⁹ Ibid. Pg. 43

²²⁰ Ibid. Pg. 44

²²¹ Ibid. Pg. 64.

²²² MARX, Carlos y ENGELS Federico - *Manifiesto del Partido Comunista* - Edición en lengua castellana, Lima. No está indicado el editor. Pg. 40.

“basta mencionar las crisis comerciales que, con su retorno periódico, plantean en forma cada vez más amenazante, la cuestión de la existencia de toda la sociedad burguesa. Durante cada crisis comercial se destruye sistemáticamente no sólo una parte considerable de productos elaborados, sino incluso de las mismas fuerzas productivas ya creadas. Durante la crisis, una epidemia social que en cualquier época anterior hubiera parecido absurda, se extiende sobre la sociedad: la epidemia de la superproducción. La sociedad se encuentra súbitamente retrotraída a un estado de barbarie momentánea; diríase que el hambre, que una guerra devastadora mundial la han privado de todos sus medios de subsistencia; la industria y el comercio parecen aniquilados. Y todo esto, ¿por qué? Porque la sociedad posee demasiada civilización, demasiados medios de vida, demasiada industria, demasiado comercio. Las fuerzas productivas de que dispone no sirven ya al desarrollo de la civilización burguesa y de las relaciones de propiedad burguesas...”²²³

3.3 LIBERTAD BURGUESA

También la disyunción de la ideología marxista con la reacción de los burgueses aparece en la escena II con Brunot, uno de los dueños de las fábricas:

“En lo que concierne al cierre de los talleres, el señor Ricard acaba de explicarnos las causas con una precisión y una nitidez perfectas. Naturalmente los obreros despedidos se vuelven contra nosotros... lo que es perfectamente ilógico. ¿Qué podemos hacer contra un tal estado de cosas, del cual no somos culpables? ¿Continuar fabricando vehículos que no se venden? Si surge una presión semejante sobre los industriales, ¡sería un grave atentado contra

²²³ Op. Cit. Pg. 40

nuestras libertades! ¡Cada uno es libre de aumentar o de disminuir su producción según lo que solicita su interés! Y además ¿con qué derecho se nos obligaría a conservar un personal inútil en lo sucesivo?”²²⁴

puesto que en el Manifiesto se señala específicamente que

“en la sociedad burguesa el capital es independiente y tiene personalidad, mientras que el individuo que trabaja carece de independencia y de personalidad.

¡Y es la abolición de semejante estado de cosas lo que la burguesía considera como la abolición de la personalidad y de la libertad!Las declaraciones sobre la libertad, lo mismo que las demás bravatas liberales de nuestra burguesía, sólo tienen sentido aplicadas al chalaneo encadenado y al burgués sojuzgado de la Edad Media; pero no ante la abolición comunista del chalaneo, de las relaciones burguesas y de la propia burguesía.”²²⁵

3.4 HERENCIA Y CAPITAL

En la escena III (páginas 65, 66 y 67), hay una discusión entre los obreros para saber si van a la huelga o no. Al obrero 21 no le parece bien hacer la huelga, entonces se pone a defender a las autoridades y a los patronos.

Obrero 21: - “...¡Un ministro sabe lo que hace...” “Los patronos son trabajadores como nosotros. La única diferencia es que ellos tienen un capital. Y un capital está hecho para rendir alguna cosa a su propietario, o de lo contrario no vale la pena tener uno. Y su capital, ellos lo han hecho con su trabajo.”²²⁶

Son los obreros 28 y 24 que van a explicar al obrero 21 porque las cosas no son así.

²²⁴ VALLEJO, César, *Lock-Out*, en *Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, Lima, 1979. Pg. 45

²²⁵ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del Partido Comunista* – Edición en lengua castellana. Lima. No está indicado el nombre del editor. Pg. 53

²²⁶ VALLEJO, César, *Lock-Out* en *Teatro Completo* Primer Tomo- Fondo Editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ – Lima, 1979. Pg. 65.

Obrero 28: - “Lo que acaba de decir el camarada debe ser aclarado. El camarada acaba de afirmar que el patrón ha hecho su capital con su trabajo.”²²⁷

Y en seguida compara al patrón con un otro obrero que trabajó más de 50 años y sigue siendo pobre. A lo que el obrero 21 contesta:

“ - ¡Es que Ricard es más inteligente, simplemente!”²²⁸

El obrero 24 trata de esclarecer:

“Y supongamos todavía que él sea más inteligente. Su inteligencia no sirve en modo alguno para justificar su fortuna. ¡Lo que hay, camaradas, es *el capital!* ¡El capital: origen, causa y efecto, todo junto, de las fortunas de esos hombres.” “Y ese capital que el padre de Ricard había heredado él mismo o lo había sacado de sus obreros, al nacer su hijo Ricard, lo ha encontrado bajo el colchón. He ahí, camaradas, cómo los patrones se enriquecen, no con su inteligencia o su trabajo, sino con su capital.”²²⁹

Y sigue explicando cómo aumenta el capital. Más adelante añade:

“ - El dinero de los patrones, es el dinero que ellos nunca nos han pagado a nosotros, a nosotros que somos los verdaderos productores de los capitales del mundo.”²³⁰

En las páginas 53 y 54 del Manifiesto dice:

“Os horrorizáis de que queramos abolir la propiedad privada. Pero en vuestra sociedad actual la propiedad privada está abolida para las nueve décimas partes de sus miembros. Precisamente porque no existe para esas nueve décimas partes existe para vosotros. Nos reprocháis, pues, de querer abolir una forma de propiedad que no puede existir sino a condición de que la inmensa mayoría de la sociedad sea privada de propiedad.”²³¹

²²⁷ Ibid. Pg. 65 y 66

²²⁸ Ibid. Pg. 66

²²⁹ Ibid. Pg. 66

²³⁰ Ibid. Pg. 67

²³¹ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del Partido Comunista* – Edición en lengua castellana. Lima. No está indicado el nombre del editor. Pg. 53 y 54.

En el programa básico de una revolución socialista, planteado en el Manifiesto..., está prevista la abolición del derecho de herencia.

3.5 SALARIOS

El obrero 20 habla de lo terrible que es esta sociedad:

“- La organización de esta sociedad es tan arbitraria, tan feroz, tan monstruosa, que son justamente los que no hacen absolutamente nada, quienes toman y guardan absolutamente todo... Ellos sólo nos dejan los restos y esos restos no nos aseguran ni siquiera lo mínimo indispensable necesario para vivir.”²³²

En la página 52 del Manifiesto está escrito:

“El precio medio del trabajo asalariado es el mínimo del salario, es decir, la suma de los medios de subsistencia indispensables al obrero para conservar su vida como tal obrero. Por consiguiente, lo que el obrero asalariado se apropia por su actividad es estrictamente lo que necesita para la mera reproducción de su vida.”²³³

3.6 ESTRATEGIA Y TÁCTICA

En este sentido Vallejo hace sus personajes utilizar todas las tácticas posibles para alcanzar sus objetivos de tener una vida mejor.

El primer paso es agotar todos los medios legales de lucha:

²³² VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Lima, 1979. Pg. 62.

²³³ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del Partido Comunista* – Edición en lengua castellana. Lima. No está indicado el nombre del editor. Pg. 52.

Es el delegado 2 quien nos informa a este respecto:

“ - El Comité de Lucha ha agotado su buena voluntad en lo referente a los aspectos secundarios del conflicto, sin excepción, para llegar a un acuerdo principal con la Comisión Patronal.”... “El Comité de Lucha está convencido de que todo acuerdo entre patrones y obreros es, en adelante, imposible, y, como les decía ayer, la ruptura definitiva de nuestras relaciones era inevitable desde hace más de una semana. Parece, por otra parte, que la intransigencia de los patrones no es sino una maniobra para derribar al gobierno...”²³⁴

En el Manifiesto... se alude (pág. 44) al aprovechamiento de las luchas de los obreros por parte de la burguesía, en contra de otras clases:

“... los obreros no combaten contra sus propios enemigos, sino contra los enemigos de sus enemigos...”²³⁵.

Por otra parte, la política de alianzas de los comunistas con otros sectores democráticos supone una lucha en el marco legal, del Estado burgués.

El siguiente paso elegir entre dos caminos de lucha: pacífico o violento.

“El obrero 19 propone: - Por el momento, se trata de tomar una decisión. Nos hemos reunido para eso. Debemos decidir lo que vamos hacer. Debemos escoger: o seguimos el camino pacífico como lo hemos hecho hasta ahora, o tomamos el de la violencia, y , en ese caso, ¡adelante por la huelga!”²³⁶

En la página 63, el personaje Masa opta por la revolución y esto significa optar por la violencia:

²³⁴ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Lima, 1979. Pg. 57 y 58.

²³⁵ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del Partido Comunista* – Edición en lengua castellana. Lima. No está indicado el nombre del editor. Pg.44.

²³⁶ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Lima, 1979. Pg.58.

“La Masa: - ¡Hay una solución! ... ¡La revolución! .. ¡Sí, la revolución...¡La revolución que invertirá todas esas injusticias! ...”²³⁷

El Obrero 25 apoya esta posición:

“ - ¡Yo estoy convencido que los obreros sólo tendrán la última palabra por la fuerza! ¡Por la fuerza, me entienden! ¡Sólo por la fuerza!”²³⁸

El último párrafo del Manifiesto señala:

“Proclaman abiertamente [los comunistas] que sus objetivos sólo pueden ser alcanzados derrocando por la violencia todo el orden social existente.”²³⁹

3.7 SOLIDARIDAD DE CLASE Y UNIÓN DE TODOS LOS PROLETARIOS

La solidaridad de la cual habla Vallejo varias veces en esta pieza será siempre la solidaridad de clase y está estrechamente ligada a la unidad en la lucha. A la vez es necesaria una disciplina para lograr esta unión. Luego solidaridad, unión y disciplina van juntas.

Es por la boca del delegado 2 en la escena III (página 59) que lo sabemos:

“ - Está bien, pero no olvidemos sin embargo que esos tres días de parlamento nos han servido para consolidar nuestras posiciones. Y eso es algo importante. Esos tres días han dado también el tiempo a

²³⁷ Ibid. Pg.63.

²³⁸ Ibid. Pg.68.

²³⁹ MARX, Carlos y ENGELS, Federico, *Manifiesto del Partido Comunista* – Edición en lengua castellana. Lima. No está indicado el nombre del editor. Pg. 78.

los obreros metalúrgicos que estaban desorganizados, para unificar sus filas, reforzar la conciencia de sus derechos y, por ello, imprimir una gran eficacia a sus reivindicaciones. No se puede negar que la lentitud de los debates con la patronal nos ha permitido unificar nuestras opiniones, agrupar nuestras fuerzas y acrecentar nuestras oportunidades en el frente de batalla.”²⁴⁰

Ya en la escena V (página 88) cuando los obreros están dando vivas a su triunfo:

“ - ¡Vivan nuestros delegados! ¡Viva el trabajo útil! ¡Viva la solidaridad proletaria!”²⁴¹

el delegado 1 dice lo siguiente:

“Es el desenlace final de un largo conflicto social, de un drama atroz y homicida que nos enluta y enluta también al país entero. Este conflicto que parecía, incluso, poder prolongarse y agravarse más culminó en el momento en que nuestras fuerzas iban a sucumbir bajo el peso del hambre y la miseria. Los patrones, que estaban apoyados por el gobierno, podían continuar escarneciéndonos. Cachiporras, prisión, balas, opinión pública, capitales todo está de su lado. Pero nosotros, los trabajadores, sin recursos y desarmados, ¿qué tenemos y qué nos queda? Sin embargo, camaradas, sí, nosotros tenemos un arma, un arma terrible y temida, un arma contra la cual nadie puede hacer nada: la solidaridad de los obreros, la unión de todos los proletarios...”²⁴²

En la última escena de *Lock-Out* es pronunciada la famosa frase final del

Manifiesto...:

“Proletarios de todos los países, uníos!”²⁴³

²⁴⁰ VALLEJO, César, *Lock-Out en Teatro Completo* Primer Tomo – Fondo editorial de la PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. Lima, 1979. Pg. 59.

²⁴¹ Ibid. Pg. 88.

²⁴² Ibid. Pg. 88.

²⁴³ Op. Cit. Pg. 88.

3.8 LA DIMENSIÓN HUMANA

A pesar de que en *Lock-Out* uno de los personajes principales es LA MASA, que es un personaje colectivo, y los demás personajes son distintos obreros u obreras sin un mayor destaque entre ellos, César Vallejo no dejó de lado la parte de la dimensión humana de la persona. En la escena IV que es la de la represión policial, hay dos escenas conmovedoras. La primera es la de la novia que teme que algo malo pase a la persona que ama y quiere impedirlo de salir en el momento en que se oyen descargas. También su madre trata de retenerlo. Pero este obrero 12 está convencido que luchar por sus compañeros, estar al lado de ellos en momentos tan difíciles, es lo más importante en la vida de un hombre, más importante que el amor de una mujer. Él está llano a dar su vida por la de sus compañeros. Para él la lucha, la revolución son más importantes que el amor.

Sin embargo, quienes mueren en esta lucha son su novia y su madre, y no él. Las que estaban por el inmovilismo y no querían luchar perecen, y el que quería luchar no perece. Lo que recoge lo que decimos acerca de los tópicos de movimiento (ver parte 2.2.4.3)

La otra escena conmovedora es la del niño y la madre. El niño tiene hambre, mucho hambre. Esperan el regreso del padre que salió conseguirles algo para comer pero no regresará nunca. El niño 5 trata de comprender lo que ocurre y hace preguntas a su madre hasta llegar a decirle:

“- ¿Quién les ha dado las fábricas a los patrones?” ²⁴⁴

Y la madre no sabe qué contestar:

"- ¿Quién"? ... Pero...Nadie, mi pequeño, nadie." ²⁴⁵

Y el Niño 5 vuelve a preguntar:

" - ¿Entonces, por qué las fábricas son de ellos?" ²⁴⁶

Para Vallejo también las máquinas sufren: El guardián las oye quejarse:

“- Sabe Ud., yo escucho durante la noche quejarse a esas máquinas... sí... ¡se quejan esas máquinas sin trabajo!” ²⁴⁷

Todos estos elementos corresponden a una atención especial, esperable en el autor de “Los Heraldos Negros”, a los dilemas humanos que subyacen a la trama casi esquemática de una lucha revolucionaria. Por su recurrencia y el modo como marcan la obra, aparecen sin duda como un tópico de importancia, que completa los aspectos ideológicos que hemos enumerado más arriba.

²⁴⁴ Vallejo, César, *Lock-Out en Teatro Completo*, Op. Cit. Pg. 79.

²⁴⁵ Vallejo, César, *Lock-Out en Teatro Completo*, Op. Cit. Pg. 79.

²⁴⁶ Vallejo, César, *Lock-Out en Teatro Completo*, Op. Cit. Pg. 79.

²⁴⁷ Vallejo, César, *Lock-Out en Teatro Completo*, Op. Cit. Pg. 83.

CONCLUSIONES

1ª. - Los datos biográficos y diversos escritos de Vallejo confirman la adhesión del escritor al marxismo, desde fines de los años veinte, y la obra *Lock-Out* corresponde al período en que Vallejo adhiere más plenamente a la vertiente estalinista del marxismo.

2ª. – No existe un único contexto situacional en *Lock-Out*; es diferente en cada una de las escenas. Así en la primera, por ejemplo, se va desde el contexto mediato de una fábrica metalúrgica hasta el inmediato de un taller, descritos a través de sinestias visuales y auditivas.

3ª. – El contexto temporal está señalado a veces explícitamente como en la segunda y quinta escenas y otras de forma implícita, como en la primera, tercera y cuarta. Sin embargo, las indicaciones escénicas son mínimas, es realmente a partir del parlamento de los personajes que se puede deducir el contexto temporal real. Nos cabe señalar que hay contradicciones en la información que uno adquiere de esta manera, y sólo una lectura muy atenta nos lleva a formular el contexto temporal que está implícito en todas las escenas.

4ª. – El contexto social también es diverso. En las primera y tercera escenas es un contexto de obreros, en la segunda es patronal. Por lo general se encuentran las dos esferas burgueses y obreros, salvo en la tercera escena.

5ª. – Existen dos grandes grupos de actantes. El primero está conformado por la clase obrera y el segundo por la de los poderosos (patrones, autoridades y policías) a los que se les añade el lumpen proletariat (copetineras).

6ª. – La prosopografía de los actantes obreros no aparece sino referida a la edad. Niños y ancianos aparecen junto con jóvenes, sean estos hombres o mujeres. Son más escasas las alusiones a rasgos etopéyicos. Lo que contrasta con la conducta en la que se revela fundamentalmente los rasgos ideológicos de Vallejo, ya se trate de actantes individuales o del actante colectivo Masa.

7ª. – En cuanto a los actantes no obreros, con excepción de las copetineras, no se los caracteriza prosopográficamente ni etopéyicamente sino que como en el caso anterior es la conducta la que revela la ideología vallejana.

8ª. – La onomástica opone los actantes obreros y burgueses, resaltando el aspecto colectivo de los obreros, frente a la individualidad burguesa, recogiendo el antiindividualismo marxista.

9ª. – Como señala Podestá, es clara la intención pedagógica de este texto, que se presenta como una suerte de ilustración del marxismo. Así, están

presentes en el discurso de los personajes ideas que remiten con evidencia a los textos marxistas, abordando una multiplicidad de temas:

- la visión leninista de que el hombre puede determinar la historia;
- la noción de crisis de sobreproducción asociada al desorden intrínseco de la economía capitalista;
- la libertad burguesa;
- la herencia y el capital;
- la definición de salario;
- la solidaridad de clase.

La intención pedagógica no se observa sólo por la aparición de enunciados ideológicos, sino por lo esquemático de los personajes y sus conductas. Así, la posición falsa de la socialdemocracia es simbolizada por la vulnerabilidad del Ministro socialista a la presión de los industriales. La crítica a la socialdemocracia es renuente en el marxismo-leninismo.

10^a. – Además de suscribir al argumentario marxista, *Lock-Out* suscribe a algunos aspectos dramáticos que impresionaron a Vallejo: estética de la fábrica, introducción del personaje Masa.

11^a. – La noción de unión es importante. Está expresada directamente, incluso bajo la forma de la famosa consigna de los partidos comunistas, pero también se observa, como hemos tratado de mostrar, en las formas de movimiento de la obra.

12ª.- El personaje Masa es significativo: encarna la importancia de la unión, del grupo trascendiendo la individualidad, y la consciencia de clase. Frente a los líderes, la Masa no es informe: hemos analizado su etopeya y conducta mostrando cómo aparece en realidad consciente de su lugar en la historia. En sus roles actanciales siempre muestra intencionalidad, en oposición a la burguesía, que aparece entonces como inconsciente: incapaz de manejar su actividad sin producir crisis, y desconectada del mundo real (escena 4). Consciencia de clase, unión, trascendencia del individuo son aspectos característicos del proletariado revolucionario, en la ideología marxista.

13ª.- El ámbito obrero aparece como portador de verdadera democracia, como se desprende del análisis de los contextos situacionales comparados de las escenas 2 y 3 (estratificado en el ámbito del Ministerio burgués, horizontal en el de la Asamblea obrera).

Es recurrente en el discurso marxista la oposición entre la democracia burguesa - ficticia bajo muchos aspectos – y la efectiva democracia de la que es portador el proletariado.

Respecto al aspecto de democracia, es importante resaltar como, si bien Vallejo resalta la figura de hombres que lideran la Masa, estos líderes provienen de la misma clase obrera. Vallejo se remite así a una línea marxista que otorga al proletariado la capacidad de generar sus propios líderes.

Quisiéramos, a modo de conclusión final, señalar algunos puntos centrales en la ideología de *Lock-Out*.

En primer lugar, es clara, como señala Podestá, la intención pedagógica de este texto, que se presenta como una suerte de ilustración del marxismo. Así, están presentes en el discurso de los personajes ideas que remiten con evidencia a los textos marxistas, abordando una multiplicidad de temas:

La visión leninista de que el hombre puede determinar la historia. La noción de crisis de sobreproducción asociada al desorden intrínseco de la economía capitalista. La libertad burguesa. La herencia y el capital. La definición del salario. La solidaridad de clase. Además de esta explicitación de tópicos marxistas, encontramos algunos temas desarrollados bajo otros modos de expresión. En primer lugar, la noción de unión es importante. Está expresada directamente, incluso bajo la forma de la famosa consigna de los partidos comunistas, pero también se observa, como hemos tratado de mostrar, en las formas de movimiento de la obra. El análisis del movimiento en *Lock-Out*, y también de los roles actanciales de algunos personajes (obrero 12, en particular) nos ha permitido también observar la importancia dada al liderazgo organizador (consigna de orden). Esto no excluye la democracia. De hecho, el *locus* obrero es el espacio de la discusión más fructífera, y horizontal: la escena 3 es la única que no tiene un escenario estratificado, en pisos, como las demás; y representa la discusión en el seno del sindicato. Frente a los líderes, la masa no es informe: hemos analizado su etopeya mostrando como aparece en realidad como consciente de su lugar en la escena histórica. En sus roles actanciales siempre muestra intencionalidad. Es la burguesía la que aparece entonces como inconsciente: incapaz de manejar su actividad sin producir crisis, y totalmente desconectada del mundo real (escena 4). Otro

actor social representado en *Lock-Out* es la social democracia: la obra muestra la falsa posición que ocupa este sector, su ambigüedad que en definitiva remite a una alianza con la burguesía. En los años 10 y 20, la social democracia apareció como tal frente a los sectores bolcheviques. Esto está en relación con otro tema que hemos podido observar, que compete al hecho, fundamental además en lo que respecta al tema de la ideología, de que según el marxismo la participación del individuo en el proceso económico determina, en última instancia, su actuación, más allá de sus valores conscientes. Por último, el análisis de los roles femeninos muestra una atribución de caracteres de pasividad a la mujer, y también de sensibilidad. La perspectiva de género de Vallejo aparece como bastante tradicional: la mujer está vinculada al ámbito doméstico, victimizada, y asociada a lo afectivo. En relación con esto, el sexo aparece bastante degradado, puesto en escena bajo su forma lujuriosa y prostituida, o oponiendo el amor de pareja a la solidaridad obrera, al amor a los compañeros.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIGA TELLO, Martha *Lock-Out: análisis de la puesta en escena*
Tesis de Maestría
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Lima, 1995.
- BLANCO, Desiderio *Claves Semióticas –
Comunicación/Significación*
Universidad de Lima
Lima, 1989.
- BLANCO, Desiderio y
BUENO, Raúl *Metodología de Análisis Semiótico*
Universidad de Lima
Lima, 1989.
- DE VALLEJO, Georgette *Apuntes Bibliográficos sobre "Poemas en
Prosa" y "Poemas Humanos" en Homenaje
Internacional a César Vallejo - Visión del Perú*
– Revista de Cultura. Julio de 1969 N° 4
publicada por Carlos MILLA BATRES y
Washington DELGADO Pg. 169 a 192.
- ENGELS, Federico *El origen de la familia, la propiedad privada y
el Estado*
Roger Mercado - Fondo de Cultura Popular
Editores
Lima, Sin Fecha
- HART, Stephen "Was César Vallejo a Communist? A Fresh
Look at the Old Problem"
Revista IBERO-ROMANA n° 22, 1985
- HIGGINS, James *La sociedad capitalista en los "Poemas
Humanos" de César Vallejo en Homenaje
Internacional a César Vallejo - Visión del Perú*
– Revista de Cultura. Julio de 1969 N° 4
publicada por Carlos MILLA BATRES y
Washington DELGADO Pg. 68 a 74.
- ISAAC, Jules, ALBA, André
BONIFACIO, Antoine *Histoire Contemporaine 1852-1939*
Librairie Hachette
París, 1953.

- KISHIMOTO, Jorge y
VÉLEZ, Julio
Vallejo-Cien años de sér -1892-1992
Museo de la Nación
Seglusa Editores e Impresores S.A.
Lima, 1992.
- LAMBIE, George
*El pensamiento político de César Vallejo y la
Guerra Civil Española*
Editorial Milla Batres
Lima, 1993
- LAROUSSE, Pierre y
GARCÍA-PELAYO Y
S. A. GROSS, Ramón
Pequeño Larousse Ilustrado
Ediciones Larousse Argentina
Buenos Aires, Marsella y México (D.F.), 1995.
- LAROUSSE, Pierre y
GARCÍA-PELAYO Y
GROSS, Ramón
*Grand Dictionnaire Espagnol-Français
Français-Espagnol*
Larousse
París, 1995.
- LÉVANO, César
*Vallejo, militante obrero en Homenaje
Internacional a César Vallejo - Visión del Perú*
– Revista de Cultura. Julio de 1969 N° 4
publicada por Carlos MILLA BATRES y
Washington DELGADO Pg. 129 y 130.
- MARX. Carlos y
ENGELS, Federico
La Ideología Alemana
Grijalbo
México, 1970.
- MARX, Carlos y
ENGELS, Federico
Manifiesto del Partido Comunista
Lima, Sin Fecha.
- MARX, Karl y
ENGELS, Friedrich
Oeuvres Choiesies en deux volumes
Tome I et Tome II
Editions du Progrès
Moscú, 1955.
- MORE, Ernesto
*VALLEJO, en la encrucijada del drama
peruano – Segunda Edición*
Librería-Distribuidora "BENDEZÚ"
Lima, 1988.
- PAOLI, Roberto
*Vallejo prosista en los años de Trilce en
Homenaje Internacional a César Vallejo -
Visión del Perú – Revista de Cultura. Julio de
1969 N° 4 publicada por Carlos MILLA
BATRES y Washington DELGADO Pg. 9 a 11.*

- PODESTÁ, Guido *CÉSAR VALLEJO: su estética teatral*
Institute for The Study of Ideologies &
Literature
Instituto de Cine y Radio-Televisión
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Minneapolis/Valencia/Lima, 1985.
- POLITZER, Georges *Principios elementales y principios
fundamentales de filosofía*
Roger Mercado - Fondo de Cultura Popular
Lima, 1973.
- REAL ACADEMIA *Diccionario de la Lengua Española
Real Academia Española 21ª Edition*
Editorial Espasa Calpe S.A.
Madrid, 1992.
- ROBERT, Adela Flora *Les États-Unis: de la prospérité à la crise,*
Manuscrito.
Chaclacayo, 1999.
- ROBERT, Paul *Le Petit Robert Dictionnaire Alphabétique
& Analogique de la Langue Française*
Société du Nouveau Littré
Paris, 1969.
- ROBERT, Paul *Le Petit Robert 2
Dictionnaire Universel des Noms Propres -
Alphabétique et Analogique*
SNL - Le Robert
Paris, 1980.
- ROSENTAL, M.M. y
IUDIN, P.F. *Diccionario Filosófico*
Ediciones Universo
Sin Lugar ni Fecha.
- SOBREVILLA, David *César VALLEJO Poeta Nacional y
Universal y otros trabajos vallejanos*
Amaru Ediciones
Lima, 1994.
- VALLEJO, César *Contra el Secreto Profesional*
Obras Completas Tomo I
Mosca Azul Editores
Lima, 1973.

- VALLEJO, César *Desde Europa
Crónicas y Artículos (1923-1938)*
Recopilación, prólogo, nota y
documentación por
Jorge PUCCINELLI
Ediciones Fuente de Cultura Peruana
Lima, 1987.
- VALLEJO, César *El Arte y la Revolución
Obras completas Tomo II*
Mosca Azul Editores
Lima, 1973.
- VALLEJO, César *La Piedra Cansada en Visión del Perú*
Washington DELGADO
Homenaje Internacional a César Vallejo
Revista de Cultura, Julio de 1969 - Nº 4
Lima, 1969.
- VALLEJO, César *Los Heraldos Negros - Trilce*
Biblioteca Peruana - Peisa
Lima, 1974
- VALLEJO, César *Lock-Out en Teatro Completo*
Prólogo, traducciones y notas de
Enrique BALLÓN AGUIRRE
Fondo Editorial de la Pontificia Universidad
Católica del Perú
Lima, 1979.
- VALLEJO, César *Rusia en 1931
(Reflexiones al pie del Kremlin)*
Ediciones Perú
Lima, 1962.