

## EL TEATRO VALLEJIANO A BASE DEL CUERPO: REFLEXIONES PARA UNA SENSIBILIDAD RENOVADORA

*Laurie Lomask*

*City University of New York*

Destacado está en los últimos años de la vida de César Vallejo, un cambio hacia lo social en su obra literaria. Después de sus viajes a Rusia en 1928 y 1929, el escritor, cuya poesía anteriormente se caracterizaba por un enfoque íntimo y una angustia personal, se abre hacia fuera en el sentido de que busca los fines públicos y políticos de su escritura. En los años siguientes, desde París y luego en España, a la vez que milita por los ideales marxistas, Vallejo comienza a escribir sus primeras obras dramáticas. Aunque ninguna de sus piezas de teatro se llegaron a poner en escena en vida del escritor, estas obras demuestran sus preocupaciones artísticas y políticas del momento: las promesas del socialismo, la desilusión política, la relación del individuo con la comunidad y la función social del teatro.

En su escritura dramática, Vallejo se ocupa de un nuevo proletario, un teatro que sirva al pueblo y que se aleje de las excesivas producciones del teatro burgués (Fuentes 1988, p. 407). A favor de las historias humildes, Vallejo busca la conexión y entendimiento entre seres diferentes, con el deseo de exponer lo que todos tenemos en común. Así pide, en sus notas a *Suite et contrepoint*, un teatro “para resolver la dificultad de la comprensión humana (toda la desgracia de los hombres viene de que no se comprenden), hacer al individuo que entre en el cuerpo del prójimo, para que vea lo que es ser el otro, es decir, hacerlo jugar el papel del vecino, en el gran teatro del mundo”. A continuación, Vallejo sigue teorizando un teatro nuevo: “Y sólo cuando haya visto lo que es vivir la vida y la naturaleza del prójimo, lo comprenderá, le tolerará y le amará. Más aún, se pondrá en su lugar y se identificará con él consubstanciándose con su ser y con su destino. *¡Ponerse en su lugar!* Esa es la cosa: representarlo en sus placeres y en sus dolores. El teatro, al servicio de la comprensión humana. Un pobre jugando el papel de un rico y así sucesivamente” (citado en Podestá 1985, p. 225).

A partir de la cita previa, me gustaría proponer el cultivo de la empatía como una de las funciones principales del teatro vallejiano, tanto entre los mismos personajes como entre los personajes y el público. Además, a este fin, el dramaturgo se remite al contacto primario y físico, al cuerpo en sí, como gran recurso para provocar la empatía. En las obras teatrales de Vallejo, los sentimientos y los pensamientos se entienden y se comparten a través del cuerpo, comunicando a dos personas por medio de la igualdad, y no por una relación jerárquica.

El diccionario de la Real Academia define la empatía como el “sentimiento de identificación con algo o alguien”; y segundo, la “capacidad de identificarse con alguien y compartir sus sentimientos”. La palabra procede del griego, *empáttheia*, que significa afeción física o pasión, y que viene de la compuesta de *en* y *pathos* (“en el sentimiento” o “en el sufrimiento” de otra persona). La empatía habla no solamente de sentir lo que otra persona siente, sino también de ocupar el espacio emocional de esa persona. Para Vallejo, la empatía procede del espacio corporal, que sólo cuando uno ocupa el cuerpo del otro puede entender de verdad la perspectiva de esa persona. El vínculo entre cuerpo, emoción, y empatía, donde el cuerpo es mediador entre la emoción privada y la conexión interpersonal, es un motivo frecuente en la obra dramática de Vallejo que sirve para deshacer las estructuras del poder.

Como arranque al estudio de la manipulación del cuerpo en el teatro vallejiano, señalo aquí unos elementos de la primera obra dramática de Vallejo en español, *Entre las dos orillas corre el río*, que originalmente formaba parte de la obra *Moscú contra Moscú*. Vallejo escribió la obra, aunque nunca dejó de revisar y modificarla, durante su estancia en Madrid de 1931 a 1932, en que presencié la Segunda República en sus victorias y sus fallas, eventos que llevarían a la Guerra Civil Española. *Entre las dos orillas* dramatiza una serie de discusiones entre familiares sobre los valores del régimen comunista en la Unión Soviética, pero su gran logro es mostrar la cercanía entre los líderes del partido comunista y los individuos del proletario.

El primer cuadro de la obra nos muestra la fragilidad del ser humano. El moribundo Atotov cuenta que él es responsable por haber matado al hombre que iba a asesinar a Vladimir Lenin. Éste se salvó, desde luego, por una mera casualidad, lo que implica su vulnerabilidad corporal. Los dos cuadros siguientes presentan verdaderos

juegos con los cuerpos de los dos líderes soviéticos. Lenin entra en escena de verdad en forma de una escultura, a la cual el personaje Mukinin le roba la mano de piedra. Aunque no está viva, la figura tiene vida, ya que el camarada Mukinin jura que la estatua le perseguía y corría tras él, y que le tiraba una piedra en un acto de auto-defensa. Al principio Osip, el interlocutor en escena, es incrédulo ante la historia de su amigo, pero en el próximo cuadro representa su propia fantasía, disfrazándose de y jugando a Joseph Stalin.

En la próxima escena, Osip intenta entender a Stalin, a través de la encarnación de él: “Yo soy Stalin, sí. Un luchador, un hombre entregado por entero a la humanidad [...] Pero, camarada, nadie sabe, se lo juro, que este luchador es un hombre sensible, ardiente, apasionado y, sin embargo, solo, camarada, ¡muy solo!” Luego el personaje intenta transmitir ese sentimiento a Olga, mujer de Mukinin, por medio del tacto, el contacto directo de las manos. Las acotaciones en este pasaje indican que en su encarnación de Stalin, Osip también toca, físicamente y emocionalmente, a Olga: “Tóqueme el corazón” dice Osip, y la reacción, “*Olga se deja hacer, confusa, sorprendida...*”; y Osip sigue hablando, “*reteniendo entre sus manos la de Olga*”. Al final, la sensación llega a Olga, quien percibe la pasión de Stalin, finalmente dice “*Retirando su mano, ‘Oh, camarada!’*” (Vallejo 1999, p. 222).

Estas escenas indican una manera de entender al mundo a través del cuerpo, donde “todos los hechos son físicos”, como dice un vecino más tarde en la obra (Vallejo 1999, p. 241). Dicha sensibilidad viene tras una creciente boga de cenestesia en los círculos intelectuales europeos desde mediados del siglo diecinueve. La cenestesia se refiere a la percepción interna del propio cuerpo, lo cual Cícero llamaba *tactus intimus* (Starobinski 1989, p. 353), y destaca el vínculo entre las sensaciones físicas y los sentimientos psíquico-emocionales (Corbin 1985, p. 438). Como la primera conciencia del sujeto de su estado corporal, la cenestesia precede el lenguaje y, por lo tanto representa un pensamiento puro y una sensibilidad todavía no controlada por el sistema de discursos institucionalizados. De este modo, la postura del cuerpo en una obra de teatro añade un elemento de expresión libre. El énfasis en el propio cuerpo puede implicar cierto egoísmo y un entendimiento del mundo basado en uno mismo, pero no es el caso en Vallejo. Como hemos visto, para Vallejo el cuerpo no es solamente la fuente de las experiencias y

creencias propias, sino también es el vehículo que transmite y da a entender sinceramente las del otro.

Es interesante notar, también, cómo el aporte de la cenestesia sirve de contrapunto a los discursos del psicoanálisis del siglo XX. Para Sigmund Freud, el pensamiento no se basaba en las sensaciones corporales, sino que, al contrario, era el inconsciente que se manifestaba en el cuerpo. Y si todo radia del inconsciente, la empatía también es una capacidad interna que refleja la fuerza de los lazos formados entre hijo y madre (Baron-Cohen 2006, p. 536). No se reconoce, por ejemplo, la posibilidad de sembrar o de inspirar la empatía en otra persona por la influencia externa, que es precisamente lo que se logra en el teatro de Vallejo a través del tacto y de la encarnación.

La escritura dramática de Vallejo, como bien observa Gustavo Geirola, “no se trata de elitizar la teatralidad, sino de colectivizarla” (1999, p. 36). Los escritos críticos de Vallejo de la época afirman su deseo de reformular el arte del teatro, sacándolo de la dinámica del poder y echándole raíces nuevas: “Así, pues, hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada” (de las *Notas sobre una nueva estética teatral*, 1934, citado en Podestá 1985, p. 170). Para romper con las tradiciones teatrales, sean del teatro burgués o del proletario, Vallejo acude al cuerpo, un recurso que le permite fomentar la empatía entre seres distintos por suprimir la separación física entre ellos.

Hay que reconocer, por lo tanto, que la empatía se puede provocar. Si se supone que la empatía viene desde dentro, que es una capacidad imposible de enseñar o transmitir, uno se relaciona con el otro siempre desde su propia conciencia y se interpreta al otro desde un punto de vista ajeno. De este modo, en vez de la encarnación tenemos la mirada, y en vez de la empatía tenemos “el espacio agonal de la dialéctica del poder” (Geirola 1999, p. 34). ¿Pero no será el teatro el lugar privilegiado de participación mutua, el escenario ideal para deshacer las jerarquías del poder sociopolítico? Efectivamente no toda pieza tendrá tal objetivo, pero en las obras dramáticas de Vallejo, el cuerpo sirve agudamente para este fin.

## Bibliografía

- Baron-Cohen, Simon. "Empathy: Freudian origins and 21st-century neuroscience". *The Psychologist* 19.9. 2006. 536-537.
- Corbin, Alain. "Coulisses". *Histoire de la vie privée*. Vol 4. Perrot, Michelle (ed.). Paris. Seuil. 1985. 412-611.
- Fuentes, Víctor. "La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)". *Cuadernos Hispanoamericanos*. *Homenaje a César Vallejo* 454-455. 1988. 401-414.
- Geirola, Gustavo. "César Vallejo: Enunciación y teatralidad". *Revista Chilena de Literatura* 55. 1999. 31-65.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: Su estética teatral*. Lima. Universidad Nacional de San Marcos. 1985.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.<sup>a</sup> ed. Barcelona. Espasa. 2014.
- Starobinski, Jean. "The Natural and Literary History of Bodily Sensation". *Fragments for a History of the Human body. Part Two*. Feher, Michel, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.). New York. Urzone. 1989. 350-405.
- Vallejo, César. *Teatro completo I*. Silva-Santisteban, Ricardo y Cecilia Moreano (eds.). Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1999.