

***Entre las dos orillas corre el río,* de César Vallejo, y la poética del drama moderno**

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

A partir de la teoría y la metodología de la Poética Comparada, este artículo analiza la contribución de César Vallejo (1892-1938) al drama moderno de visión marxista en Hispanoamérica. El análisis de *Entre las dos orillas corre el río*, escrita en los años treinta y resultado de un complejo proceso de reescritura, se detiene en la relación del texto con la poética abstracta del drama moderno en versión ampliada, identifica los procedimientos canónicos y los de ampliación.

Palabras clave: poética comparada, realismo, drama de tesis, teatro marxista

ABSTRACT

Based on the theory and methodology of Comparative Poetics, this article analyses the contribution of César Vallejo (1892-1938) to the modern drama of Marxist perspective in Latin America. The analysis of *Entre las dos orillas corre el río*, written in the thirties and the result of a complex rewriting process, focuses on the relationship of the text with the abstract poetics of modern drama in an expanded version, identifies the canonical procedures and those of extension.

Keywords: comparative poetics, realism, thesis drama, marxist theater

1. Todas las citas de la pieza se hacen por la edición del *Teatro completo*. Tomo I de 1979.

Entre las piezas teatrales más logradas (y vigentes) de César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892 – París, 1938), sobresale *Entre las dos orillas corre el río*¹, escrita en los años treinta y resultado de un largo proceso de reescritura (Ballón Aguirre, 1979, pp. 95-97).

De acuerdo a la teoría y la metodología de la Poética Comparada (disciplina derivada del Teatro Comparado), que estudia las poéticas en su relación con la territorialidad (Dubatti, 2020a), la micropoética del texto de Vallejo responde a la poética abstracta del drama moderno, o drama realista de tesis, en versión ampliada (Dubatti, 2009).²

Pero, a diferencia de la mayoría de los cultores del drama moderno en Hispanoamérica (que usan estas estructuras para tesis reformistas, que no cuestionan radicalmente la organización social capitalista, como sucede en la Argentina con los textos de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Samuel Eichelbaum, Alfonsina Storni, Ezequiel Martínez Estrada, entre muchas/os otras/os) (Laurence, 2018), Vallejo se vale del drama realista de tesis para ponerlo al servicio del pensamiento de izquierda y de una defensa de la orientación política de la URSS, que concibe como una construcción compleja y resistida por vastos sectores de la sociedad rusa. Acaso su explícita dimensión política hizo que la pieza no fuera estrenada e, incluso, desestimada.

Detengámonos brevemente en las características de la poética abstracta del drama moderno. Se trata del drama realista destinado a proponer una tesis transformadora de la realidad social. Esta poética teatral (considerada en su dimensión triádica: estructura + trabajo + concepción, Dubatti, 2014) es metáfora epistemológica (Umberto Eco)³ que encarna en la dramaturgia, hacia 1870, los principales valores de la Modernidad ya consolidada. El drama realista de tesis “pone en obra teatral” los principios basales de la Modernidad: es la poética de mayor representación histórica de la Modernidad⁴, tal vez la contribución más específica y original que la Modernidad ha concretado en la historia del teatro mundial.

El drama moderno se propone como un teatro “útil” al servicio del desarrollo de los valores de la Modernidad (Redmon, 1991). Ejemplos canónicos de drama moderno son, con variaciones, cinco piezas de Henrik Ibsen que contribuirán a irradiar esta poética: *Los pilares de la sociedad* (1977), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884), textos que irradiaron las estructuras del drama moderno, progresivamente, en todo el mundo (Dubatti, 2006).

En el uso del término drama moderno nos diferenciamos de Peter Szondi (1994, pp. 17-25) y Jean-Pierre Sarrazac, quienes llaman así al que pone en crisis el “drama absoluto” (Kuntz y Lescot, 2013, pp. 82-83) a través de procesos de modernización cuestionadores, inicialmente generados por el último Ibsen (el de *Juan Gabriel Borkman*), August Strindberg, Anton Chéjov, Maurice Maeterlinck y Gerhart Hauptmann (Szondi, 1994, pp. 25-77), y luego profundizan el expresionismo, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, entre otros.

2. A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, la Poética Comparada distingue cuatro tipos básicos de poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poíesis* considerada en su manifestación concreta individual); las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas). Para un desarrollo más amplio, véanse Dubatti, 2012, pp. 127- 142, y 2014, pp. 21-54.

3. “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o,

sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984, pp. 88-89).

4. La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), saber es poder (dominio de la realidad, cientificismo), laicización y antropocentrismo, igualación social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela y el teatrista como guía. Al respecto, véase Dubatti, 2009, pp. 21-31

5. Escriben Kuntz y Lescot: “El drama, definido como un ‘acontecimiento interhumano’ en su presencia, es absoluto en cuanto excluye todo elemento exterior al intercambio interpersonal que expresa el dialogo” (2013, p. 82).

Desde nuestro punto de vista, es justamente el drama moderno el que asume por primera vez el “drama absoluto”⁵ en la historia del teatro, diferenciándose del drama de los siglos anteriores, que podemos llamar “drama liminal” por su porosidad y apertura a lo que está fuera de la situación del diálogo (Szondi, 1994, p. 18).⁶ Por primera vez el drama realista de tesis genera la ilusión de autosuficiencia dramática, de burbuja ficcional encerrada en sí misma, a diferencia del drama liminal de los siglos anteriores que se manifiesta abierto, fusionado a la presencia del público y el convivio en el acontecimiento teatral, a través de prólogos, coros, parábasis, epílogos, auto-referencia teatral, así como múltiples alocuciones dirigidas al espectador, desde el texto, la actuación, la ubicación del público, etc. Si el drama moderno realista busca la ilusión de un orden dramático cerrado en sí mismo, “ajeno” al acontecimiento de presencia del espectador (transformado en un observador a través de la “cuarta pared”), el “drama liminal” (en sus diferentes formas: la tragedia y la comedia griegas, la comedia latina, la *commedia dell’arte*, el drama barroco y el neoclásico, el drama romántico, etc.) entreteteje lo dramático y lo no-dramático de la representación (como hemos señalado en otra oportunidad, Dubatti, 2020a, pp. 51-108).⁷

El proceso de constitución de la poética del drama moderno nos reenvía al siglo XVIII y la emergencia del drama burgués (puede considerarse *El mercader de Londres*, de George Lillo, en 1731, como su punto de partida, Burello y Goldzycher, 2017; Szondi, 2016, pp. 29-103). Se consolida como poética en las tres últimas décadas del siglo XIX (Esslin, 1997; Holland y Patterson, 1997) y se irradia al mundo. Desde entonces se ha desarrollado y sigue desarrollándose en al menos seis versiones (canónica, ampliada, de fusión, crítica, paródica, disolutoria, como veremos enseguida en síntesis), lo que demuestra la potencia de productividad de esta poética, viva hasta hoy.

La poética abstracta del drama moderno propone un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro, la objetivista, sustentada en cinco principios: a) el ser del mundo es objetivo, por lo que el mundo puede ser investigado y la Humanidad puede observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones (tesis) sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones —observación de las recurrencias y

comprobaciones— del régimen de experiencia empírica; b) contra la idea aristotélica de que el arte debe diferenciarse de la vida (Aristóteles, 2011, cap. IX), la concepción objetivista sostiene que el ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcional) de acuerdo a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica; c) el procedimiento fundante es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero; d) el tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista, sustentada en el artificio de ilusión de contigüidad (metonimia) entre los mundos real y poético; e) el estatuto del artista es el de un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte (la función del arte consiste en re-crear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real). Especialmente en su vertiente naturalista, la concepción objetivista del teatro se funda en la ciencia y la ilusión de cientificismo (Bastos, 1989; Chevrel, 1982; Zola, 2002). El drama moderno opera como mimesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcional al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo, porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo, porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo, para conocerlo mejor e incidir en él.

El drama moderno canónico trabaja con las tres dimensiones del realismo destacadas por Darío Villanueva (2004): realismo genético, formal y voluntario. El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad objetiva; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico, que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador

6. El concepto de liminalidad plantea la conexión, la umbralidad, el pasaje, el territorio común, la fusión o la tensión/fricción entre lo dramático y lo no-dramático, entre el drama y la vida, entre el drama y las otras artes, entre el drama y otros campos de acontecimiento (la salud, el rito, la fiesta, la educación, la política, la ciencia, etc.). Véase Dubatti, 2017.

7. En el libro mencionado proponemos que, en lugar de pensar la secuencia pre-drama, drama y pos-drama, deberíamos realizar una historia comparada de las relaciones entre lo dramático y lo no-dramático en las poéticas del teatro mundial. Lo cierto es que el teatro nace como acontecimiento liminal, y radicaliza su voluntad de reconcentración del drama sobre sí mismo con el realismo moderno (a partir de la segunda mitad del siglo XIX).

quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación de la convención realista, incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones. Podemos sintetizar los rasgos estructurales del drama moderno en seis ángulos interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo (o de la historia), referencial, lingüístico, semántico y voluntario (este último en la pragmática del espectador) (Dubatti, 2009).

A través de las décadas, tal como observa la Poética Comparada, el drama moderno fue generando al menos seis versiones de su poética (señalemos entre paréntesis casos de textos dramáticos representativos): 1. la versión canónica (*Una casa de muñecas*, de Ibsen, 1879); 2. la versión ampliada, en la que la estructura canónica del drama realista de tesis presenta intertextos de otras poéticas subordinadas (Arthur Miller, drama moderno e intertextos de la narrativa del cine en *La muerte de un viajante*, 1949); 3. la versión fusionada del drama moderno con otra poética, donde el drama moderno ya no subordina sino comparte procedimientos (Eugene O'Neill, *El mono velludo*, 1922); 4. la versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica: se trata de una versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica, y que recurre a intertextos de otras poéticas, como en el teatro épico y el realismo crítico-dialéctico de Bertolt Brecht (*El círculo de tiza caucasiense*, 1948); 5. la versión paródica, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica del drama moderno (*La cantante calva*, de Eugene Ionesco, 1950); 6. la versión disolutoria o versión negativa, cuya poética resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos del drama moderno canónico (*Máquinahamlet* de Heiner Müller, 1977). Las estructuras y concepción del drama moderno son tan potentes que permiten leer, en sus mutaciones, parte principal de los procesos poéticos del teatro desde 1870 hasta hoy.

Como ya señalamos, la micropoética de *Entre las dos orillas corre el río* se relaciona con la poética abstracta del drama moderno, en versión ampliada. La obra de Vallejo pone en escena las dificultades de la aceptación social de la revolución, no las oculta; observa la vitalidad de la reacción. El fundamento de valor de su drama radica en que hay

que hacerse cargo de ese conflicto, que vuelve las cosas más difíciles de lo esperado para la revolución. Se centra en cómo esos conflictos resuenan en el seno de una familia de la aristocracia desplazada, la de Varona Gurakevna Polianov, esposa del príncipe Osip Petrovitch Polianov (recordemos que, en algún momento de la escritura de esta pieza, Vallejo pensó en llamarla “Varona Polianov” o “Polianova”).

En una concesión al naturalismo (Chevrel, 1982), Varona padece un desequilibrio emocional, una “neurosis” (p. 169), una “depresión horrible” (p. 156) generada por la pérdida de su *status* social en 1917 y por los comportamientos de su marido, esto la llevará a perder el control y “la razón” (p. 168) y asesinará a Zuray, justamente su hija más querida. Si seguimos la caracterización del trágema planteada por Jan Kott (*El manjar de los dioses*), este drama moderno deviene en tragedia: Vallejo actualiza el trágema “una madre mata a su hija”. El impacto patético de esta escena final busca no solo al clímax dramático, sino que parece destinado al lucimiento de la actriz que encarna a Varona (en la misma línea de los finales de *Espectros* de Ibsen o *Los muertos* de Florencio Sánchez).

Vallejo representa una Moscú bajo el régimen revolucionario impuesto en 1917. El “Prólogo” transcurre “pocos años después de la revolución” (p. 101); los actos que siguen, con diferencias, entre la década del veinte y comienzos de la del treinta. Vallejo precisa que el Acto II ocurre “13 años después de la revolución” (p. 148). A través de los actos I a III irá cambiando la relación de Varona con su esposo, del ir a rescatarlo de la borrachera, cuando todavía viven juntos (Cuadro 2 del Acto I), a la tentación y rechazo de su regreso (Cuadro 3 del Acto I) y la noticia de su muerte (Acto III, p. 156).

Vallejo muestra un territorio en ebullición política de choque, polémica y resistencia con las ideas contra-revolucionarias, que se oponen al desarrollo del comunismo. La inmensa URSS, su diversidad social e intra-territorial, están lejos de ser un espacio político homogéneo o la utopía comunista realizada. Como dice Varona respecto de su familia, “la casa es un avispero diario. No hay conversaciones que no terminen en disputas políticas” (p. 126). La “casa” y “la familia” operan, a la vez, como metáfora y metonimia de la URSS.

Dentro de la familia los hermanos están enfrentados ideológicamente: “No se diría dos hermanos sino dos adversarios que van a saltarse a la cara” (p. 132). Batallan, por ejemplo, leyendo en voz alta, al mismo tiempo, un texto de Marx y un libro religioso (p. 133), “simultánea y confusamente, a todo registro” (p. 134). La hija que se hará comunista, Zuray, pasa en limpio la compleja situación familiar: “Mi madre, mi hermana y mi hermano mayor tienen ideas completamente opuestas a las mías y a las de mi otro hermano. Hay en casa dos frentes enemigos, en lucha permanente, no ya solamente sobre cuestiones sociales y políticas, sino sobre las más fútiles banalidades cotidianas...” (p. 152).

En el club de komsomolkas, se discute esa heterogeneidad generada por “la revolución operada en la vida de la familia”: “La realidad social de esta materia es demasiado densa, cambiante, contradictoria y hasta caótica, para que cualquier adolescente logre obtener de ella una noción sintética, concreta y determinada” (p. 147). Pero como explica Ilitch (sin duda portavoz del pensamiento de Vallejo), “estos defectos no son más que una manifestación de los trastornos naturales y propios del desarrollo de una nueva sociedad” (p. 129).

“Una realidad revolucionaria”, afirma la komsomolka 1 en la asamblea del Acto II, “es una realidad en transformación constante, a saltos, trepidante, y a velocidades diferentes” (p. 148) y esas velocidades diversas hacen que “en este dominio como en muchos otros no se puede avanzar a toda y pura máquina” (p. 149). En la asamblea se evocan las palabras de Lenin, valorizadas por Vallejo como componente principal del espíritu de la nueva sociedad: “La revolución debe hacerse con el mínimo de dolor posible para explotadores y explotados” (pp. 153-154). Y en palabras de la joven Leska, “la revolución social no va contra el amor a la familia” (p. 152), por más que esta sea reaccionaria. Vallejo insiste en diferenciar lo personal de lo social: “Mis ideas, madre, sólo tienen un carácter colectivo; tu vida y tu persona, es otra cosa, individual, familiar...”, observa Zuray a Varona (p. 166).

Revolución y contra-revolución son las “orillas” a las que hace alusión el título, pero con un sentido de cambio histórico inscrito en el símbolo del río que muta permanentemente sus aguas.

¿Cuál es la tesis de *Entre las dos orillas corre el río*? Que los padres burgueses o aristócratas (y por extensión todas las expresiones contra-

revolucionarias) no deben interferir en la voluntad política de sus hijos comunistas (que representan, por extensión, todos los sectores que impulsan la revolución). El tío de Varona, Boris, también un aristócrata desplazado pero resignado, en tanto personaje-delegado, explicita la tesis: le aconseja a su sobrina “no oponerse a su manera de pensar” [de los hijos], “no perseguirles por sus ideas” (p. 127). Los padres deben permitir que los jóvenes, sensibles a la transformación, lleven adelante la revolución, porque es “para el bien de todos” (p. 127).

La tesis se expresa, como en todo drama moderno, a través del análisis de la historia central que se cuenta (la relación de Varona con sus hijos) y de las historias secundarias (las de Leska y otros niños y adolescentes); de la explicitación de personajes-delegados (que se hacen cargo de verbalizar la tesis) y de una red simbólica o entretejido de imágenes. Desde los diversos ángulos de construcción poética se construye una isotopía semántica (el texto vuelve a exponer una y otra vez, con variaciones, la tesis), se garantiza así la comunicación de una determinada predicación sobre el mundo a través de la redundancia pedagógica. Como en el drama moderno (consolidado hacia 1880 con los textos de Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, entre muchos otros), la intención de la tesis es transformar críticamente la sociedad. Vallejo sigue los valores del drama moderno al pie de la letra.

Vallejo no trabaja en esta pieza con el realismo socialista. A diferencia de *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki, recurre a las estructuras del drama moderno y no del melodrama realista-socialista. No convierte, en forma maniquea, a los revolucionarios en personajes positivos y a los contra-revolucionarios en personajes negativos. No propone entelequias del Bien y del Mal, sino una complejidad de la mirada del mundo más cercana al realismo objetivista. El personaje contra-revolucionario de Varona no es precisamente un personaje negativo (entelequia del Mal, villano de melodrama), sino un personaje estratificado por una densidad de niveles y contrastes. Es caracterizada por su esposo como: “¡El bien habita en ella, en mí el mal!” (p. 120). Vallejo busca establecer un planteo no “simplista” (p. 148, p. 151). Varona tiene rasgos positivos: es víctima de su marido, ama a sus hijos y se preocupa por ellos, quienes a su vez le expresan su amor.

Vallejo le da la palabra a los contra-revolucionarios (especialmente a Varona, a sus hijos Niura y Wladimiro, al Padre Vakar) para desplegar en profundidad la subjetividad de los enemigos de la revolución en toda su complejidad. Escuchamos sus razonamientos y sus emociones, su historia, su configuración ideológica clasista. Vallejo no los trivializa: plantea esa cosmovisión como una forma de estar en el mundo con su propio régimen de afecciones y argumentos. Vallejo le hace decir a Wladimiro: “Si ellos tienen sus ideas, nosotros tenemos las nuestras” (p. 161). Es frecuente en el drama moderno trabajar sobre el choque de concepciones consideradas en su densidad histórica, pero sin simplificarlas.

Las experiencias de los personajes niños o adolescentes (Saloja, Zuray, Leska), que deben elegir entre la revolución y la contra-revolución, es desarrollada por Vallejo con múltiples matices y poniendo el acento en su dimensión dinámica, no cristalizada, justamente para acentuar esa complejidad de elección. Es revelador al respecto el cuadro de la asamblea, en el que se cuentan experiencias diversas de aprendizaje respecto de la revolución en familias contra-revolucionarias.

Para exponer la subjetividad contra-revolucionaria, Vallejo recurrirá a numerosos personajes-contra-delegados, encargados de explicitar la visión contraria a la tesis. El primero es el Padre Vakar, quien en una peripecia realmente inesperada pierde el control cuando se entera de la confesión del moribundo Atovov. Creemos que es un acierto por parte de Vallejo expresar la contra-revolución a través de esta peripecia, que le permite al religioso expresar su indignación por el “demonio bolchevique” y reclamar por la “Iglesia ultrajada” (p. 103). Sin duda quienes más argumentan a favor de la contra-revolución son Varona y sus hijos Niura y Wladimiro. Vallejo construye dos encuentros personales-familiares en el que la oposición revolución / contra-revolución tiene un desarrollo extraordinario: en el Cuadro 3 del Acto I y en el Acto III.

Vallejo también recurre a los personajes-delegados, diseminados en diferentes puntos de la obra: Boris, Ilitch, las komsomolkas, y especialmente Zuray. La síntesis de la tesis es expuesta por la hija que será asesinada por la madre. Zuray la expone con “expresión penetrada e iluminada” (p. 173):

Perdóname el haber venido al mundo pero no me prohíbas que sea yo sincera contigo. No te enojés si te digo, desde lo más profundo de mi ser: ¡el Soviet, madre, salvará la humanidad! Tu ruina, tus infortunios, tus amarguras, todo acabará poco a poco y más pronto de lo que tú te figuras. Por encima de todos nuestros dolores, rencores y luchas de hoy y, precisamente por desgracia [sic], aprecio de estas penas y amarguras una sola cosa, madre, va a triunfar: la humanidad justa, fraternal, ¡la humanidad del porvenir! [...] Es esta humanidad del porvenir la que cobra voz para decirte: '¡Corazón de madre, no te apegues demasiado a la hija de tu carne individual, perecedora, susceptible de ser arrebatada hoy o mañana por la muerte o por otra contingencia del destino. De este dolor histórico y social que ahora te desgarran las entrañas estás dando la luz a los hijos del futuro, a generaciones innumerables, vidas libres y sin fin, cuya hermosura, cuya fuerza y cuyo poder de amor y pensamiento pueden ya colmarte de una dicha que mujer alguna gozó nunca en la tierra!'. Y es esta misma humanidad del porvenir que te dice todavía: 'Varona Gurakevna, entierra para siempre tu pasado. Olvida la mujer que fuiste. ¡Abre tu corazón al sacrificio!'. (*Zuray pone los ojos como transfigurados en Varona*). (p. 173)

Vallejo utiliza los principales procedimientos del drama realista de tesis, pero al mismo tiempo los amplía con artificios dramáticos provenientes de otras poéticas. Señalemos en primera instancia su deuda con el drama moderno canónico y el realismo teatral entendido como ilusión de contigüidad entre el mundo poético (lo representado) y el mundo empírico (la sociedad contemporánea en la URSS):

- **Ángulo sensorial:** Vallejo propone una imagen realista de escena y extraescena (por ejemplo, cuando se escuchan las voces de los vecinos en Cuadro 3 del Acto I) a través de la información sensorial.
- **Ángulo de la historia:** construye la pieza a través de la combinación entre escena (recurso prioritario), relato interno (de personaje a personaje) y elipsis (cortes en el discurso que no se hacen cargo de la historia), estableciendo saltos en el tiempo; se vale de los encuentros personales-familiares, la gradación de conflicto (la transformación de Varona hasta el desenlace trágico) y la oposición de caracteres (por ejemplo, dos hijos revolucionarios

y otros dos contra-revolucionarios, las diferentes reacciones de las jóvenes en la asamblea en la relación sus familias); utiliza un cronotopo urbano de la contemporaneidad, sincronizado con el tiempo de las/los espectadores.

- **Ángulo referencial:** construye la cohesión del campo referencial interno (Harshaw, 1984) y multiplica los anclajes para la referencialidad externa con la realidad contemporánea de la URSS (por ejemplo, los personajes referenciales de la revolución y la contra-revolución, así como el mecanismo de las asambleas).
- **Ángulo lingüístico:** utiliza la prosa, vasto caudal verbal para la expresión de los personajes, didascalias conativas, así como una lengua que mimetiza con el habla contemporánea.
- **Ángulo semántico:** tesis realista, personajes-delegados y contra-delegados, red simbólica, isotopía y redundancia pedagógica.
- **Ángulo voluntario:** diseña un espectador implícito (Dubatti, 2020b) que voluntariamente acepta los principios fundantes del pacto realista, es decir, la ilusión de contigüidad entre mundo poético y mundo empírico, la capacidad de comprender y asumir la tesis, la voluntad de transformar el mundo llevando la tesis a la práctica social, así como la concepción del teatro como una lupa o instrumento que deja ver mejor la realidad social y política.

Detengámonos en aquellos procedimientos que provienen de otras poéticas y cuyos artificios Vallejo emplea para dinamizar las estructuras del drama moderno (versión ampliada):

- El expresionismo (objetivación escénica de los contenidos de la subjetividad, Dubatti, 2009, pp. 125-135), en este caso expresionismo subjetivo, o de personaje, en el episodio de la estatua de Lenin que cobra vida para el borracho Mukinin (Cuadro 1 y 2 del Acto I). No debe confundirse con un procedimiento de teatro “fantástico”, sino como proyección/representación de una alteración interna en la conciencia/percepción de Mukinin.
- El trabajo con el disfraz que permite al príncipe Osip hacerse pasar por Stalin (Cuadro 2 del Acto I), artificio común en el teatro anti-realista, y especialmente en el drama liminal anterior al drama moderno.

- El “Prólogo”, su tema (no ligado en forma directa a la historia de Varona y su familia) y su distancia temporal con la historia central.
- El final trágico, de impacto patético, que apela al lucimiento de la actriz en la tradición del teatro de “estrellas” o capocómicos.
- La procedencia poética de estos procedimientos es heteróclita, pero manifiestan la voluntad de Vallejo de no someterse a un realismo canónico y de rescatar recursos teatrales que vuelven más pregnante su drama.

Con *Entre las dos orillas corre el río* Vallejo realiza un aporte singular a la historia del drama moderno en Hispanoamérica, y especialmente a las poéticas teatrales de la izquierda en nuestro continente. Hablamos además de vigencia de su texto porque hoy la tensión revolución / contra-revolución representada en su obra ilumina, metafóricamente, los conflictos de la “grieta” entre derecha y progresismo en nuestros países.

REFERENCIAS

- Aristóteles (2011). *Poética* (E. Sinnott, Trad.). Colihue Clásica.
- Ballón Aguirre, E. (1979). Entre las dos orillas corre el río. En C. Vallejo, *Teatro completo. Tomo I* (pp. 95-97). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bastos, M. L. (1989). *Relecturas*. Hachette.
- Burello, M., y A. Goldzycher (2017). Estudio preliminar. En G. Lillo, *El mercader de Londres o la historia de George Barnwell* (pp. 15-109). Prometeo.
- Chevrel, Y. (1982). *Le naturalisme*. PUF.
- Dubatti, J. (Coord.) (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Colihue Teatro.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.

- Dubatti, J. (2017). Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En J. Dubatti (Coord). *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 13-36). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.
- Esslin, M. (1997). Modern Theatre: 1890-1920. En J. Russell Brown (Ed.), *The Oxford Illustrated History of World Theatre* (pp. 341-379). Oxford University Press.
- Harshaw, B. (1984). Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework. *Poetics Today*, 5(2), 227-251.
- Holland, P., y Patterson, M. (1997). Eighteenth-Century Theatre. En J. Russell Brown (Ed.), *The Oxford Illustrated History of World Theatre* (pp. 255-298). Oxford University Press.
- Kott, J. (1973). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. Era.
- Kuntz, H., y Lescot, D. (2013). Drama absoluto. En J.-P. Sarrazac (Dir.) *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 82-83). Paso de Gato.
- Laurence, A. (2018). *La emergencia del drama moderno en la dramaturgia argentina (1900-1930)* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital Institucional Tesis de Doctorado. http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/bitstream/handle/filodigital/9996/uba_ffyl_t_2018_se_laurence.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Redmon, J. (1991). Si la sal perdió su sabor: algunas obras de teatro 'útiles', dentro y fuera de contexto, en los escenarios londinenses.

En H. Scolnicov y P. Holland (Eds.), *La obra de teatro fuera de contexto* (pp. 86-117). Siglo XXI.

Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Ediciones Destino.

Szondi, P. (2016). *La teoría del drama burgués del siglo XVIII*. Prometeo.

Vallejo, C. (1979). *Teatro completo. Tomo I*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Editorial Biblioteca Nueva.

Zola, É. (2002). *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Península.

Recepción: 19/10/2022

Aceptación: 8/11/2022

Cómo citar este artículo:

Dubatti, J. (2022). Entre las dos orillas corre el río, de César Vallejo, y la poética del drama moderno. *Teatro*, (8), 105-118. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69232>