

**El efecto del ritmo en el discurso dramático de *Colacho hermanos* (1934) de César Vallejo**  
*The effect of the rhythm in the dramatic discourse of Colacho hermanos (1934) by César Vallejo*

**Williams Nicks Ventura Vásquez**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

wventurav@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-7047-6336

**Resumen**

Los estudios sobre la poesía, los cuentos y las novelas de César Vallejo evidencian el proceder poético y la exhaustiva búsqueda por elaborar una composición artística innovadora. Ese mismo ánimo literario se percibe también en el aspecto teatral, pues sus acercamientos teóricos y propuestas teatrales demuestran el interés por replantear la dramaturgia de su época como lo realiza en *Colacho hermanos* (1934). Esta obra, si bien resalta el problema político, social y económico de la sociedad peruana, desarrolla una incesante labor por conseguir un discurso teatral vinculado a su inclinación estética. Por ello, desde un análisis semiológico y rítmico, la presente investigación verifica la composición del diálogo dramático en la pieza teatral del afamado vate.

**Palabras clave:** teatro peruano, César Vallejo, *Colacho hermanos*, semiología, rítmica

**Abstract**

Studies about the poetry, tales and novels of César Vallejo evidence the poetic proceed and the exhaustive quest to elaborate an innovative artistic composition. That same literary encouragement is also perceived in the theatrical field, because the theoretical approaches and theatrical proposals show the interest in rethinking the dramaturgy of his time as he planted it in *Colacho brothers* (1934). This play, although the political, social and economic problem of peruvian society is highlighted, develop an incessant effort to achieve an theatrical discourse linked to its aesthetic inclination. Therefore, since a semiological and

rhythmic perspective, this research focuses on verifying the composition of the dramatic dialogue in the play by the famous vate.

**Keywords:** Peruvian theater, César Vallejo, *Colacho hermanos*, semiology, rhythmic

**Fecha de envío:** 1/9/2022

**Fecha de aceptación:** 28/11/2022

## Introducción

En el Perú, durante las primeras décadas del siglo XX, la tendencia romántica y la postura costumbrista limitaron el quehacer teatral. No obstante, las manifestaciones poéticas europeas, alentadas por los alcances de vanguardia, empezaron a generar el desarrollo y la consolidación de modernas tendencias artísticas. De manera progresiva, las innovaciones en el tratamiento de la producción teatral implicó una transformación frente a los lineamientos tradicionales para asumir una ruptura innovadora.

Entre los años 20 hasta la década de 1940, se percibieron diversas propuestas estilísticas en el campo dramático por escritores que se destacaron en otros géneros. En Hispanoamérica, la influencia del simbolismo y el expresionismo europeo determinó el enfoque de las propuestas dramáticas. Así, se resaltó la intuición, el gusto por el espacio onírico y fantástico, la inserción de lenguajes escénicos (conversión de música, danza e iluminación), el desdoblamiento del personaje, el afán de ruptura con el mimetismo, el rechazo a los tres actos, el desarrollo lineal y la racionalidad; el interés por la tragedia y la reinterpretación de mitos clásicos, y la nacionalización de temas y mitos universales (Reverte, 2006).

Respecto al teatro peruano, el instinto de superar las estéticas románticas, realistas y costumbristas, y asimilar las tendencias expresivas extranjeras, promovió la renovación de la escena teatral. Esto determinó que lectores y espectadores se convirtiesen en entes capaces de descifrar obras no convencionales (Seda y Quiroz, 2008). En efecto, el término *vanguardia* en el teatro se considera como una expresión artística inclasificable e innovadora en el estilo y la técnica escénica. En otras palabras, se denomina vanguardia a las tendencias “que, en clara oposición

al estatus teatral mayoritario, insuflaron nuevos valores éticos, estéticos o técnicos a la práctica del teatro” (Ruiz, 2012, p. 29). En consecuencia, la búsqueda por lo moderno propuso un modelo frente a la práctica teatral decimonónica, mientras que la vanguardia supuso un quiebre mayor, una ruptura sin desintegrar las pautas de lo “tradicional”, pero atendiendo una técnica novedosa.

Entre los principales autores que proponen una renovación en la composición teatral, se encuentra César Vallejo<sup>1</sup>. Sus piezas teatrales (*Los topos*, *Lock-out*, *Entre las dos orillas corre el río*, *Colacho hermanos* y *La piedra cansada*, escritas entre 1930 y 1937) no se estrenaron en su momento, pero han subsistido y establecieron un replanteamiento estético en el texto dramático<sup>2</sup>. En tal sentido, se verifica el empleo de los elementos teatrales en el efecto del ritmo de la prosa en el diálogo de la composición dramática *Colacho hermanos* (1934)<sup>3</sup>.

La pieza teatral invita al lector a comprender una “verdad dramática” a través de situaciones crueles y farsescas realizadas por los personajes en Taque, una aldea en los Andes. Allí, los hermanos Colacho, Mordel y Acidal (“mestizos de indígena y español”), dueños de un bazar, se vinculan con la alta sociedad y las autoridades de una transnacional minera norteamericana. Luego de conseguir la exclusividad comercial, contratar peones para la mina, arrebatar las tierras a los indios, se convierten en patronos accediendo a un cargo político. Apoyados por la minera, realizan una campaña política y, tras un acto de revolución, Mordel se convierte en el presidente del Perú. Sin embargo, en un solo acto son destituidos por un golpe de Estado por un general que ordena fusilarlos, mientras una muchedumbre celebra la destitución.

### **La concepción estética teatral de César Vallejo**

Los valores estéticos sobre el teatro de Vallejo se verifican en los ejes fundamentales de su composición escrita y puesta en escena. El poeta no establece un criterio sistemático sobre el empleo del ritmo, pero sí reflexiona sobre lo estético. Esto determina una mirada consciente sobre la necesidad de replantear una pieza teatral que refleje los valores estéticos en la escritura dramática.

En su estancia por Europa, Vallejo redactó ciertas apreciaciones sobre el teatro moderno. En 1931, escribió un artículo sobre la escenificación de *El brillo de los rieles* de Kirshon en el artículo “El nuevo teatro ruso”. Describió con admiración el desarrollo formal y moderno de la puesta en escena rusa: el decorado del escenario relacionado con las intenciones de representación en un montaje con fábricas e instalaciones electromecánicas, el efecto sonoro de los motores, las

calderas y la iluminación. Así, consideró original que “el aparato de la producción” genere emoción y despierte interés en el espectador ante “un decorado verista y realista un trozo palpitante de la vida” (Vallejo, 1987 [1931], p. 432). El decorado, entonces, le resulta una revelación que anuncia ya una escenografía moderna en el teatro.

Respecto al diálogo de la obra, Vallejo confiesa que no entiende ruso, pero la sonoridad o “ritmo” lo considera “errátil y geométrico”; es decir, le resulta variable y con una forma equilibrada con los sonidos en la *performance*. “Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento solo con la fonética de las palabras. [...] esta sinfonía de las voces ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas me fascina y entusiasma extrañamente” (Vallejo, 1987 [1931], p. 432). En ese sentido, comprende que la sonoridad del diálogo debe ir acorde a los efectos escénicos de la representación.

En “Notas sobre una estética teatral” (1999 [1934]), Vallejo considera que las leyes del sueño se aplican a la escena por la arbitrariedad y la libertad de la acción de los personajes; es decir, la naturaleza del teatro se plantea a partir de las situaciones espontáneas, inesperadas, incoherentes, incluso contradictorias. No obstante, para que ese juego escénico se desarrolle, se debe advertir al público espectador de lo que tratará la obra. Con estas impresiones, se pretende ampliar los recursos que han limitado el teatro de su época.

Así, pues, hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica, que debe ser obra de poeta, en la cual pueda contemplar él mismo y no solamente a través de sus personajes (Vallejo, 1999 [1934], p. 506).

Sobre la elaboración artística del diálogo en la pieza dramática, Vallejo señala lo siguiente: “deseo introducir en escena la mayor cantidad posible de vida y realidad. Solamente hay que teatralizar ese material, darle una existencia expansiva, elástica, ágil e infinita” (Vallejo, 1999 [1934], p. 509). En tal virtud, considera importante el manejo de un diálogo que congenie con una situación real, pero llevándolo al efecto dialogado que genere una intervención adecuada de los personajes. Aunque menciona que el texto teatral puede ser improvisada, considera valioso un “marco de diálogo, un límite, en profundidad y en extensión” (Vallejo, 1999 [1934], p. 511). En otros términos, el diálogo dramático debe direccionar la forma artística para aquel que va a interpretar al personaje.

## El ritmo en el diálogo

De acuerdo con Bobes (1997), el “diálogo” remite a una forma concreta de intercambio lingüístico, fija directamente el fenómeno interactivo de la comunicación y lo reviste de un valor y código social. Las relaciones entre signos verbales y no verbales condicionan el nivel de autosuficiencia, la vinculación con la situación y la direccionalidad del diálogo dramático para ser realizado por un actante dirigido a un público. Esta operación lo convierte en una forma literaria diferente a otras manifestaciones dialógicas de lo lingüístico estándar (Bobes, 1992). Así, el diálogo en el discurso dramático constituye un elemento vital para la construcción expresiva de los personajes en la ficción teatral. Si bien toda forma dialogada no proporciona necesariamente una marca dramática, el discurso prescinde de dicha dramaticidad al incorporar un recurso literario (Bobes, 1997).

No obstante, el diálogo denota elementos rítmicos. En el diálogo escrito en prosa, el timbre, la cantidad, el esquema tonal, el grupo acentual, el grupo fónico o la oración y el ritmo de pensamiento determina un esquema cuyo valor estilístico integra una expresión y contenido (Paraíso, 1976). Al respecto, se considera la existencia de 1) un ritmo lingüístico (reiteración de las unidades lingüísticas), 2) un ritmo tonal (reiteración de tensiones y distensiones de esquemas melódicos), y 3) un ritmo de pensamiento (reiteración de elementos semánticos). De ese modo, se podrá entender el manejo de la prosa dialogada relacionada con la presentación artística del texto dramático.

## El ritmo de pensamiento en *Colacho hermanos*

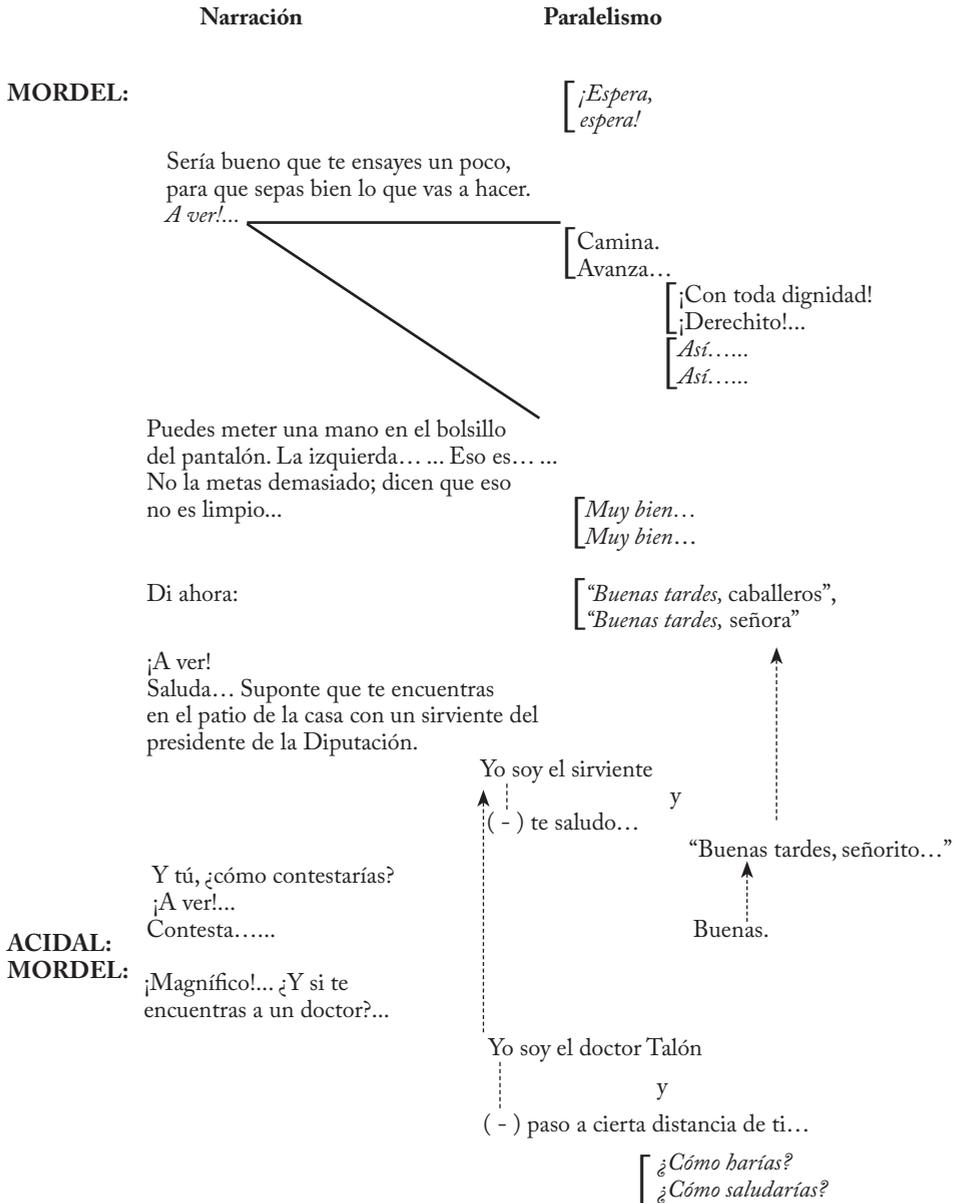
Conforme con Paraíso (1976), cada tipo de prosa presenta diversos elementos rítmicos de expresión y contenido. Si bien el diálogo en el teatro emplea un enfoque narrativo, hay una “prosa dialogada artística” como se refleja en *Colacho hermanos*. Para ello, se planteará un análisis del ritmo de pensamiento, el cual busca “la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos motivados por representaciones psíquicas recurrentes” (Paraíso, 1976, p. 42). Este recurso metalingüístico recurre a una estructura a partir de un fragmento dialógico de la pieza teatral donde se percibe, en el tono narrativo, una labor artística del diálogo.

### a. Fragmento del cuadro primero del acto I

El personaje Mordel insiste a su hermano Acidal a asistir al almuerzo del alcalde para aprovechar la oportunidad de vincularse con las autoridades. Lo alienta para que se comporte adecuadamente conforme a códigos de conducta.

A continuación, se presenta el esquema rítmico sin las acotaciones ni las didascalias para visualizar el registro del ritmo como factor elemental en la elaboración creativa, obteniendo el efecto de cortes intempestivos que exige cambios repentinos de ideas en el interlocutor:

**Figura 1**  
*Esquema rítmico*



**ACIDAL:** ¡Adiós, señor doctor!...

**MORDEL:**

[ ¡Inmenso! [sinonimia]  
¡Formidable!

¿Te duele todavía el cuello duro?

**ACIDAL:** ¡Es el garrote! ¡Pero prefiero el cuello duro al badilejo!

**MORDEL:** ¡O a tener que ir en prisión! ¡Hasta ahora!

[ ¡Bien, hermanito!  
¡Bien!

¡Dios te mire con ojos de misericordia  
en la comida!...

[ ¡Bueno,  
bonito, [sinonimia]  
barato!...

¡Pañuelos casi de seda!

¡Sardinas de dos cabezas!...

¡Manteca! ¡Píldoras

*para el dolor de muela,  
para la pena,  
para las almorranas,  
y [enumeración]*

*para el mal del sueño!...*

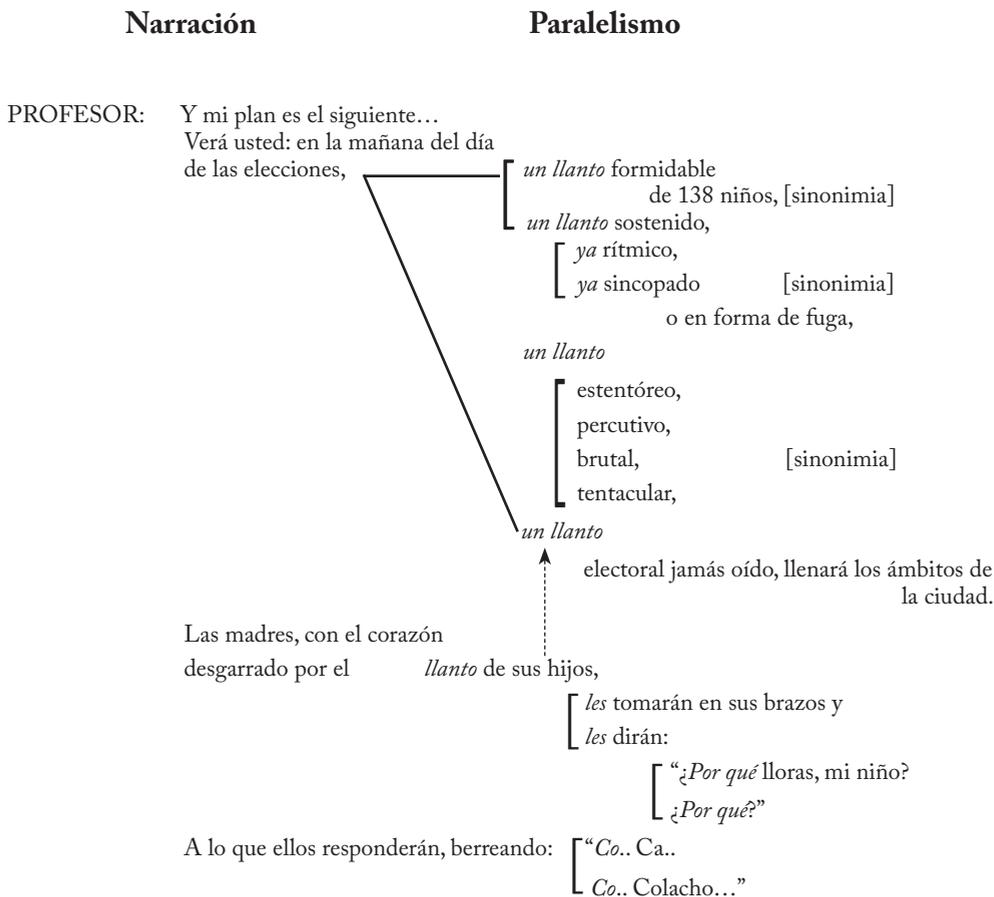
La intervención directa de Mordel revela el ánimo de orientar a Acidal para aparentar una conducta de alta sociedad. Las repeticiones estructurales reflejan el énfasis del comportamiento mediante los gestos y términos que emplean las autoridades. Luego, Mordel continúa con la venta en la tienda, y emplea en su discurso la frecuencia repetitiva de sinonimia y enumeración para comercializar sus productos.

## b. Fragmento del cuadro tercero del acto II

Don Isidoro, el profesor, se encuentra con Acidal. Han pasado 10 años y el hermano Colacho postula a las elecciones nacionales como diputado. El profesor le comunica al candidato que el pueblo de Taque no lo apoyará con el voto, porque lo consideran un comerciante y lacayo de los norteamericanos. No obstante, piensa utilizar artimañas como el llanto de los niños para cambiar el voto a favor.

A continuación, mostramos el diálogo escogido para visualizar la reiteración de elementos similares que genera un ritmo de pensamiento paralelístico sinonímico.

**Figura 2**  
*Reiteración de elementos similares*



La predominancia del ritmo paralelístico por encima de la estructura narrativa en este segmento anula el desarrollo lineal de la acción; en otros términos, la retarda por medio de describir al detalle el tipo de llanto de los niños y el accionar de las madres. Asimismo, establece una serie de simetrías sinonímicas que producen un efecto rítmico en la intervención del diálogo.

### c. Fragmento del cuadro quinto del acto III

Mordel se convierte en el presidente y, para mantener su postura de autoridad, ensaya su comportamiento con sus demás acompañantes (Trozo y Llave). En el siguiente fragmento, se muestra la conversación farsesca que crea Mordel con Trozo como el presidente del Congreso.

**Figura 3**  
*Conversación farsesca*

**Narración**

**Paralelismo**

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

La culpa, en realidad, es mía.

Usted no quiso apoyarlos en las elecciones

y yo me empeñé en darles a cada uno

[ un gobernador [enumeración]  
y fondos para  
los gastos electorales.

Pero, excelentísimo, señor, yo nunca supuse

que, un día, se volvieran contra el régimen

que les hizo elegir, para hablar

[ de “honradez”,  
de “erario público” [enumeración]  
y otras zarandajas.

EL PRESIDENTE:

General, ¿qué opina usted de una pequeña temporada,

de unos seis meses, para Ugarte y Chumpitaz,

en la Isla de los Cóndores?

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

Como usted disponga, excelentísimo señor.

EL PRESIDENTE:

Arreglado, general. Ahora mismo

EL PRESIDENTE DEL CONGRESO:

El mal ejemplo cunde. Mañana,

otros diputados se creerán

también autorizados a hablar

[ de “libertad”  
y [enumeración]  
de “democracia”.

A diferencia de los anteriores fragmentos, no se encuentra un paralelismo sinonímico, sino uno basado en la enumeración. Esto genera una exposición ágil de las ideas en el discurso de los personajes.

## Conclusiones

El presente trabajo analizó una parte del proceso poético del teatro de Vallejo: se ha revisado el efecto del ritmo en el diálogo de *Colacho hermanos*. Los fragmentos del texto dramático reflejan el enfoque innovador del planteamiento estético. Asimismo, se detectó el empleo del ritmo de pensamiento en los elementos repetitivos, paralelismos sinonímicos que acentúan la vivacidad del diálogo. En otros términos, el dramaturgo-poeta no resalta los elementos retóricos ni las figuras literarias, ya que puede producir monotonía y un efecto de desorientación de la problemática social que plantea. Finalmente, la composición semiológica y la presencia del ritmo en *Colacho hermanos* revela una propuesta ajena a los modelos dramáticos de su época, al establecer una búsqueda de liberación poética en el quehacer teatral, un impulso vanguardista que empieza a desarrollarse en el primer tercio del siglo XX.

## Notas

- 1 La mayoría de los estudios críticos se han centrado en los aspectos ideológicos (Ballón, 1998) y la problemática social en el espacio andino (Reverte, 2010; Yangali, 2018; Vélez, 2019).
- 2 Del 5 de abril al 5 de mayo del 2019 se representó *Colacho hermanos* a cargo de la Compañía de Arte Dramático (CAD), dirigido por Roberto Vigo con la asistencia de Diana Chávez en la Asociación Campo Abierto en Miraflores (Pacheco, 2019).
- 3 Se empleó la versión de la pieza dramática de Vallejo publicada en el quinto tomo de la *Antología del teatro peruano* (2002).

## Referencias bibliográficas

- Ballón, E. (1988). El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho hermanos o Presidente de América*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 454-455.
- Bobes, M. (1992). *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Paraíso, I. (1976). *Teoría del ritmo de la prosa*. Planeta.
- Pacheco, E. (5 de mayo de 2019). *Crítica: Colacho hermanos o Presidentes de América*. Oficio Crítico. <http://eloficiocritico.blogspot.com/2019/05/critica-cola-cho-hermanos-o-presidentes.html>

- Reverte, C. (2006). *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. Iberoamericana.
- Reverte, C. (2010). El conflicto entre individuo, familia y colectividad en el teatro de César Vallejo. *Arrabal*, 259-272.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. (2.ª ed.). Artezblai.
- Seda, L. y Quiroz, R. (Eds.). (2008). *Travesías trifontes. El teatro de vanguardia en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Silva-Santisteban, R. (2002). *Antología general del teatro peruano*. Tomo V: Teatro republicano. Siglo XX-1. Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vallejo, C. (1987). El nuevo teatro ruso [1931]. En J. Puccinelli (recop.), *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Fuente de Cultura Peruana.
- Vallejo, C. (1999). Notas sobre una nueva estética teatral [1934]. En R. Silva-Santisteban y C. Moreano (eds.), *Teatro completo*. Tomo I. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vélez, J. (2019). Del indigenismo a la farsa teatral: *El tungsteno* y *Colacho hermanos*. *Espergesia*, 6(1), 19-41. <https://doi.org/10.18050/rev.espergesia.v6i1.987>
- Yangali, J. (2018). Mímesis colonial y mítica en *Colacho hermanos* o *Presidentes de América* de César Vallejo. *Revista de Artes y Letras de Costa Rica*, 42(2), 279-292.