

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Barriga Tello, M. (1995). *Lock-out: análisis de la puesta en escena* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	Lock-out: análisis de la puesta en escena
Autor:	Martha Barriga Tello
Año:	1995
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Maestría
Palabras claves:	Cesar Vallejo, estética teatral, ideología, obra de tesis, proletariado, solidaridad.
Referencia en APA 7ma. ed.	Barriga Tello, M. (1995). *Lock-out: análisis de la puesta en escena* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

Lock-out ha sido relegada por la crítica debido a su contenido ideológico e "inmadurez" dentro del corpus vallejiano. La presente tesis pretende rescatar el valor de la obra como una experiencia novedosa, así como establecer su contribución en el ámbito teatral. De este modo, el trabajo aborda las fuentes que influyeron en su elaboración, la relevancia de la acción en su propuesta escénica, su interacción con otras artes y el manejo de los aspectos formales como la escenografía, la iluminación, el sonido, entre otros.

Palabras Clave: Cesar Vallejo, estética teatral, ideología, obra de tesis, proletariado, solidaridad.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela de Postgrado

Unidad de Postgrado

Lock-out: Analisis de la Puesta en Escena

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

Tesis para optar el grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana

que presenta Martha Barriga Tello

1995

000826


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

" La técnica , en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos , la verdadera sensibilidad de un hombre ...Pone siempre al desnudo qué, en realidad , somos y adónde vamos , aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas celebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer ." (" Dime cómo escribes y te diré lo que escribes .") (AR,67-68)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

I N D I C E

- INTRODUCCION I-IX
- LOCK - OUT : ANALISIS DEL MONTAJE ESCENICO:PREMISAS TEXTUALES....11
- LOCK - OUT : ORGANIZACION DEL TEXTO 12
- A) Relación de secuencias en cada Acto (Cuadro)
- 1.1. ACCION 14
- B)Nivel de intensidad de la acción (Cuadro)
- 1.2. TIEMPO DRAMATICO 19
- 1.3. ESPACIO DRAMATICO 24
- 1.4. CARACTER DEL PERSONAJE 26
- C) Aparición de personajes:Frecuencia relativa.I(cuadro)
  D) Aparicón de personajes:Frecuencia relativa.II(Cuadro)
  E) Aparición de personajes.Frecuencia relativa.III(")
  F) Aparición de personajes.Frecuencia relativa.IV(")
  G) Aparición de personajes.Frecuencia relativa.V (")
  H) Casos que destacan en el conjunto (Anexo a cuadros)
- 2.0 PUESTA EN ESCENA 43
- 2.1. SENTIDO DE LA PUESTA EN ESCENA 46
- 2.2. USO DE LOS MEDIOS DE OTRAS ARTES 49
- 2.3. ACOTACIONES 57
- 2.4. TONO 63
- 2.5. MIMICA - GESTO 65
- 2.6. ACTUACION 70
- 2.7. DIRECCION 80
- 2.7.1. MOVIMIENTO DE ACTORES 83
- 2.7.2. MOVIMIENTO DE OBJETOS 104

000826

- 2.8. ESPACIO ESCENICO 108
- 2.9. ESPACIO ESCENOGRAFICO 112
- 2.10. ESCENOGRAFIA 113
- 2.10.1. VESTUARIO 128
- 2.10.2. LUZ 138
- 2.10.3. SONIDO 153
- 2.10.4. OBJETOS EN ESCENA 159
- 2.10.5. DISPOSITIVO ESCENICO 173
- 2.10.5.1. PLANOS 188
I) Cuadro
- CONCLUSIONES 194
- BIBLIOGRAFIA 207
- APENDICE . LOCK-OUT .Texto (BALLON, cit.) 214(1-4

I N T R O D U C C I O N

En esta investigación nos interesa comprobar la correspondencia entre las ideas estéticas que sobre teatro manifestó César Vallejo en sus escritos teóricos , y la puesta en práctica de las mismas en una obra que escribió en 1930 : LOCK - OUT .

A partir de sus escritos , Vallejo delínea la tarea del intelectual revolucionario y su compromiso con una literatura puesta a favor de la causa que defiende. Este compromiso involucra al intelectual en su integridad, en su pensamiento y palabra actuando al unísono , coherente y activamente . Para él un " artista revolucionario en arte , implica un artista revolucionario en política ".(AR,34) Sin embargo no implica esto un arte militante , panfletario y proselitista . Admite Vallejo que "la historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que , partiendo de consignas y cuestionarios políticos , propios o extraños , haya logrado realizar una gran obra . Las teorías en general , embarazan e incomodan la creación . " ("Los artistas ante la política " ARTI, 255)

En tanto la poesía y las otras artes de la palabra no debían restringirse a un patrón político , Vallejo - persua-

dido como estaba que solamente debía escribir obras de creación por motivación íntima y profunda - no publicó poesía durante la mayor parte de su permanencia en Europa . Su convencimiento de que el intelectual debía participar y colaborar con la causa revolucionaria del proletariado , encaminó su acción creativa a un medio que, según comprobamos en sus escritos teóricos , le pareció el más apropiado para emitir un mensaje ideológico : el teatro .

En este sentido consideramos a Lock- Out como prototipo , casi un manifiesto , de sus postulados teóricos sobre arte teatral hasta 1930 .Algunas de las opiniones que emitió hasta esa fecha , las reajustó en sus " Notas para una estética teatral " en 1934 . Estas variantes se refieren a aquellos elementos técnicos que ,por presunto desconocimiento de la práctica escénica , Vallejo había propuesto como soluciones . En 1934 , como consecuencia de una mayor reflexión y experiencia teatral , logró darles una forma escénica más adecuada a los fines que perseguía .

A pesar de ello , la estructura medular de su teoría se mantuvo inalterable y es patente en las obras dramáticas que le conocemos . Lock - Out puede considerarse una obra inmadura teatralmente , sin por ello comprometer su

orientación temática . En general sus obras se encuadran entre las calificadas como " de tesis " . No sin reservas observamos una marcada tendencia en este sentido en Lock - Out . Estas se basan en una carta que dirigió Vallejo a Alfonso Reyes ,en octubre de 1926 en la que decía "tengo el gusto de afirmar a Ud, que , hoy y siempre , toda obra de tesis , en arte como en vida , me mortifica ." ("Se prohíbe hablar al piloto ." ARTI , 164) . En Lock - Out como en toda obra de tesis , predomina una fuerza actuante colectiva , no personalizada . En este caso el protagonista es el obrero metalúrgico constituído por la "masa obrera". Cada individualidad favorece la configuración del colectivo . La fuerza actuante es la solidaridad y la unidad en la lucha reinvindicativa por los derechos comunes frente a un problema que involucra a todos . La victoria se alcanza en la medida que se mantenga fidelidad a estos principios . El texto dramático y el texto escénico se orientan a reforzar esta propuesta ideológica .

MARCO TEORICO

El estudio de Lock - Out se circunscribirá a la puesta en escena propuesta en el texto . Los estudios sobre el teatro vallejiano se han interesado en el discurso dramático y en

sus contenidos , aplicando una metodología de análisis igualmente útil para cualquier obra literaria .

La obra teatral se caracteriza porque lleva implícito su representación escénica . No puede reducirse a la lectura del texto pues se le desvirtúa como género . La representación , por su parte , es dinámica . Sufre transformaciones de acuerdo a las diferentes propuestas de direoción y en cuanto a las diarias variaciones - por mínimas que éstas sean - del montaje realizado por un mismo director . Todo ello sin que deba modificarse necesariamente el texto dramático .

Los dramaturgos , aunque en general suelen ser celosos en el montaje que imaginaron para sus obras , adoptan distintas actitudes cuando escriben el texto . Algunos se desentienden del montaje virtual y no señalan mayores directivas a seguir. Otros lo hacen en lo indispensable o por el contrario , se preocupan por el mínimo detalle en su afán de mantener el control de la obra , incluso allí donde muy frecuentemente el autor es ignorado : en la puesta en escena .

En consecuencia habrá tantas versiones de una obra como versiones escénicas . Vallejo perteneció al grupo de dramaturgos que cuidan los detalles a través de las acotaciones agregadas al texto . Gracias a ello podemos aplicar nuestro estudio a la puesta en escena que se desprende de él , con

la misma razón con la que podríamos abocarnos al estudio exclusivo de su parte dramático literaria .

La particularidad de este trabajo es que jamás existió una puesta en escena real . Lock - Out no se escenificó , a pesar de los esfuerzos de su autor . La investigación ha consistido, precisamente , en la recreación del pensamiento de Vallejo y de su marco imaginativo cuando escribió la obra ,sirviéndonos de orientación la obra misma y la documentación existente hasta 1930 . Hemos confrontado sus postulados teóricos referidos a montajes escénicos ,que se desprenden de la variedad de sus escritos , especialmente aquellos en los que emitió juicios críticos sobre representaciones que vio antes de dada por concluída Lock - Out . El montaje virtual de la pieza se elaborará en base a las propuestas que el autor transmitió a través del desarrollo natural del texto dialógico y de las acotaciones directas e indirectas .

Los estudios de la crítica han marginado esta obra entre otras del mismo autor que han merecido análisis e interpretaciones abundantes . La inmadurez textral o falta de dominio escénico al escribirla , así como su clara propuesta ideológica , han hecho que se le considere una obra menor . Nosotros no aportaremos un juicio de valor de ella por no ser esta la finalidad de la investigación que presentamos .

Nos proponemos encuadrar la obra en el contexto de la experiencia vallejiana respecto al arte teatral que pudo asimilar y servirle de inspiración , así como determinar aquellos elemehtos que constituyen su aporte a la estética teatral en su conjunto , en el marco de la representación escénica .

DESCRIPCIÓN

Iniciamos la investigación analizando las fuentes potenciales que inspiraron a César Vallejo cuando decidió escribir Lock - Out , pues en ellas se sustentó el planteamiento escénico que propuso para ella .

El enfrentamiento al texto supone desentrañar la estructura formal en base a la cual se organizó . Los niveles de intensidad que presenta la obra se estudian a partir de la acción , aspecto en el que radica el ritmo de la pieza y el interés que capte del eventual receptor . Lock - Out internamente supone un tiempo y un espacio dramáticos específicos dentro de los cuales se desarrollan los caracteres y se expone la idea principal .

Se han elaborado ocho cuadros con numeración aparte de la regular del texto . Su finalidad es aclarar o ampliar las ca -

racterísticas de la pieza . Un primer cuadro se refiere a la división de cada Acto en secuencias y éstas en escenas . El orden de la estructura se establece en este sentido : OBRA __ ACTO __ SECUENCIA __ ESCENA .

Un segundo cuadro , señala la intensidad posible de la acción sustentada en el diálogo que se produce en ella y sus matices de graduación tonal o importancia que le señale el autor . El tercer cuadro presenta la frecuenciacon que aparecen los personajes , siguiendo a José Romera Castillo (ROMERA , 181) . Su finalidad es determinar la importancia relativa comparativa de acuerdo a la intensidad de las escenas en que aparecen ,así como destacar su significación en el drama. A partir de este cuadro observamos que Vallejo organiza " casos " o circunstancias "tipo", características de la situación que expone y que refuerzan el contenido dramático de la obra. Se añade un cuadro por cada Acto .

Conociendo la intencionalidad de la propuesta , el siguiente paso fue el estudio de la puesta en escena en sus elementos formales . A partir de la definición y presupuestos teóricos de César Vallejo para la puesta en escena , encontramos una marcada preocupación por incorporar técnicas de otras artes diferentes al teatro ,en la búsqueda de la obra de arte " integral " que estimulaba la creación a principios de siglo en Europa .

Por medio de las acotaciones directas e indirectas Vallejo prevé aspectos de tono de voz , mímica , gestos ,que definan la actuación y orienten al director para concordar con el sentido del texto . Precisamente es al director a quien van dirigidas las indicaciones referidas al movimiento de actores y de objetos , la determinación del espacio escénico , del espacio escenográfico y las características del decorado como el vestuario , la luz , el sonido , los objetos en escena , el dispositivo escénico y los planos que lo conforman . En conjunto , al tipo de elementos que "visten" la obra y que en Lock- Out han sido meditadas para reforzar el mensaje .

Hemos incluído un esquema de propuesta de arquitectura construída según lo que se desprende del texto . Algunas soluciones han sido inspiradas en dibujos de montajes de la época , de piezas que probablemente Vallejo vio representadas y que pudieron servirle de modelo .

Para una mejor comprensión del texto hemos agregado el Apéndice Nº 1 en el que se transcribe el texto de Lock - Out publicada por la Pontificia Universidad Católica con traducción de Enrique Ballón Aguirre y que es la que hemos utilizado para el análisis .

Nuestras fuentes básicas sobre literatura vallejiana han sido la versión de Lock-Out mencionada (LO); El arte y la revolución (AR) ; César Vallejo desde Europa .Crónicas y artículos 1923 - 1938 (ARTI) y Rusia en 1931 (RUSIA) . Las referencias a estas obras se han incluído en el texto de la investigación identificándolas con las siglas entre paréntesis que señalamos más arriba .



LOCK-OUT : ANALISIS DEL MONTAJE ESCENICO: PREMISAS TEXTUALES

En 1929 se hizo evidente la crisis económica de sobreproducción industrial que se inició en los Estados Unidos de América y comprometió a los países europeos.Consecuencia del fenómeno fue la aplicación por parte de los industriales del llamado "lock-out" , práctica que implicaba la suspensión de actividades laborales para presionar a los obreros a que cedieran en sus demandas.(ARACIL,27 ss)

César Vallejo trató en Lock-Out esta aspecto de la lucha reinvindicativa de la clase obrera, sometida a las contingencias y variaciones de los intereses del capital de inversión en las fábricas . Su propuesta frente a esta situación , que conllevaba trau - ma ,desestabilización y conflicto laboral, se sustentaba en la unión de los trabajadores orientados a solucionar el problema por medio de la huelga que les permitiera acceder a un trato equilibrado, justo, que los preservara en última instancia de la miseria y del tan temido despido masivo, arma de los industriales.

En Lock-Out y para ejemplificar el caso, Vallejo nos presenta una fábrica automotriz en la que trabajan diversos grupos obreros calificados en este aspecto de la producción.La fábrica debe entenderse como situada en París, en un medio "capitalista-burgués" . La mayor parte de los personajes forman parte de la masa trabajadora de Francia , país bajo este régimen político-económico y se conducen según a como esta sociedad estaba estructurada en la época que propone la obra,tercera década del siglo XX.En menor porcentaje aparecen los personajes representativos de los patronos y del gobierno, así como los accidentales.

En consecuencia se definen dos clases sociales en conflicto irreductible por sus intereses diametralmente opuestos.Ambas partes se ignroran como seres humanos ,convirtiéndose en entes abstrac-

tos: opresores y oprimidos. Los obreros en los centros laborales en cuestión son descritos en la acotación inicial del Primer Acto, en los siguientes términos :

> " Al levantarse el telón, el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor.
> Obreros en diferentes planos
> Sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general, PAS D'ACIER de Prokofiev .
> Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro.
> Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra.
> Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía . Efecto general de ballet.
> Cesa PAS D'ACIER ,subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes." (L O.,33)

Hemos separado las menciones,destacando en cada una los elementos que nos interesa relievar, para efectos posteriores de análisis .

La obra sitúa la acción en un país occidental ,de economía capitalista en la que las fábricas tienen dueños particulares,controlan el mercado y no dudan en recurrir a métodos extremos para conseguir sus propósitos . Estos empresarios mantienen estrecha relación con el poder estatal ,al que de un modo u otro controlan , inutilizándolo por medio del chantaje.Método que intentan igualmente aplicar a los dirigentes sindicales obreros . Es occidental también el cabaret en el que una orquesta ejecuta música de tango ,a-

parecen prostitutas y el "franco" es la moneda de cambio. (LO,80)

Un destacamento policial ecuestre,armado y ciegamente represivo ,aunque no exclusivo del mundo occidental, se vincula con él por su determinación contra los obreros en clara adscripción al mundo del poder . Las casas de los obreros -propiamente "habitaciones "- se describen conformadas por un cuarto de uso múltiple, con escaso mobiliario en el que la familia obrera se debate entre la miseria y el hambre en medio de total desesperanza.

No hay duda, por tanto, que las fábricas, los obreros,los patronos y directores de ellas y el ambiente socio - económico en el que los personajes se desenvuelven pertenecena un país no socialista, sino occidental y capitalista que responde a una des - cripción elemental de lo que este mundo representa en sí mismo y en relación a sus conflictos entre las clases sociales que lo conforman en el ámbito laboral.

Hasta aquí la sugerencia ambiental de Lock-Out César Vallejo plantea claramente este aspecto. No tenemos duda sobre la ideología social marxista que conduce su intención,dado que la obra, en sus secciones teóricas y prácticas apunta a este objetivo. Vallejo denuncia un estado de cosas que ofende su ideología marxista en el mundo occidental que constituye su habitat permanente. Y al hacerlo , su preocupación es reinvindicativa y de contenido didáctico para la clase obrera.

Lo que destacaremos aquí es cuál fue la fuente de inspiración del autor al traducir en imágenes el contenido de la tesis que postula.

César Vallejo estuvo en Rusia en 1928, 1929 y en 1931 .De sus viajes conformó un reportaje publicado posteriormente como Rusia en 1931.Reflexiones al pie del Klemlin. Se sintió orgulloso de su visita pionera y no ocultaba su entusiasmo por los cambios que creyó percibir durante su estadía en Moscú. La descripción,análisis y reflexiones los entremezcló con la transcripción de sus conversaciones con miembros de la sociedad soviética.Su recorrido y las entrevistas las realizó apoyado por rusos franco parlantes que facilitaron sus averiguaciones . Fue invitado al Instituto Central del Trabajo de Moscú dedicado a investigar técnicas laborales y a mejorar el rendimiento del trabajador en su manejo. Allí lo orientó el Secretario Científico del Instituto,de apellido Muravief. Transcribiremos algunas de las impresiones que respecto a esta experiencia tuvo Vallejo:

> " El local del Instituto es amplio y de tres pisos. Un compacto ruido de talleres y de máquinas en movimiento repercute en todas partes .Noto en todo una sencillez esquemática y geométrica : en el decorado, en la arquitectura del local,en los gestos y movimientos de los hombres. Aquí , más que en ninguna parte de Rusia , se advierte e impera la rapidez, la exactitud, la organización ." (RUSIA ...,38)

Impresiona sobremanera a Vallejo la sobriedad de la arquitectura soviética, la limpieza de líneas, la falta de decoración y los colores neutros. Una construcción funcional que caracterizaba las construcciones rusas , en clara oposición a aquellas del periodo zarista que se buscaba superar . En el Instituto ,además de las investigaciones relacionadas al tratamiento médico del obrero, a fin de lograr su rendimiento óptimo de acuerdo a las necesidades del Estado , lo ejercitaban técnicamente en talleres especialmente montados:

> " Más tarde abandonamos la sección de investigación científica y pasamos al compartimiento de los obreros e instructores ya capacitados y formados , que se hallaban en la parte baja del local.
> -Aquí tiene usted - me dice Muravief entrando a un amplio taller de mecánica -la aplicación técnica.
> Los obreros estan en pleno trabajo.Este es un taller modelo . El orden, la regularidad,la limpieza, la precisión, la velocidad, la alegría se reflejan en los obreros tanto como en las máquinas ." (RUSIA ...,41)

Muravief informó a Vallejo acerca de los minuciosos cálculos que se realizaban para conformar un exacto cuadro de las operaciones y de la capacidad física que estaba en aptitud de portar un obrero en cada instante de su trabajo,así como de las condiciones que lo acompañaban en su labor,la forma de la maquinaria y de las herramientas ,la calidad del terreno sobre el que se desplazaba ("el reposo y el movimiento circular o angular, ascenden-

te y descendente, del cuerpo y de cada extremidad del obrero se - gún su labor, etc.) Todo lo cual , en este taller modelo, ya había sido evaluado y puesto en práctica a fin de observar los beneficios . Vallejo estaba impresionado y sorprendido :

> " Un momento permanecemos en silencio,observando los múltiples trabajos del taller. Entonces empiezo a percibir auditivamente el elemento rítmico de las labores, en conjunto y aisladas ,como si se tratase de los sones de una extraña orquesta de batería . Me acuerdo instantáneamente del PASO DE ACERO de Prokofiev ;de las sonatas de Himdenith y de la KRASNANCAK ,de Glier. Es la misma música. La música del trabajo , regular, plástica, tubulada , a gajos , de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara y grandiosa. A veces , el ritmo hace un grand-écart entre dos corrientes de alta frecuencia. Otras veces se oyen algunas campanas de espacios caprichosos , asimétricos o chafándose entre sí , como un jazz-band . Luego se produce un arrebato de motores , martillo y pilones , que dura algunos minutos. Es entonces el alegretto de un oratorio hebrero de Milhaud."
> (RUSIA ...,41)

Esta sensación se refuerza cuando Muravief opina que es "Una especie de aparato de relojería , movido por electricidad ,determina el tiempo y el número de las campanadas " a lo que añade Vallejo " se diría que esto es un conservatorio y no un taller elec - tromecánico " (RUSIA ...42) ,aunque inmediatamente y escuchando con mayor atención ,condice con su acompañante en que el sonido , "Ese ritmo de repetición y sincopado denuncia el torno, el émbolo ,

la fuga de poleas , el silbido de las transmisiones , el pulso de las máquinas " (Loc.cit.) manteniendo en consecuencia , su naturaleza de "ruido de taller " .

Comparemos . El inicio de Lock -Out,correspondiente a la acotación referida al ambiente que rodea la primera escena en una fábrica capitalista en un país occidental ,reproduce casi exactamente y con las referencias musicales y rítmicas el trabajo en un taller modelo de la Rusia Soviética en el que " el orden , la regularidad ,la limpieza ,la precisión, la velocidad , la alegría se refleja en los obreros tanto como en las máquinas." (RUSIA ...41) Tal como señalamos al inicio, Vallejo insiste en que el ruido de los motores y del trabajo del taller debía sincronizarse con el Pas d'acier de Prokofiev . Esta pieza de ballet había sido utilizada por Sergio Diaghilev en 1929 en París en lo que fue considerado como el nuevo arte ruso, a la vanguardia del ambiente teatral francés , al imponer el ballet-pantomima integrador de las artes (BLANCHARD , 118-121).Vallejo evocó instantáneamente ,según declaró , esta pieza cuando observaba a los obreros soviéticos y en Lock-Out decidió que precediera el inicio de su puesta en escena .

¿Qué mecanismo traspositivo provocó que utilizara una fuente tan inaparente a los fines que perseguía ?. Los conflictos que surgirán en la fábrica de Lock-Out están en contraposición a esta presentación que es testimonial de una experiencia vivida en Moscú y

que en consecuencia no pudo ser utilizada ingenuamente,pues es fruto de una verificación personal. Además el referente no era cualquier taller. Era uno experimental considerado por los investigadores rusos como paradigma próximo a aplicarse en fábricas y talleres de todo el país .

Anotaba Vallejo en El arte y la revolución que la obra de arte " escapa , cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados , preconcebidos de la voluntad," a diferencia de la actividad política que " es siempre el resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada ."(AR,35)Vallejo es un creador cuidadoso. La obra que analizamos la escribió a su regreso del viaje a Rusia entre 1928 y 1930 pues pasajes y acotaciones como las señaladas aparecen en su reportaje referidas a la realidad soviética. Lock-Out por su parte es una obra de creación con intención política en la que se combinan , o debería combinarse , la libertad creadora con la claridad ideológica. Lo que nos intriga es la ligereza con que un autor tan prolijo ,utilizó imágenes del mundo laboral soviético "modelo" ,para ejemplificar una realidad opuesta, a la que pretende denunciar como opresora, abusiva, atentatoria contra los derechos obreros .Realidad que finalmente la masa obrera unida logra derrotar en escena sustentándose en la ideología marxista . Podríamos deducir un acto creativo que encubre un proyecto admirativo bajo una apariencia denostativa . Su adscripción al plan ruso soviético se convertiría en un "acto racional", tal como propugnaban los intelectuales

rusos a los que entrevistó durante su viaje : "El método de la creación artística es y debe ser consciente , realista, experi - mental , científico." (RUSIA ...68) .Sin embargo percibimos la inautenticidad del resultado de sus reflexiones.

El único elemento que distancia el mundo referencial del mundo ficcional se concentra en el uso del uniforme. Vallejo escribió que en la fábrica capitalista " Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro" (L.O., 33) Contrariamente a lo que sucedía en Rusia donde "El traje del albañil es apenas un objeto de confección de los sindicatos soviéticos , pero no es un uniforme . Y no lo es , porque carece del elemento decorativo y de repetición que caracteriza el uniforme ." (RUSIA ... 75) En consecuencia la diferencia radica en el logotipo , y bien podríamos negárselo a los vestidos grises y negros de los obreros de Lock-Out , ya que no se hace atingencia alguna al respecto.

Otro pasaje que analizaremos por conllevar el mismo efecto es aquél en que se describe la vivienda del obrero ruso:

> " La habitación del albañil tiene pocos muebles.Es modesta, aunque alegre . Está situada en el segundo patio de la casa y en el piso bajo. Comunica a la izquierda y a la derecha ,con el resto de la casa,donde habitan otras familias o parejas .La cama es un diván muy bajo y rústico . Hay , además , una mesita pegada a la pared , con libros y revistas en ruso y en alemán . Al frente una burda silla de madera y una caja que parece un baúl o un banco para sentarse . Sobre los muros blanqueados,

fotografías de Lenin , Stalin , Vorochilov, Rikof , en tarjetas postales y en recortes de revistas . El albañil y su compañera han salido a lavarse al patio y vuelven secándose y canturreando." (RUSIA ...75)

En Lock-Out la habitación de los obreros se describe sucintamente : " A la izquierda , una pieza humilde ; al centro, la calle de un barrio obrero ; a la derecha ,otra pieza, pobre , deteriorada ." (L.O. ,71) Los muebles en las piezas se deducen de las acotaciones que gobiernan la acción ,pero no han sido definidos expresamente : una cama , un aparador y una hornilla son mencionados sin mayores detalles . Lo claro es que se trata de una sola habitación de uso múltiple tal como la soviética , la diferencia radica en el estado de ánimo de sus habitantes , en el contenido ,no en la forma . Es probable que en la época fuera frecuente y posible de adscribir a cualquier otra realidad esta descripción. Sin embargo los detalles que hermanan ambas imágenes en el contexto de la obra que tratamos ,son significativos.

Una situación de injusticia social y de explotación por el trabajo en beneficio de unos pocos dentro del esquema económico capitalista , no puede ilustrarse con imágenes de una realidad que se postula en otro orden contextual -económico socialista - en un discurso paralelo del mismo autor .Menos aún cuando se presenta como el ideal a alcanzar en el breve plazo y en el ejemplo a seguir por la masa social obrera ,ansiosa de reinvindicación y dispuesta a los mayores sacrificios . ¿ O no estaba convencido

Vallejo de la bondad del sistema que se esfuerza en defender? Porque no se trata del caso de la cinematografía rusa (Eisenstein) o del nuevo teatro ruso ,que presentan situaciones referidas a la época zarista para demostrar que la revolución revirtió el esquema . Se trata de tomar escenas de esa objetividad revolucionaria vivenciada a la que se defiende y connotativamente colocarlas como representativas de una objetividad igualmente vivenciada , pero que se pretende denunciar y superar en otro contexto político y espacial .

Intentaremos explicarnos la contradicción . Una posible orientación al respecto, en razón de la fuente directa que la emite , es Georgette de Vallejo,viuda del poeta , quien afirmó que de su último viaje a la Unión Soviética en 1931 Vallejo mantuvo entusiastas recuerdos " aunque inextricablemente asociados con recuerdos de la tierra natal ." (Visión del Perú , Nº4,julio 1969, 171 :"Apuntes ...") . Por esta opinión podemos advertir que el autor pudo integrar inadecuadamente imágenes a nivel conceptual en el acto creativo,por tener presente simultáneamente y por asociación ,realidades de su entorno inmediato que le eran habituales. Lo inconsciente - o premeditado - de este proceso podemos constatarlo cuando la misma fuente refiere que Lock-Out fue"la única obra que no sufrirá mayores cambios " (Loc.cit.) , los que ,habiéndose ya publicado los reportajes sobre Rusia - y de haberlo deseado - habría podido hacer .

Vallejo reiteradamente había propuesto para montaje las obras que escribió hasta la fecha que investigamos (Mampar, El juego del amor y el odio , Entre dos orillas corre el río y Lock-Out) . Sobrevivieron las dos últimas . Entre dos orillas... parece que fue sustancialmente corregida . Lock Out varió ligeramente . Ninguna fue aceptada por compañía teatral alguna . ¿ Por qué Lock-Out no fue revisada o confrontada ? . Según Georgette "Cuando Vallejo ideaba una nueva obra , su estado de euforia lo llevaba a principiarla de inmediato ,escribiendo el primer acto o capítulo de la obra acabada de concebir " ("Apuntes...",173) Esto puede explicar la intertextualidad ,pero mantiene el problema del palimpsesto . El haberla mantenido sustancialmente fiel a la primera versión implica su satisfacción y acuerdo con ella . Escrita originalmente en francés fue traducida por su autor en España , lo que supone que tuvo oportunidad de revisarla detenidamente .Añade Georgette que "Vallejo no dejaba ni una sola obra (verso o prosa) que no estuviera prácticamente terminada e , inclusive, repetidamente revisada ." (Ibid.,172)

En conclusión , deliberadamente , el autor utilizó una imagen de la sociedad laboral soviética desarrollada dentro del régimen comunista ,para recrear una imagen de la sociedad laboral francesa dentro del régimen capitalista contradiciendo la imagen con su contenido .

1.0 LOCK OUT : ORGANIZACION DEL TEXTO

Lock Out fue escrita en 1930 en francés . La única versión que existe actualmente está en este idioma a pesar que su autor la tradujo cuando estuvo en España. La obra ejemplifica el proceso de una huelga laboral determinada por los obreros de una fábrica metalúrgica , ante su inminente cierre , con la consecuencia del despido de sus trabajadores y / o la reducción de sus salarios .

César Vallejo tenía una concepción definida sobre lo que debía esperarse del arte revolucionario que él aspiraba a realizar:

> " ...debe ser lo mas directa , simple y descarnada posible . Un realismo implacable . Elaboración mínima . La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema - ropa. Arte de primer plano . Fobia a la media tinta y el matiz . Todo crudo - ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal , como en las trincheras."(AR,123)

En esta opinión estaba implícita la importancia que para una obra teatral tenía su representación :

> " Siempre será un aspecto fundamental del teatro,el decorado... No nos convencen mucho quienes afirman que una cosa es el texto de una obra teatral y otra su representación escénica . En nuestro concepto , ambos elementos van íntimamente unidos y la suerte y valor del uno dependen del valor y destino del otro . " ("El decorado

teatral moderno" .ARTI,359)

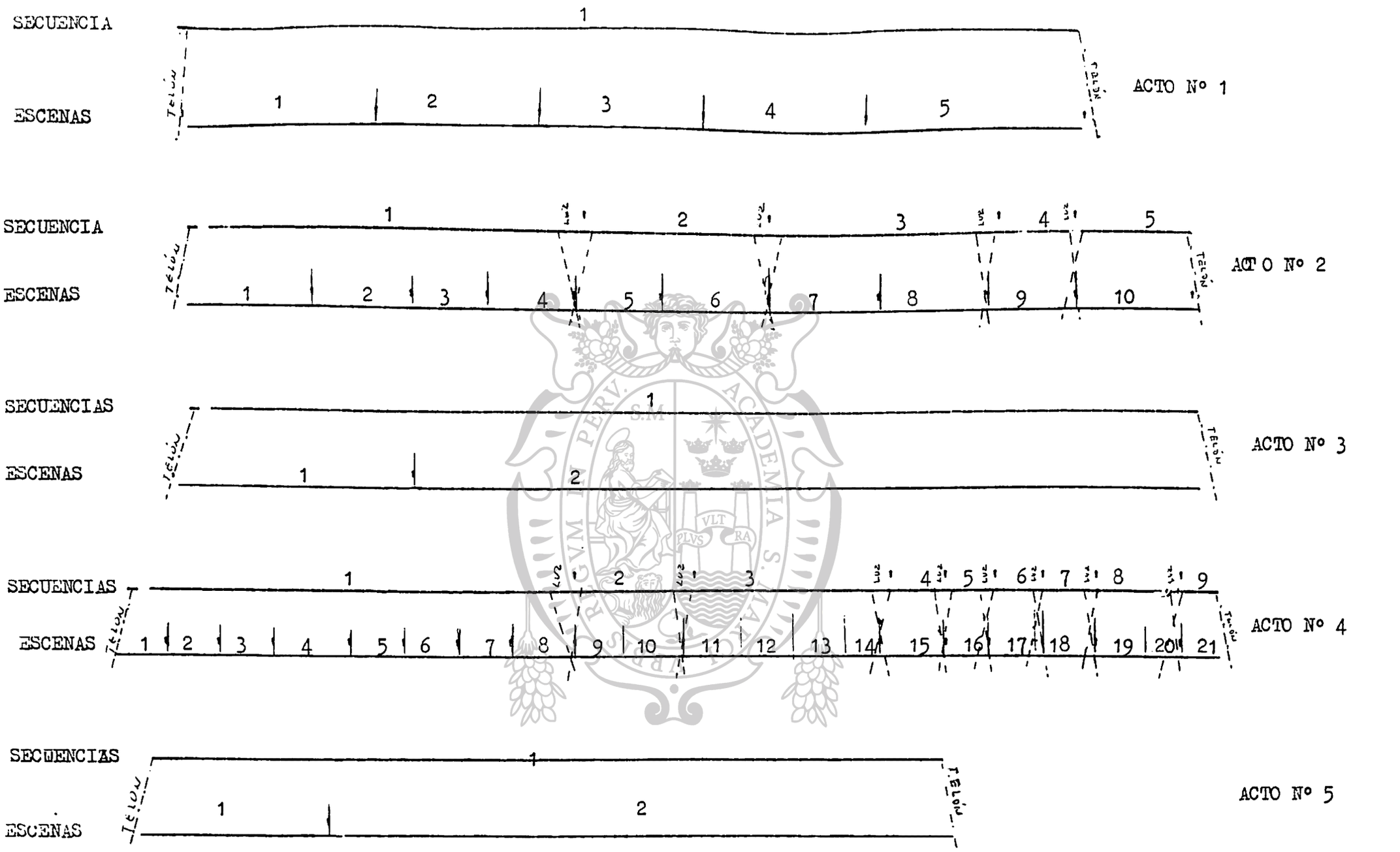
Lejos del ideal de Vallejo el que las obras de teatro fueran consideradas exclusivamente como textos o como propuesta ideológica , tal como sucedió con las suyas . Es interesante subrayar el ejemplo que propone de esta equivalencia entre texto y representación, en el que destaca que la calidad y sentido de la última recae sobre el carácter artístico del primero :

> " Tan cierto es esto , que hay obras clásicas - como las tragedias de Shakespeare - cuya trascendencia y efecto artístico varían según son representadas en escena con decorados y trajes antiguos o modernos ." (Loc.cit.)

Lock out , según podrá comprobarse en los elementos que la componen como obra dramática, está estructurada buscando hacer coincidir la forma teatfal con la historia que presenta , en sus características reales y de carácter documental . De manera general , sigue el mismo criterio en su diseño ambiental a fin de reforzar su propuesta ideológica también a nivel formal.

> " Mientras más arte y atención se pone , pues, en organizar todos estos detalles y recursos plásticos de una representación, mejor logrado será el texto de una obra, más grande , auténtica y redonda , la emoción escénica" (Ibid.,360)

Radica en estas opiniones nuestra interés en analizar Lock-Out en este aspecto que,siendo tan importante para su autor, no ha concitado el interés de los estudiosos .


SECUENCIA
1
Telón
Telón
ESCENAS
1
2
3
4
5
ACTO Nº 1
SECUENCIA
1
2
3
4
5
Telón
Telón
ESCENAS
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
ACTO Nº 2
SECUENCIAS
1
Telón
Telón
ESCENAS
1
2
ACTO Nº 3
SECUENCIAS
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Telón
Telón
ESCENAS
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
ACTO Nº 4
SECUENCIAS
1
Telón
Telón
ESCENAS
1
2
ACTO Nº 5

1.1 ACCION

La acción en una obra dramática , se refiere a la serie de cambios suscitados por la aparición y resolución de conflictos que son percibidos durante el transcurso de la obra . Vallejo consideraba que el drama teatral debía procurar " una acción intrínseca como obra de teatro " siendo un serio defecto el que " la farsa transcurra sin ningún interés meramente dramático " ("Falla y la música de escena " ARTI,285) El dinamismo y la intensidad de la emoción escénica no estaba sustentado únicamente en el valor del texto dramático :

> " La acción teatral no se produce tanto por medio de diálogos y declamaciones coreográficas . El espíritu de la escena echa mano de todo lo que sea movimiento visible para expresarse y realizarse ." ("El año teatral en Europa. " ARTI,304)

La acción , de este modo , se produce por los múltiples recursos de los que puede valerse el director de la puesta en escena. Respecto al nivel textual ,punto de partida de la representación , Vallejo aclaraba :

> " El centro dramático de la acción , el mito social de la pieza , causa y fin de todos los intereses , ideas y sentimientos en juego , reside en el trance revolucionario de la historia ... la fábula materialista y viviente de la dictadura proletaria " (" El nuevo teatro ruso " ARTI, 432)

Este sustrato ideológico daba coherencia a la pieza representada y constituía el ideal estético que organizaba los elementos dramáticos . En Lock- Out César Vallejo presenta las viscisitudes de la lucha y los cuestionamientos éticos y programáticos al interior de la masa obrera , dándole dimensión naturalmente humana al drama .

Analizaremos cómo se organiza la acción en Lock-Out. Previamente es necesario señalar que Vallejo dividió la obra en lo que denominó " escenas" . Sin embargo y por deducción , en realidad se refiere a la estructura que conforma un "acto ". Nosotros hemos preferido denominar " Acto " a las secciones que componen la obra y que se caracterizan como tales .

A su vez cada Acto está dividido en un número determinado de escenas que dan dinamismo a la acción . Las escenas se determinan de acuerdo a la "situación " en el escenario configurada por características estables . Toda vez que estas caracte - rísticas sufren alguna variación (espacial, temporal,de contenido) consideramos que la escena cambia dando lugar a una nueva . Al interior de cada Acto el número de escenas es variable. Cada una de ellas a su vez conlleva una carga de intensidad diferente, lo que propicia el "interés dramático" que preocupaba al autor y que es indispensable en toda obra. En este sentido hay escenas llamadas " cumbre " (ROMERA, 184)-caracterizadas por su mayor intensidad dramática-y las transicionales , cuya fluidez y adecuada distribución en la pieza contribuyen a su atractivo.

Lock-Out está dividida en cinco Actos :

Acto Nº 1 : Este Acto puede denominarse "En el taller.Surge el conflicto " . Comprende cinco escenas . El momento de mayor intensidad se inicia al final de la escena segunda ,Alcanza su nivel más alto durante la escena tercera ,al final de la cual va decayendo para tomar brío brevemente hacia el final de la quinta escena . Los acontecimientos se suceden en el taller metalúrgico y sustentan la posterior decisión de protestar que toman los obreros . Intensidad por conflicto. Una secuencia.

Acto Nº 2 : Puede denominarse "En el Ministerio.Negociaciones". Comprende diez escenas organizadas en cinco secuencias. Las secuencias se determinan por desarrollarse en el mismo ambiente escénico,constituyendo una unidad de sentido . La primera secuencia comprende cuatro escenas en el gabinete del Ministro. Los momentos cumbre se dan en las escenas segunda y tercera entre las cuales hay una ligera distensión . La segunda secuencia comprende la quinta y sexta escenas que transcurren estables ,igual que la séptima y octava de la tercera secuencia . La cuarta secuencia corresponde a la escena nueve ,de alta intensidad dramática , la quinta y última ,y la escena décima que la constituye, es muy corta pero enérgica . En este Acto se exponen las diversas posiciones de los grupos enfrentados y sus intentos por solucionar o bloquear la huelga de acuerdo a su ideología y clase social . Se evidencia la corrupción a nivel gubernamental y el chantaje . Esto último protagonizado por los empresarios,tan-

to hacia el nivel gubernamental como hacia los dirigentes sindicales. Paralelamente aparece la masa como presencia activa y espectante . En este Acto la intensidad se da por los hechos en escenas sucesivas.

Acto Nº 3 : Se desarrolla en el sindicato. Inicio de la huelga . Lo conforman dos escenas en una sola secuencia . La escena cumbre es la segunda, fundamentalmente en su parte central ,manteniéndose alta para subir ligeramente más hacia el final . La masa obrera reunida espera disposiciones e informes de sus dirigentes . A través del diálogo se da el sustento ideológico de la medida de huelga que se proyecta . Esto permite la exposición de la tesis política del autor por medio de la actividad dialógica . Se producen confrontaciones internas que posibilitan la exposición de motivos .Decidida la medida de fuerza ,se inicia la represión policial . Intensidad por el diálogo .

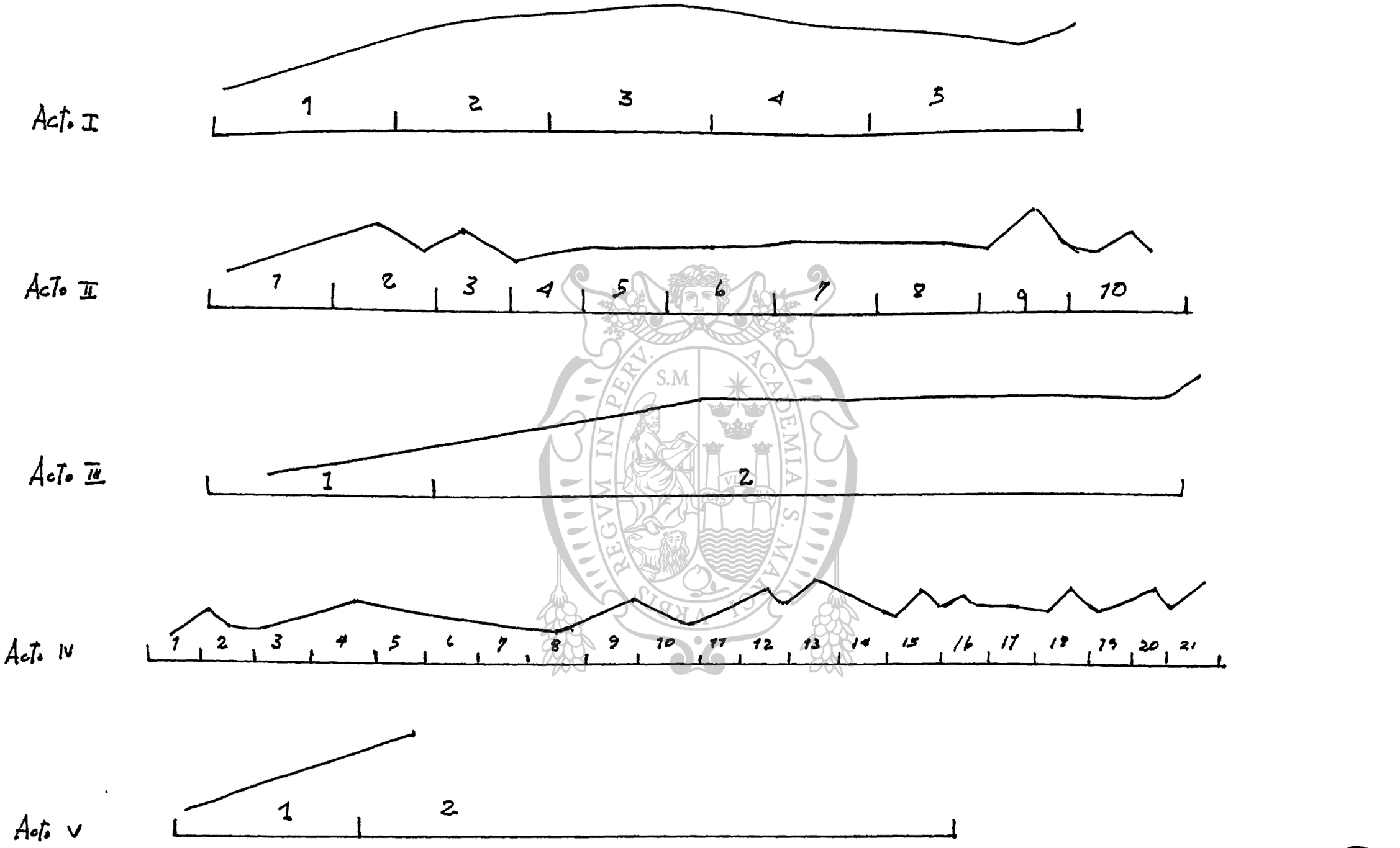
Acto Nº 4 : La huelga . Este Acto es el más rico de la obra. Tiene nueve secuencias y veintiún escenas efectivas , a las que debemos añadir tres escenas referenciales, que son destacadas exclusivamente por la iluminación por un lapso corto .Una de ellas aparece intermedia a la escena nueve y las otras dos en la escena once . La secuencia primera abarca las ocho primeras escenas en la calle ; la segunda,en la habitación de un obrero,la conforman dos escenas (nueve y diez) ; la tercera en otra habitación comprende las escenas once, doce y catorce. La escena trece entre_corta esta secuencia con una escena en la calle que involucra al personaje que salió de la habitación . La cuarta se -

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

cuencia - así como la quinta, sexta y séptima - las forman una escena cada una ,alternando aquellas del cabaret con las de la calle. La octava secuencia tiene dos escenas desarrolladas en la fábrica. La última es una sola escena de carácter múltiple, mostrando imágenes congeladas de las anteriores . Las escenas cumbre se dan en el siguiente orden : Secuencia 1= Esconas 2 y 4 ; Secuencia 2= escena 9 ; Secuencia 3 = escenas 12 y 14 ; Las cuatro , cinco y siete en la parte central de cada escena ; la 6 se mantiene estable . La Secuencia 8 eleva su intensidad al final de la escena 20 para reducirla al principio de la 21 y elevarla al final. Este Acto se caracteriza por su rapidez y por el empleo del"simultaneísmo". Las escenas están contrastadas (obreros/cabaret) o sirven de mutuo refuerzo (casa obrero /lucha callejera) apoyando el diálogo a nivel conceptual . La rapidez con que se suceden las escenas en el escenario múltiple propuesto para este Acto , confiere dinamismo , movimiento ágil , idea de precipitación temporal y desplazamiento espacial vertiginoso . La acción llega al climax cuando el conflicto planteado está ideológicamente determinado (lucha Guardián/ Vigilante) . Intensidad por acción simultánea en espacio y tiempo distanciados.

Acto Nº 5 : El triunfo . Una secuencia con dos escenas forma este Acto. El momento cumbre se da al inicio de la segunda escena manteniéndose hasta el final , que se precipita en"off". La confrontación laboral termina y asistimos a la reunión de informe sobre el éxito de la huelga , frente a la entrada de la fábri-

000826



REGVM IN PERV. S.M ACADEMIA S. MATRITI

ca . Destaca la actitud revolucionaria y la importancia de la unidad para conseguir la victoria . Intensidad emotiva . (Véase el cuadro respectivo) (B).

De acuerdo a este esquema debemos incluir las categorías de Tiempo y de Espacio dramáticos .

1.2. TIEMPO DRAMATICO

Siguiendo la clasificación de Keir Elam (ELAM 117-119), se infiere cuatro niveles temporales : a) el "ahora" ficcional propuesto por el drama, que actualiza el mundo dramático en cuanto el paso del tiempo en el drama ." takes place in a perpetual present time ...on the stage it is always now ." según la opinión que cita , de Thorton Wilder (117). b) Estos hechos, que se presentan en el "ahora" escénico , aparecen de acuerdo a un orden temporal no necesariamente lógico, sino respondiendo a las necesidades del discurso dramático .Es el denominado "plot time" o tiempo de la acción (118). c) El tiempo cronológico que deriva de la acción misma y que el espectador reconstruye imaginariamente entre una secuencia y otra, correspondiente a su estructura interna . Pertenece a " the fabula of the drama " (Loc.cit.)

d) El llamado "historical time" se refiere al periodo histórico en el que se sitúa la acción y que se infiere de los datos contextuales que propone la obra .Es inherente al mundo dramático mismo (119).

Este tiempo ficticio en Lock- Out se propone de la manera siguiente :

Acto Nº 1 : El "ahora ficcional " comprende el tiempo normal de la puesta en escena . Transcurrir normal . Es el mes de agosto. Horas de la mañana . Históricamente nos encontramos en Francia a principios del siglo XX .

Acto Nº 2 : Cronológicamente de acuerdo al drama ha transcurrido una semana entre el Acto Nº 1 y el Nº 2. Las escenas ocurren en el lapso de varias horas ,En las avanzadas de la mañana (Escenas 1 a 3) si tomamos en cuenta la acotación de la p. 52 del texto, o en la tarde si aceptamos las de la p. 43 . El tiempo avanza ostensiblemente al consultar los obreros los relojes de que disponen (LO,51) . La escena 7 transcurre en la tarde o al anochecer, de acuerdo a la salvedad ya expresada . El tiempo de la acción mantiene una secuencia lógica .

Acto Nº 3 : El tiempo cronológico interno supone han pasado varios días entre el Acto Nº 2 y éste . Es miércoles . Cinco de la tarde . El tiempo de la acción continúa con la acotación que otros hechos han sucedido entre este Acto y el anterior. La información se brinda a través del discurso dialógico . Se han producido otras entrevistas en los días previos . Comienza la huelga.

Acto Nº 4 : El tiempo de la acción es continuo . El tiempo cronológico , ficcional , comprende sucesos que ocurren durante un mes en el periodo de la huelga . La escena 13 transcurre en horas de la tarde . Cae la noche en la escena 14 y hacia la esce-

na 21 avanza hacia la madrugada . Sin embargo ,manteniendo el tiempo de la acción un orden lógico , el tiempo ficcional supone amplios lapsos entre un cambio y otro ,correspondientes al tiempo cronológico ficcional .

Acto Nº 5 : El tiempo ficcional , cronológico ,se inicia al amanecer avanzando hacia el **pleno** día . En las acotaciones dialógicas se hace referencia a la noche anterior y a las **tres y** cuatro de la madrugada . Aquí la relación tiempo/ luz tiene una fuerte carga connotativa .

En conclusión los Actos primero, tercero y quinto mantienen un equilibrio entre el tiempo de la representación y el tiempo de la acción representada . Mientras que en los Actos segundo y cuarto hay concentración temporal respecto al tiempo de la actuación. El lapso que cubre el drama es de seis a siete semanas ,referido al tiempo del acontecimiento interno a nivel textual . Vallejo hace frecuentes referencias temporales en el nivel dialógico y en el de las acotaciones específicas , buscando una precisión que resulta significativa .:

> " Los obreros consultan frecuentemente el reloj de péndulo o sus relojes..." (LO, 51)
>
> "¡ Son las cinco!...Hasta qué hora demora la sesión?..." (LO , 57)
>
> "Esta bien,pero no olvidemos sin embargo que esos tres días de parlamento ... No hace sino tres o cuatro días que los obreros especializados..." (LO , 59)

" Cierre de los talleres para el lunes próximo..."(LO,38)

" Estamos en la hora ... es mediodía ...A la hora en punto..." (LO , 52)

" Tiene Ud. unos minutos ?... Vuelvo en un momento ..." (LO , 52)

" Ya he dado mi respuesta al señor Delille esta mañana." (Loc.cit.)

" Por ejemplo: ayer, los delegados patronales habían prometido llevar hoy día al Ministerio...hemos llegado hasta proponer a la Delegación Patronal una reunión para esta tarde... como les decía ayer, la ruptura definitiva de nuestras relaciones era inevitable desde hace más de una semana " (LO , 58)

" ...decretan la huelga general desde mañana jueves..." (LO , 60)

"...nunca como hoy morimos de hambre..." (LO , 61)

" Es posible que algo parecido exista y continúe existiendo sin que nada ni nadie pueda impedirlo ? " (LO,62)

"En qué consiste el trabajo de Ricard? Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo ve:una visita de una hora cada dos o tres días a la fábrica ... El resto del tiempo , Ricard , de salón en salón ...Ricard ha ganado 10 millones en un año. Al año siguiente...y un año después..."(LO,67)

" ... yo trabajo hace más de 50 años..."(LO , 67)

" Yo, camaradas , hace muchos meses que estoy sin trabajo " (LO , 68)

" ... comienza desde este mismo instante..." (69)

" Por qué no me lo dijiste esta mañana..." (LO , 76)

"En la noche,todas esas máquinas...Con el día,ellas..."(LO,84)

" La noche cae. De rato en rato pasa todavía alguno,... ¡ Hace tres días que no se come..." (LO , 76)

" Tú has visto hoy día ,como los guardias..." (LO ,79)

" Luz roja sobre la ciudad .Luego ,lentamente,el sol aparece y es pleno día ."(LO , 87)

" Esta noche se logró el acuerdo.A las tres de la mañana estuvimos... a las cuatro ...(87) ...Es el desenlace final de un largo conflicto laboral... Cuando el secretario de la Confederación General llegó esta noche al Ministerio de Trabajo...(88) ... pues dentro de unos instantes va a ser hora de entrar a trabajar ... Esta batalla que dura hace más de un mes...(89) ... Camaradas : ha pasado más de un mes ... (90) ... camaradas , ha llegado la hora ... Pasan unos minutos y ..."(LO,91)

Por medio de estas referencias Vallejo concentra varias semanas que compromete la huelga , en cinco Actos .Logra así romper con la unidad de tiempo . El receptor tiene consciencia del paso del tiempo y sobretodo, del modo sostenido como se desarrolla la huelga , abarcando las 24 horas del día , sin desmayo , tanto dentro como fuera de escena .La ruptura temporal entre los Actos es compensada por el texto dialógico y la luz.

Las referencias temporales , en el caso de Lock-Out , trascienden el ámbito que hemos tratado . Estas se manejan también como un elemento sensibilizador que va creando las situaciones de climax en la obra . Se logra igualmente proyectar el contenido de la obra y el de la naturaleza del conflicto, profundamente en la problemática social , tendiendo hacia lo épico .

1.3. ESPACIO DRAMATICO

El espacio dramático se refiere a aquel espacio "invisible " representado en el texto y que el espectador deberá reconstruir en su imaginación . Es el espacio que se sugiere y que se proyecta infinitamente , más allá de lo meramente visual . A través de las acotaciones específicas o la información dialógica, el autor menciona lugares o espacios que no aparecen en escena pero en los que se lleva a cabo determinadas actividades . En ocasiones la escenografía reproduce parte de este otro ambiente. Otras veces existirá exclusivamente como alusión .

Lock- Out se inicia en el " taller de una fábrica metalúrgica"(LO,33) , fábrica que al interior está formada por otros de similares características : " de los talleres vecinos llegan otros obreros "(LO,36)

El Acto segundo transcurre en el edificio del Ministerio de Trabajo . La oficina del Ministro y tres habitaciones forman parte de un complejo mayor , de varios pisos , " muchos pisos"(LO,43)

El Acto tercero se sitúa en el Salón de Asambleas Generales del Sindicato de Obreros Metalúrgicos . Igualmente debemos suponer que el edificio se extiende más allá de esta sala .

El cuarto Acto es el más rico en acotaciones y exige un esfuerzo mayor de adaptación imaginativa . El"taller de mecánica abandonado" lo suponemos al interior de la fábrica . Las "habitaciones de los obreros y la calle de un barrio obrero "(LO,71) :-

gualmente forman parte de una estructura urbana que queda sugerida . El " cabaret de lujo " no suponemos en un barrio distinto y posiblemente alejado del barrio obrero ,aunque aparezca superponiéndolo en la escenografía . Las acotaciones más interesantes , sin embargo , son aquellas que se refieren a la extensión de la ciudad :

> puerta de Saint-Denis :" ¡ A la puerta de Saint-Denis! ..¡ Ellos están allí !...Puerta Saint-Denis... ¡No ! ¡Están en la barriada! ... (LO , 72)
>
> "¡Al otro lado! ... ¡ A la derecha !...(Loc.cit.)
>
> " ¡ Corran más lejos !...¡ A la derecha, rápido,rápido!... (LO, 73)
>
> " A la izquierda , por las escaleras! (Loc. cit.)
>
> " Han debido subir hacia la Alcaldía " (LO , 74)
>
> " Voy a casa de Pablo " (LO , 76)

En el quinto y último Acto la puerta abierta de la fábrica, por la que ingresan cantando los Obreros ,debemos suponer que se extiende más allá de lo que nos es visible , con sus diversos talleres .La variación entre los Actos implica ruptura espacial .

Estas mismas referencias nos permiten situar la obra en un espacio histórico , específicamente en París o al Sur de Francia:

> "¡ Recuerden arriba en el norte,el asunto de los mineros y los textiles ! " (LO , 35)

1.4. CARACTER DEL PERSONAJE.

La motivación que orienta Lock-Out está centrada en la rebelión de los personajes protagónicos - los obreros metalúrgicos - ante el atropello del que intentan hacerlos víctima los personajes opositores , los empresarios y el Gobierno . César Vallejo estableció los principios básicos sobre los que construiría sus personajes obreros :

> " Dos grandes sumandos inseparables : la rebelión y la inocencia . La rebelión no es posible sin la inocencia. Se rebelan únicamente los niños y los ángeles. La malicia no se rebela nunca. La rebelión es fruto del espíritu inocente ." ("Aniversario de Baudelaire", ARTI, 288)

En general, la reacción de la masa obrera es presentada como abierta y hasta ingenua en sus considerandos .La natural indignación ante la agresión encuentra fórmulas de expresión variadas que propician la comprensión del fenómeno de manera integral.

También fue explícito el autor respecto a lo que la rebelión implicaba como compromiso revolucionario:

> " ...la revolución tiene sus exigencias provisorias, pero terribles . Entre estas exigencias está la quiebra momentánea de la familia y la concentración de todas las energías e intereses sentimentales del obrero en el taller revolucionario ." ("El nuevo teatro ruso", ARTI, 433)

Estas opiniones nos acercan a la concepción que conformó inicialmente los personajes obreros . Plasmar los caracteres implicaba simultáneamente construirlos teniendo en consideración ciertas premisas que el autor también tenía claras :

> " No está en poder de ningún autor teatral ni de ningún metteur-en-scéne separar el personaje ,de su contextura física y de su vestimenta. Ya en la propia génesis de concepción del personaje por el autor,parece aquel figurado sensiblemente, esto es, con su anatomía, sus efectos fisiológicos , sus gestos,sus ademanes, su vestido , el lugar donde se mueve. Cuando el dramaturgo decide comunicar a su personaje un carácter nervioso , pongamos por caso, se produce en éste, inmediata y automáticamente ,tal o cual toque anatómico ,unido a tal o cual detalle suntuario y a este o aquel juego de atmósfera en que respira y actúa .Este es un hecho evidente, un hecho biológico y social de la vida real, que no hace mas que reproducirse en el dominio teatral." ("El decorado teatral moderno "ARTI,359)

La actuación del actor queda de esta manera supeditada a las pautas marcadas por el dramaturgo en las acotaciones directas e indirectas . El actor es un traductor de las intenciones del autor. La habilidad de éste radica en establecerlas claramente . Vallejo fue minucioso en señalar lo que esperaba se representara en escena en cada uno de los casos. Las opiniones expuestas aquí se expresan en el texto.

Destaca también el que no se especifique el nombre de los personajes de cada papel . . Los empresarios y las prostitutas son

los únicos que aparecen con sus nombres en las entradas de diálogo. Los demás personajes o no tienen ninguno, identificándose por su oficio o función , o debe deducirse el nombre por acotaciones indirectas :

Directas:

Empresarios : Ricard , Brunot (dueño de la fábrica metalúrgica), Lebranc , Braque , Cambon (amigo de Brunot).

Prostitutas: Martha , Paulette , Susy .

Indirectas:

Ministro de Trabajo = Dussaud
Secretario del Ministro = Gredin.
Delegados de los obreros = Nº 1 ,Dubois ; Nº 2 ,Loisseau ; Nº 3, Duplessy.

Presidente de la Asamblea Obrera = Vernot.

Obrera Nº 1 = María .
Obrero Nº 2 = Victor Granier.
Obrero Nº 12 = Raymundo Oudiant.
Obrero Nº 20 = Julián.
Obrero s/Nº = Tourneau.
Obreros s/Nº = Antonio , Ramos , Vergara .
Madre Nº 2 = Luisa.
Niño Nº 5 = Alberto.
Niño Nº 6 = Pedrito.
Guardián = Francisco.
Vigilante = Botard .

Los demás personajes que intervienen en la acción no tienen nombre específico. Los nominados destacan frente a los demás por oposición .Son individualidades cumpliendo una función social . Los innominados les sirven de apoyo .

Analizaremos la conformación de los personajes en cada uno de los Actos .

ACTO Nº 1 : En el se expone el problema y se vislumbra la actitud que finalmente desencadenará el sentido de la obra .Participa de manera relevante la " masa obrera" ,a la que se maneja de manera integrada . El significado de la obra es la solidaridad y la unidad obrera sindical en la lucha por sus reivindicaciones . Los Obreros que aparecen a través del diálogo refuerzan y justifican la decisión de la masa . Tal como lo señaló Vallejo al referirse al contenido de masas que debía tener la obra de arte:

> " La sorda inspiración , la turbulencia, el frenesí solidario, las flaquezas y los ímpetus , las luces y las sobras de la consciencia clasista, el vaivén de los individuos dentro de las multitudes, los potenciales frustrados y los heroísmos, los triunfos y las vigilias, los pasos y las caidas, las experiencias y las enseñanzas de cada jornada, en fin todas las formas , lagunas ,faltas, aciertos y vicios de las masas en sus luchas revolucionarias ." (AR,124)

En escena aparecen trece Obreros entre los que se incluye dos viejos , el Nº 7 y el Nº 4 . Un niño, el Nº 11. A la mayoría se le conoce por un número. A unos pocos por su nombre . Los demás permanecen en la masa. Otros personajes, como el Vigilante de la fábrica , el Empleado , las Obreras Nº 2 y Nº 3 , los Ingenieros y los Técnicos aparecen como categorías , de acuerdo a su status .

El Director tiene una función determinante y genetriz del conflicto. En este Acto el Obrero Nº 12 lleva la línea expositiva, interviniendo contínuamente y organizando a la masa:

"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. Pues bien, al sindicato.

OBRERO 13 : - ¿ Y la policía? Seguramente nos va a caer encima en el camino.

OBRERO 12 : - Nuestro camarada tiene razón. No se puede ir al sindicato ahora, sino esta tarde y cada uno separadamente. Fijemos la reunión a las tres, por ejemplo. ¿ Están de acuerdo? Y que todo el mundo acuda, desde luego. El éxito de nuestras reivindicaciones depende de nuestro número y nuestra unión, que es la única fuerza del proletariado. No olviden jamás esta convicción." (LO , 37)

Sirven de apoyo a esta intervención los Obreros Nºs 2, 4,5 y 8. Los Obreros Nºs. 1 ,3 y 6 representan la posición de duda y flaqueza:

" OBRERO 1 ,con risa estúpida : - ¿ Y qué vamos hacer si nos echan a la calle? (ríe de nuevo)...

OBRERO 2: - Oye tú, ¿ eso te hace reir,no? ¿encuentras eso muy gracioso? (varios dejan de trabajar y escuchan). En cuanto a ustedes, todos tienen algo que perder ¡qué diables! ¡Sólo Antonio porque quiere casarse!,¿ qué harán de Ramos y sus hijos? ¿ y de Vergara que tiene su mujer enferma?...

OBRERO 3 :- Quizá, ¡ pero no te pongas en ese caso!..."
(...)
OBRERO 6 :- Sí ... pero primero debemos saber que hay de cierto o no en todo eso.¿ Quién ha dicho que se va a cerrar la fábrica? ... " (LO , 33, 34)

Las " sombras de la consciencia clasista" se observan en el Obrero 9 , ante la violenta reacción en contra de los Obreros 8 y 10:

> " OBRERO 2: - ... ¡No queda otra salida que poner manos a la obra para impedirlo! Hay que movilizar al sindicato... Ir a hablar al ministro...
>
> OBRERO 8 , interrumpiendo : - ¡ Ir a hablar al ministro! ¡¿ oyen eso ?! ¿ Sabes tú cómo responde el ministro a aquellos que pretenden ir a hablarle? ¡a tiros de fusil en las nalgas! ¡Recuerden arriba en el norte, el asunto de los mineros y los textiles !
>
> OBRERO 9: - ¡Cállate , cállate! ¿ qué es lo que pretendes ? Tú dices estupideces. Sin el ministro - y el gobierno por supuesto - hace tiempo que los patrones nos habrían echado fuera .
>
> OBRERO 10 : - ¡ Ah qué buena cosa! No es por criticarte, tú sabes , ¡ pero tienes cada gracia! Entonces , ¡ tú crees todavía en ese tipo de cojudeces! ¡patitas en la calle ! ¡nada menos que eso! ¡¿ Quién no sabe hoy que gobierno , ministro y patrones son la misma cosa ?! " (LO , 35)

No falta quien expone sus dudas y temores ante las consecuencias previsibles:

> " OBRERO 13 : - ¿ Y la policía ? Seguramente nos va a caer encima en el camino ." (LO , 37)

Los otros personajes Obreros participan escasamente del diálo. Frecuentemente,es la masa o el grupo quien se expresa dirigiendo cada vez el sentido de las intervenciones de los mencionados . Los personajes al interior de la masa se caracterizan como " tipos " y " casos" en el conglomerado , sin desarrollo individual.Como en el teatro soviético la acción y el interés escénico se hallan "repartidos entre todos los personajes de la pieza"(RUSIA , 91, Nota Nº 1)

La Obrera Nº1 y el Obrero Nº 12 conforman una pareja de novios en los que se representa el conflicto entre la relación amorosa , que en un momento incluirá a la Madre , y el compromiso laboral como parte de las exigencias de la lucha revolucionaria.

ACTO Nº 2 : Planteado el conflicto las negociaciones se inician en el Ministerio de Trabajo . Allí destaca la figura del titular , Dussaud . Este personaje modifica sustancialmente su actitud respecto a la lucha por los derechos de los Obreros variando, del apoyo principista a la represión sangrienta. Su transformación parte de su defensa de intereses personales amenazados . Aquí Vallejo aprovecha para criticar lo deleznable e hipócrita de la posición del partido socialista ,denunciado varias veces durante la obra , en tanto la ambigua y deleznable posición de los socialistas /empresarios .

" EL MINISTRO :- Suceda lo que suceda,Braque.Cumpliré con mi deber y haré justicia con toda imparcialidad ,y Ud. sabe lo que esto supone...

BRAQUE: - ¿ Incluso si eso supone su ruina política, económica ... y en todos los campos?

EL MINISTRO: - Debo soportar hasta el final.

BRAQUE:- ¿ Y qué haría Ud. si , fuera de su actitud personal, el Consejo de Ministros decretara el apoyo a las empresas ?

EL MINISTRO : - ¡ Ah, eso ! ¡eso, Braque, es otro asunto! Si el Consejo de Ministros ordena la represión de los obreros ,ya no se trata más del Ministerio de Trabajo y el Ministro del Interior es el único responsable. No lo olvide, Braque , que yo trato antes que nada de salvar mi propia responsabilidad y la de mi partido,cuyos principios y acción han servido siempre a la democracia y a los derechos de los trabajadores. Me es imposible prever incluso que el pueblo pueda tener de qué

quejarse de un ministro socialista.¡Imposible! (48)
(...)

EL MINISTRO, cuyo desconcierto es patente :-Braque,la letra no puede ser protestada..." (LO , 49)

Los Empresarios , por su parte , mantienen una actitud coherente con sus fines,dentro de un patrón de conducta previsible. Pasan de la persuación a la amenaza y el chantaje , tanto al Ministro como a los Dirigentes Obreros . Son en realidad un personaje en bloque con una misma voz y una misma intención . Como contraparte , los Dirigentes Obreros aparecen como ejemplo de dignidad , honestidad y consciencia sindical, tanto en este Acto como en el resto de la obra . Igualmente puede considerárseles un personaje integrado , com propósitos y conducta única :

"BRUNOT: - (...) ¡ si Dussaud no cede Braque, no doy un centavo por su cartera !¡ Ah, eso se lo digo yo!(...) (51)

DELEGADO 1 : - Imposible, patrón. No se acepta. Ya he dado mi respuesta al señor Delille esta mañana.Eso supone traicionar a los camaradas .

LEBRANC :- Delille le ha expuesto claramente de qué se trata . Le ha informado también sobre la suma... (52)
(...)

DELEGADO 1 :- Señor Lebranc...

LEBRANC: - ¡ 10,000! ¿ está bien?

DELEGADO 1 : - Ud. me insulta ...

LEBRANC: - ¡ 15,000, vamos !

(...) ¡ 25 , tonto ! ¡ pero no titubee más! (saca un fajo de billetes y se lo muestra violentamente.Por toda respuesta , el delegado abre la puerta y va a reunirse con los otros dos delegados.)"(LO, 53)

Vallejo figura sus personajes en los detalles que van a caracterizarlos . La manera de estructurar los diálogos , las fórmulas de cortesía , los niveles de intensidad , varían de acuerdo a quiénes participan en ellos . Cada detalle los tipifica y contribuye a delinear la ideología que los encamina , el grupo social al que pertenecen así como las relaciones entre las clases sociales participantes .

ACTO Nº 3 : En el sindicato de obreros los Dirigentes aparecen informándo del resultado de las gestiones de negociación con los patrones y con el gobierno. Dirigentes y Obreros están diseñados como personajes bloque a nivel conceptual y de actuación. Sin embargo, entre los Obreros que participan en los diálogos, se va gestando el planteamiento del autor enfrentado a posibles objeciones, que permiten aclaraciones y mayor profundización en la dimensión del mensaje ideológico que se propugna .

Aparecen los Obreros que representan el pensamiento tradicional sumiso (Nº 18), al cual se enfrentan las posiciones clasistas: luchadora (Nº 14) , ansiosa (Nº 16) , impaciente (Nº 15), apaciguadora (Nº 17) ,orientadora de la opinión de la masa obrera congregada (Nº 19).

Las intervenciones siguientes presentan la tesis del autor : a nivel de la situación de las empresas (Nº 20) ,de los Obreros (Nº 2) ; las dudas e incertidumbres ante la medida de fuerza y a favor de los patronos (Nº21) ,los que propician la aclaración de principios (Nºs. 22, 23 y 24) y de duda (Nº 28). El ejemplo docu-

mental y emotivo (obrera Nº 2) y al final, el discurso exigiendo una definición (obrero Nº 3) .

El personaje Delegado Nº 2 sirve de informante respecto a los sucesos acaecidos entre el Acto Nº 2 y el Acto Nº 3 . Su función es la de narrador . El Obrero Nº 26 alerta sobre la incursión represiva de la policía, sirviendo de nexo con los hechos que se desarrollarán en el Acto Nº 4 . El obrero Nº 21 representa al enemigo en el grupo obrero . Encontramos que no se justifica el ataque al Secretario del Sindicato por parte de los Obreros ,pues ningún indicio previo lo avala . En sus intervenciones la masa tiene la función de orientadora del climax tensional en el Acto:

> " LA MASA :- ¡Viva la clase obrera!...¡Vivan los obreros metalúrgicos!...¡Vivan los delegados!...¡Viva el trabajo! (...) (55)
>
> - ¿ Y qué dice el Ministro?...¿Qué hace el gobierno?(57)
> (...)
>
> — ¡Abajo el socialista!...¡Traidor!...¡Quién se dice socialista! ...¡Ya tenemos suficiente! ¡A la huelga! ... ¡Por supuesto, qué es lo que se espera todavía?...(57)
> (...)
> - ¡No queda sino la huelga! ... ¡Si, nada más que la huelga!... ¡Es el único medio que tenemos!...¡Huelga, huelga, huelga! ...¡Y huelga general!...¡En huelga ,camaradas! ...¡Todos en huelga!...(59)
> (...)
> - ¡Bravo! ...¡Todos a la huelga!...¡Viva la clase obrera!... ¡Viva el proletariado del mundo entero!...¡Viva la unión de todos los trabajadores!...¡Viva la lucha por la justicia social! ...¡Viva!
> (...)
> - ¡Muerte a esos cochinos! ¡Abajo los cachacos!..." (69)

ACTO Nº 4 : Este es el momento climático de la obra .Aquí se exponen tres tipos de personajes : Los Empresarios indiferentes, licenciosos y explotadores (Ricard ,Brunot ; Lebranc y Braque); la Policía prepotente , represiva , violenta y asesina ; y los Obreros . Estos evidencian aspectos del problema que acarrea la huelga .

Entre estos problemas se ejemplifica : el enfrentamiento y la lucha contra la represión:

> "UNA VOZ, vibrante :- ¡Viva el proletariado!...¡Viva la huelga!...¡Vivan los obreros metalúrgicos!...¡Muerte a los patrones !...
>
> VOZ DE UN GRUPO INVISIBLE:- ¡Por aquí!...¡Cuidado ,que ahí llegan!... ¡Por allí!...¡Al otro lado!...¡ A la derecha! ¡Rápido!...¡Viva la clase obrera!...¡Viva el proletariado!...
> (...)
> VOZ DE UN GRUPO que huye :- ¡Vamos por allá!...¡Rápido, corramos! ...¡ Apúrense, pues! ...¡Nos van hacer coger ...(Los huelguistas huyen en desorden.Los policías pasan empujando a empellones,salvajemente,a los obreros).(72)
> (...)
> OBRERA 1 :- ¡Los patrones quieren callarnos a punta de hambre y de golpes! ... ¡Seamos fuertes camaradas!... ¡No cedamos! ¡Sígannos! ¡No retrocedan! ¡Queremos pan y trabajo!... ¡Coraje,camaradas!¡Viva la huelga!
>
> OBRERA 3 ,con los cabellos deshechos,los vestidos desgarrados :- ¡No se queden en el mismo lugar,camaradas! ¡Corran más lejos! (Ruido de caballos) ¡Ahí están!... ¡Corramos rápido! ¡A la derecha, rápido, rápido!... "
> (LO, 73)

El esfuerzo por la supervivencia de la familia obrera cuya dificultad genera dudas en el Obrero :

> "OBRERO 28 :- Oye, Luisa, dales algo...
> MADRE 2 :- ¿ Qué quieres que les dé? No hay nada ... No hay nada...

(...)
OBRERO 28 ; dando grandes zancadas por la habitación:- ¡Ahí está !¡He ahí lo que es la huelga! ¡La queríamos! ¡Y bien , la tenemos! ... ¿ Y ahora? ...(La noche cae. De rato en rato, pasa todavía alguno,apurado y temeroso) .
MADRE 2 :- ¿ Qué es lo que te decía? ¿La huelga? Si, pero con dinero en los bolsillos. ¡Hace tres días que no se come , y nada para llevar al Monte de Piedad!" (LO , 76)

La reafirmación de las convicciones clasistas y la postergación personal en aras del bien común. Ocasión en que se enfrenta el amor filial y el amor de pareja a la consciencia sindical :

" OBRERO 12, tratando de abrir la puerta :- ¿ Has cerrado con llave? ¿ Estás loca? ¿ Dónde has puesto la llave?
OBRERA 1 :- ¡Raimundo! ¡Te vas hacer matar si sales!(74)
(...)
OBRERO 12 :- Yo soy un obrero,nada más que un obrero. El amor por una mujer no me aturde la cabeza cuando los otros se hacen matar como en este momento. Y bien mirada la situación , a quien amo más en este mundo es a los compañeros , más que a ninguno otro, ¿ me entiendes?
OBRERA 1 :- ¡Eres un fanfarrón! ¿ Más que a tu madre?
OBRERO 12 :- ¡Más que a mi misma madre!
OBRERA 1 :- ¿ Y yo? Tu novia...¿ Dí?
OBRERO 12 :- ¡ Más que a todas las novias del mundo! ¡ Más que a tí ! ¡ Qué quieres! ¡No puedo hacer nada!" (LO , 75)

El miedo que hace flaquear al obrero:

" OBRERO 27 :- Dónde voy ...dónde voy ...
UNO DE LOS POLICIAS :- ¡Ah, tú no sabes dónde vas ! ¿ Dónde están los otros?
OBRERO 27 :- No sé, señor policía ...Yo no soy de la huelga ...(Le ponen las esposas)
OTRO POLICIA:- ¡No te hagas el vivo! ¡Nadie se traga eso! ¡Espérate que yo te ayude en un momento a hablar!
OBRERO 27:- He visto gente que corría,pero no he visto por dónde han ido..." (LO , 71)

El documento de las víctimas inocentes del proceso de huelga:

"(...)Un pelotón de caballería pasa y un niño de más o menos cinco años corre, enloquecido)
EL NIÑO, llorando y en medio de sus gritos :- ¡Papá! ¡Papá! (Desaparece). ¡Papá ! ¡Papá! (Un grupo de mujeres y hombres atraviesan la escena corriendo)(LO,72)
(...)
TRES NIÑOS, de más o menos entre 7 y 12 años,corriendo y llorando :- ¡Vivan los obreros!...¡Viva el partido comunista!...¡Viva la revolución!...¡Viva el proletariado de todos los países!...¡Viva!...¡Abajo los perseguidores! ...¡Abajo los cachacos!...(Desaparecen.Luego se escucha un jaleo que se aproxima y aparece una multitud ,sofocada, jadeante) "(73)
(...)
NIÑO 5 ,masca algunas migas que ha encontrado en un cajón :- ¡Dí, mamá! ¡ Tengo hambre! ¡Hambre ,mamá!
MADRE 2 :- No despiertes a tu hermanito...¡Chut!...
NIÑO 5, no dejando de buscar qué comer :- Había esta mañana un pedazo de pan...allá...en el aparador.¿Quién lo ha cogido? ¿Dí,mamá? "(77)
(...)
NIÑO 6, despertando sobresaltado :- ¡Mamá! ¡Mamá!
MADRE 2, aproximándose rápidamente :-¡Mamá está aquí, mi pequeñito ! ¿Qué quieres criaturita? ¡La mamá de mi Pedrito está aquí! ¡Sí! Yo estoy aquí, mi angelito... (Pero el niño continúa llorando).
NIÑO 5 :- ¡Mamá! ... Hambre,mamá.Tengo hambre.
NIÑO 6 :- Yo también tengo hambre.(Lloran los dos. La madre entreabre apenas la puerta,escuchando si su marido vuelve)." (LO ,79)

Junto con los niños, prematuramente maduros , aparecen personas de mayor edad , como la madre del Obrero Nº 12 :

" (...) Aparece la Obrera 1,huyendo.Un proyectil la alcanza y cae. La Madre 1 que la sigue,aparece también. Da un gemido al ver a la obrera 1.Los obreros pasan corriendo. Varios tiros.Los policias aparecen y se aproximan a la madre 1)
UNO DE LOS POLICIAS:- ¡ Eh, anciana! ¿Qué haces ahí?
MADRE 1, deshecha,solloza :- ¡La novia de mi hijo,señor! ¡No la mate!
LOS POLICIAS:- ¿ Dónde trabaja tu hijo?
MADRE 1 :- En la fábrica Brunot.
LOS POLICIAS:- ¿ Entonces también ése está en huelga?

MADRE 1:- Sí...No ...no estoy segura...él vive conmigo...(Uno de los policías le da un varazo y la madre 1 cae postrada.Los policías continúan su tarea y se alejan.(...)" (81)
(...)
...La escena se apaga.Luego se iluminan todas las escenas anteriores,simultáneamente ...la calle popular donde yacen los cadáveres de la obrera 1 y de la madre 1 ;..." (LO , 85)

La muerte también se hace presente por enfrentamiento entre dos trabajadores , el Vigilante que está a favor de los Empresarios y delata a los Obreros , y el Guardián que apoya a los Obreros de la fábrica en la que trabaja :

" VIGILANTE,observando las máquinas:- ¡Te he advertido ya varias veces:si algo sucede, te costará caro! ¡Cuídate! ¡Cuídate!...
GUARDIAN,siguiendo al vigilante en su inspección :- Pero señor vigilante , ¿qué puede suceder?¿Qué teme Ud. verdaderamente ? (83)
(...)
GUARDIAN,aproximándose al vigilante :-Ud. está muy pálido,señor Botard.Tiembla Ud. si no me equivoco...
VIGILANTE:- ¡Ya basta!...¡Hasta mañana...buenas noches!
(Da algunos pasos pero ya el guardián lo agarra por la garganta).
GUARDIAN, estrangulándolo contra la pared :- ¡No hasta mañana! ¡Tú no te vas a ir! ¡Te vas a quedar aquí conmigo! ¡Conmigo,cerdo! ¡Conmigo,canalla! ¡Traidor !... ¡Soplón!...
(...)
VIGILANTE:- ¡Socorro!..¡No!...¡Socorro!...(Se escucha el forcejeo de la lucha)
GUARDIAN:- ¡ Carroña! ¡Piltrafa! ¡Por tu culpa! ¡Por tu culpa,cochino soplón! ¡Tuya! ¡Tuya! ¡Basura! (Pasos precipitados. Varias linternas.Son los policías que acuden)
LOS POLICIAS:- ¿ Qué pasa aquí?...(Revólveres en mano) ¿Tú guardián? Pero ¿ qué te pasa?...¡Déjalo!...¡Déjalo o te mato!... (Tiro a quemarropa.El guardián cae abatido....)(LO , 85)

Las circunstancias presentadas como ejemplo, combinan con otras de desesperanza , dolor, desconcierto y muerte .Cada grupo se mueve en ámbitos determinados en acciones de gran dinamismo . El cuarto es un Acto saturado en la presentación de personajes que encarnan situaciones tipo . Los personajes Obrero Nº 12 y Obrero Nº 28 ,son los prototipos del compromiso revolucionario , y los problemas internos que deben resolverse en su ejercicio. Otros, como el Obrero Nº 21, la Obrera Nº 1 y la Madre Nº1 aparecen como elementos de réplica o de apoyo, que permiten destacar el carácter de los anteriores . Por lo tanto todos ellos deberán descollar entre los otros personajes en el montaje.

ACTO Nº 5 : El personaje protagónico es la masa obrera triunfante . La Policía Municipal aparece como factor amenazante, latente, dejando claramente establecido que la lucha no finaliza con la victoria parcial . La presencia policial tiene la función de mantener alerta la consciencia obrera , a quien va dirigida la obra . Aquí Vallejo resuelve el conflicto inicial del Acto Nº 1 . El Obrero Nº 12, Raimundo Oudiant , tal como se iba perfilando, se convierte en el héroe de la jornada . Es el símbolo de la renuncia por solidaridad , de la postergación personal por la acción colectiva , del sacrificio por el ideal :

> " OBRERO 12:- Si, camaradas,hemos ganado,pero esta victoria de hoy no es sino un escalón más en la serie de todas las otras victorias que nosotros vamos a ganar . ¿Qué es lo que nos enseña para la causa proletaria ? Primero-ya lo saben Uds. - que los talleres no han sido cerrados y que no se han reducido los salarios. En

segundo lugar, que la solidaridad obrera se ha confirmado ardientemente y se ha compenetrado intensamente con un nuevo entrenamiento para los combates,cada vez más crueles ,que nosotros deberemos emprender contra los patrones para lograr nuestro propósito de unir a todos los proletarios del mundo...
LOS OBREROS ,con una inmensa ovación:- ¡Viva la revolución proletaria! ¡Viva el proletariado mundial!
OBRERO 12,profundamente emocionado:- Qué más puedo decirles, camaradas, yo que arrastro el duelo de los dos seres que más amaba...
LOS OBREROS, gravemente:- ¡Heroico camarada Oudiant!... ¡Honor al verdadero camarada!... ¡Grande es nuestro hermano Oudiant!¡Viva nuestro compañero!
OBRERO 12:- ¿ Cuál debe ser nuestra conducta después de un hecho tan terrible? (En un enérgico sobresalto de coraje). Pese a mi dolor y a la obsesión de esos recuerdos atroces, les digo camaradas que ninguna desgracia familiar debe frenar ni retener nuestra (90) decidida lucha contra el régimen político y nuestros explotadores. (Amargo).Mi deber camaradas,es decirles que debemos reforzar empecinadamente nuestra unión e intensificar hasta el suplicio nuestra fe revolucionaria y reemplazar nuestros muertos, ¡hasta que la revolución universal haya unido a todos los proletarios del mundo!..."(LO,91)

Refiriéndonos nuevamente a la opinión de Vallejo sobre los aspectos que debía contemplar la obra revolucionaria (Véase supra,29) sus personajes traducen esa espectativa:

"la sorda inspiración" = patronal / gobiermo

"turbulencias"=Obreros Nºs. 8 , 14, 15.

" frenesí solidario" =Obreros Nºs. 5, 10, 14.

" flaquezas" = Obreros Nºs. 1,3,13,21,28.

" ímpetus" = Obreros Nºs. 2, 15 , 16 .

" luces y..." = Obreros Nºs. 19, 20, 22, 23, 24 .

"sombras de la consciencia clasista" =Obrero Nº 9.Vigilante.

"El vaivén de los individuos dentro de las multitudes"= Actos Nº 3 y Nº 4.

" los potenciales" = Obreros Nºs. 12 y 17.

" los frustrados" = Obreros Nºs.6 ,28 (detenidos o muertos).

"los heroísmos" = Obreos Nºs. 11, 12 ;Obrera Nº 1, Niños, ancianos. Guardian.

" los triunfos" = Acto V.

" las vigilias" = Vernet, Dubois .

"los pasos y las caidas" = Obreros Nºs. 18, 28 ,21.

"las experiencias de cada jornada" = Obreos Nºs. 12,4; Dubois . Acto V.

Todos los personajes encarnan alguna actitud a considerarse en los trances de lucha. Los personajes opositores :Empresarios, Ministro, Prostitutas y Policías ,son los detonadores que permiten poner de manifiesto, de manera explícita,estas contingencias.

Hemos elaborado un cuadro en el que establecemos la "frecuencia relativa " (ROMERA,184) con que aparecen los personajes en cada escena de los Actos que conforman Lock-Out ,señalando en cada caso el carácter que destaca en ellos . La frecuencia con que el personaje aparece y el número de sus intervenciones generalmente coincide con los momentos de mayor o menor tensión en las escenas . Igualmente nos permite tener en cuenta la importancia de cada uno de los personajes en la exposición del tema . (Véase cuadros C, D , E , F, G, y H.)

APARICION DE PERSONAJES : FRECUENCIA RELATIVA — UN AMBIENTE — CINCO ESCENAS

PERSONAJE	ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3	ESCENA 4	ESCENA 5	CARACTER
.OBRERO 1	X X					Alerta/ Duda/Cautela/nerviosismc
.OBRERO 2	XXXXXXX	X				Alerta/VICTOR GRANIER.Decisión/
.OBRERO 3	X					Duda/incrédulo
.OBRERO 4	X					(anciano)escéptico/apasible/duda
.OBRERO 5	X	X				Apoyo consciente
.OBRERO 6	XXX					Duda/Busca confirmación
.OBRERO 7	X					Anciano apasible/alerta.
.OBRERO 8	X					Apoyo radical/violento.
.OBRERO 9	X					Gobiernista/oposición/Cree gbno.
.OBRERO 10	X					Apoyo violento.
.OBRERO 11		X				Casi un niño.Da aviso.
.OBRERO 12		XXXXX	XXXXXX	XXX	X	RAYMUNDO OUDIANT/Organizador.
.OBRERO 13		X				Dudoso/pusilámime.
.OBRERA 1				XXXX	X	MARIA.Novia del Obrero 12.
.DIRECTOR			XXXXXX			...& BRUNOT.Pretendidamenteconciliadc
.MUCHAS VOCES	XXXX	XXXXX	XXXXXXXX	X	X	Refuerzo/Sintetiza acción
.VIGILANTE		XXXXX				BOTARD
.EMPLEADO		XX				Compàrsa
.UNA VOZ		XX				
*INGENIERO		XX	XX			Bëligerante/agresivo/patronal.

ESCENAS 1 -5 = FABRICA DE METALURGIA.

	GABINETE DEL MINISTRO				HABITACION CONTIGUA1		HABITACCION CONTIG.2			CALLE	
PERSONAJE	ESCENA 1	ESCENA 2	ESCENA 3	ESCENA 4	ESCENA 5	ESCENA 6	ESCENA 7	ESCENA 8	ESCENA 9	ESCENA 10	CARACTER
MINISTRO	XXXXXXXXXX	18 X	XXXXXXX	X							Inicialmente compadto.Honesto.Finalmente vulnerble.Sucumbe a intereses DUSSAUD/su ideología so (37 veces) Socialista.
RICARD	XX				X	XXXXX					Industrial metalúrgico. Radical definido.40años p.66)(11 veces)
BRUNOT	XXXX				X	XXXXX					Industrial metalúrgico (13 veces)Defiende sus intereses generalizandolos
LEBRANC	XXX				X		XXX		16 X		Industrial (25 veces) Pretende sobornar a D 1
BRAQUE	XXX	18 X	XXXXXXX								Violento.Hipócrita.Amenaza Industrial (32 veces)
SECRETARIO			X								Logra intimidar al M.Cínico.Prepotente. GREDIN (2 veces) Vacio
DIRECTOR DE GABINETE M.					XX						NN (2 veces) Vacio
DELEGADO 1							XX		15 X		DUBOIS(18 veces)Integro. Lealtad sindical.Honesto Decidido.
DELEGADO 2							X	X			LOISSEAU (2 veces)cauto Nervioso .Pensativo.
DELEGADO 3							X	X			DUPLESSY (2 veces) Nervioso.Cauto.pensativo.
MASA										XX	Voz única.Decisión.
LOS 4 INDUST.	XX								(X)		(dos veces al unísono) Saludo de cortesía.Risa insultante.

ESCENA PARALELA INTERCALADA/REFERENCIAL

ESDCENA 1-4 = GABINETE DEL MINISTRO
5-6 = HABITACION CONTIGUA 1
7-8 = HABITACION CONTIGUA 2
9 = HABITACION 3
10 = CALLE FRENTE AL EDIFICIO

REGVM IN PERV. S.M ACADEMIA S. MARCI VRBIS VLT PLVS RA

EN EL SINDICATO DE OBREROS

...SONAJE	ESCENA 1	ESCENA 2	CARACTER
LICIAS		X	Represiva . Violenta.
...A	XXXXX	49 X	Siempre decidida a la lucha.Se va enardeciendo progresivamente pero partiendo de un nivel alto de agresividad.Es solidaria.Combativa.exaltada. Funciona como personaje autónomo.
...RERO 14	X		Luchador (1 vez)
...RERO 15	X		Impaciente (1 vez)
...RERO 16	X		Ansioso (1 vez)
...RERO 17	XX		Apaciguador (2 veces)
...CR.SINDIC.		6 X	Es calificado de "soplón"por los obreros,de vendido.No responde y se limita a iniciar la asamblea.Parece estar prededido de un prejuicio del autor pues en ningún momento se justifica la agresión.Finalmente lee un acuerdo con firmas que no se solicitan durante la acción.(6 veces)
...ESIDENTE		11 X	Preside la asamblea .Conduce la primera acción de lucha.Expone alcances de las negociaciones y La intransigencia de los empresarios y del gobierno. VERNOT (11 veces)
...LEGADO 2		8 X	LOISSEAU .Comenta acciones del Comité de lucha y sus resultados.Narrador.Nexo entre acto 2 y 3 (9 veces)
...RERO 18		X	Obrero sumiso.Tradicional. (1 vez)
...RERO 19		X	Orienta opinión de la masa (1 vez)
...RERO 20		13 X	JULIAN. Ideología del autor sobre las empresas. (13 veces)
...RERO 21		12 X	LLama "ellos" alos obreros.Joven.Se opone a la huelga.Traidor a la causa.A favor de patronal.Enemigo. (12 veces)
...RERO 22		XX	Declaración de principios. (2 veces)
...RERO 23		X	Declaración reflexiva . . (1 vez)
...RERO 28		XX	Parece mayor.Opone razonamiento lógico que desbarata a la del 0.21.Dudas.Miedo.Conciliador.(2 ve
...RERO 24		6 X	Apoya al 0.28.Expone el "capital"con explicación comparativa.Deducción lógica.Declaración de principios.(6 veces)
OBRERO		X	(1 vez)
...RERO 25		X	Viejo.Trabaja mas de 50 años.Ejemplo testimonial. (1 vez)
...RERA 2		XX	Mujer joven.Desconoce planteamientos políticos.Testimonio de pobreza y angustia y sus consecuencias.Testimonio directo.Voz femenina denunciante. (2 veces)
...RERA 3		XX	Decidida acción a favor de huelga.Voz femenina revolucionaria.Con el Presidente activa la salida que inicia la represión.
...RERO 26		X	Alerta sobre incursión represiva .Nexo con el Acto 4 (1 vez)
...RERO 2		X	GRANIER.

...NAS 1 - 2 SINDICATO DE OBREROS.

ONA. ESC.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	CARACTER	CASO
	CALLE																						
LICIAS	X			X		X														X		Persecutores.Represión.agresión. violencia ensañamiento.	CALLE
ERO 27	3X																					Miedo	. CASO 1
POLICIA	X			X									X				3X					Persecución implacable	. CALLE
O POL.	2X			X																			
O		X																				Víctima inocente.Busca padre	. CASO 2
			X																				CALLE
EROS						X																	
EÑOS							X															Víctimas circunstanciales.Arengas pro obreros.	CALLE
ERA 1								X	15X	XX												Arenga obreros.Combativa.Viscitudes de lucha MARIA .Novia O. 12.Muere	. CASO 3
ERA 3								X															CALLE
A								X															CALLE
ERO 12									15X	XX													
RE 1									3X								3X					RAYMUNDO OUDIANT.Defiende principios	. CASO 3
ERO 28										6X												Madre del O.12 .Muere.	. CASO 3
RE 2										7X	23X		XX									Padre de familia desesperado	. CASO 4
O 5										X	24X		X									LUISA.Madre angustiada.Esposa O.28	. CASO 4
O 6													XX									ALBERTO.6 años.Víctima circunstancial Hijo O.28 y M.2	. CASO 4
UNOT															9X		XX					PEDRITO. 4 años. Hijo O.28 y M.2	. CASO 4
PETINERAS															XX		X					Libertino.Lujurioso.derrochador.	. CONTRASTE 1
IGOS															5X		XX						. CONTRASTE 1
RTHA															XX							Dos llegaron con BRUNOT	. CONTRASTE 1
BON															5X							Copetinera.Favorita de BRUNOT.	. CONTRASTE 1
ULETTE															XX							Amigo cómplice de BRUNOT	. CONTRASTE 1
BY															XX							Requerida por CAMBON.Copetinera.	. CONTRASTE 1
NQUERO																	X					Menos favorecida.Copetinera.	. CONTRASTE 1
CIANO																	X					Lujurioso.Ofrece dinero por "grupas".	.CONTRASTE 1
GILANTE																		16X				Viejo aristocrático.Lujurioso.	. CONTRASTE 1
RDIAN																		18X				BOTARD. Traidor . Viejo	. CASO 5
GILANTE 2																		¿X?				FRANCISCO.Favorece obreros.Muere.	. CASO 5
M.Y MUJ.				X																		Dice una línea y no se menciona mas.	. CASO 5
GRUPO INV.						X																Gritos .Algarabía.	. CONTRASTE 1
RDIA CABALLO																						Voces en off efectos de la lucha.	CALLE
OZ		X	X					X								X						Irrumpe en escena.guardias a caballo.	CALLE
ENTE																		X				S/voz. "equívoco"	. CONTRASTE 1

ESCENA SIMULTANEA EN TODOS LOS AMBIENTES. S/VOZ.

rante la escena 9 hay una contraescena destacada solo por la luz ,en la habitación del obrero 28 (CASO 4)
rante la escena 11 hay dos contraescenas .La primera de un cojo y la segunda de personajes que huyen presurosos.Ambas en la calle.

11

ENA 1-8 = CALLE
9-10= HABITACION OBRERO 12
ESCENA 11-12-13 = HABITACION OBRERO 28
ESCENA 13-16 - 17 = CALLE.
ESCENA 15 y 18 = CABARET.
ESCENA 19 y 20 =FABRICA
ESCENA 21 = TODOS LOS AMBIENTES.

SONAJES	ESCENA 1	ESCENA 2
EROS	15 X	
LEGADO 1	8 X	
LICIA NICIPAL	X	
ERO 2	X	
ERO 12	5 X	

SONIDO DE MAQUINAS MIENTRAS OBREROS ENTRAN A LA FABRICA ENTONANDO "LA INTERNACIONAL".

CARACTER
Aplausos.Algarabía.Definen opinión.
Informa sobre resultado de la huelga y sucesos anteriores.Narrador. DUBOIS.
Provocadora.Amenazante.
Destacando y saludando a OUDIANT . VICTOR GRANIER.
RAYMUNDO OUDIANT.Heroe-mártir.Pese al anterior discurso asume que "arrastra el duelo por los dos seres a los que más amaba" y los levanta como bandera de lucha a la par que reafirma su voluntad de inmolación y sacrificio.Contrasta con su apresurada declaración de desamor que produjo el CASO 3 del Acto # 4. Se convierte en símbolo del ejercicio heroico.

LNA FRENTE A LA FABRICA.

CASOS QUE DESTACAN DEL CONJUNTO. (ACTO Nº 4)

CASO Nº 1 .- El Obrero Nº 27 es detenido por la policía. Intenta evadirse aparentando no estar comprometido con la huelga. A pesar de ello, lo llevan preso entre amenazas . Como éste se presentan otros ejemplos en escenas mudas . CASO DE LAS BAJAS QUE PRODUCE LA LUCHA .

CASO Nº 2 .- "El niño " que en el fragor de la persecución y el laberinto , busca desesperado entre lágrimas y gritos a su padre, presuntamente preso o muerto . CASO VICTIMA INOCENTE.

CASO Nº 3 .- El amor de la pareja Obrero Nº 12 y Obrera Nº 1 se enfrenta al compromiso de la lucha sindical. El Obrero llega al extremo de negar su amor filial en aras de la protesta y la huelga . Su decisión lleva a ambas mujeres , madre y novia , a seguirlo en la lucha y morir en manos de la Policía. CASO SACRIFICIO DE LA LUCHA.

CASO Nº 4 .- El Obrero Nº 28 está comprometido con los principios que motivan la huelga, paralelamente a su responsabilidad como padre de familia. Opta por arriegarse en beneficio de la segundo. Es apresado por la Policía en el intento de conseguir alimento. Presumiblemente muere. Aquí, a diferencia del Caso anterior, prevalece el amor filial . CASO VISCITUDES DE LA LUCHA.

CASO Nº 5 .- El enfrentamiento entre el Vigilante -traidor a la causa obrera - y el Guardián - comprometido con su causa -

termina con una pelea que resulta en la muerte del Guardián por un policía , mientras peleaba con el Vigilante . CASO TRAICION AL INTERIOR DE LA CAUSA .

CONTRASTE Nº 1 .- Toda la justificación del conflicto se revela en estas escenas en las que los propietarios- empresarios derrochan el dinero obtenido por el trabajo mal remunerado del obrero . A éste le niegan el dinero que malgastan en juergas , licores y prostitución . El ambiente es absolutamente decadente . Resulta un efectivo y fuerte contraste con la miseria y el sacrificio presentado en las escenas referidas al obrero y la huelga .

Estas escenas que corresponden a los "casos " sucedon en el Acto cuarto . Constituyen la visión directa de lo que en Actos anteriores se ha expuesto de manera teórica . La tesis desarrollada en los tres primeros Actos aquí se materializa en escenas de fuerte emotividad , concentradas de sentido .

En este aspecto los personajes no encarnan individuos , sino problemas morales , u otros , del hombre revolucionario y del burgués capitalista frente al poder, al interior y al exterior de ellos .

2.- PUESTA EN ESCENA .

La teoría del análisis teatral concuerda en que " el teatro es acción " (ROMERA ,116), es el"predominio de la acción sobre el relato" (HELBO,77) . La acción en el teatro se traduce en la puesta en escena . En Francia este término se utilizó recién a partir de 1820 (VEINSTEIN, 12),en acepción amplia como " el conjunto del personal y del material escénico de una representación teatral considerada en sí misma como una obra acabada" (Ibid.,11), la " expresión visual " (HELBO,77) del texto dramático . El texto es utilizado como " un esquema proyectual y la puesta en escena como un proceso de descodificación y reescritura "(ROMERA,176)

La importancia de la puesta en escena , de la representación, radica en su posibilidad de operar el mensaje expresado en el texto teatral a través de elementos que adquieren carácter significativo. Aunque la puesta en escena es responsabilidad del director y los actores , el dramaturgo puede imponer ciertos criterios por medio de las acotaciones . En éstas el autor especifica las características de los personajes , del escenario, el decorado, la música , la luminosidad y otros efectos con los que buscará orientar la representación , preservar el sentido de su texto y clarificar su comprensión . Quienes tengan bajo su responsabilidad el montaje de la obra podrán ser fieles a las acotaciones y al sentido propuesto por el autor ,o podrán introducir modificaciones . Debe advertirse que una variación sustan-

cial en el sentido que marcan las acotaciones puede derivar en la desvirtuación del mensaje contenido en el texto y, eventualmente, presentar una tesis radicalmente opuesta .

César Vallejo fue consciente de la importancia de estas guías de la representación teatral. Pretendió , con minuciosidad y detalladas especificaciones , que " la trascendencia y efecto artístico " de su obra fuera sometida al mínimo de variación, ya que conocía que podía sufrir importantes transformaciones según se manejaran los elementos escénicos .(" El decorado teatral moderno", ARTI, 359) Entre aquellas expresiones de puesta en escena fuera del alcance del dramaturgo , está la voz y sus inflexiones, cuya capacidad tonal contiene la suficiente carga significativa como para orientar el sentido de la representación.

Vallejo tenía claro qué normas debían regir al momento de decidir un montaje . Le daba un papel gravitante al director , visto como un "colaborador inteligente del autor , capaz de modificar en cierto modo y según las necesidades , el decoro pro - puesto en el texto ." ("Falla y la música de escena", ARTI ,276) Estas necesidades que motivan cambios en la representación, son consideradas por la crítica actual como parte de la re-creación constante a que es sometida una obra cada vez que es puesta en escena y que convierte en factor de vital importancia todo aquello que la involucra .(DE TORO, 121-122)

El autor de Lock-Out consideraba que

> " Mientras más arte y más atención se pone,pues, en organizar todos (los) detalles y recursos plásticos de una representación , mejor logrado será el texto de la obra , más grande, auténtica y redonda la emo - ción escénica ." ("El decorado teatral moderno" ,ARTI,360)

Pero el simple decorado no colmaba sus espectativas .Este debía cumplir exigencias de " fuerza...originalidad ...aunténtica realidad..." ("El nuevo teatro ruso", ARTI, 431) . Esta forma estaba imbricada con la del arte revolucionario que propugnaba:

> "...debe ser lo más directa,simple y descarnada posible. Un realismo implacable . Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y el matiz. Todo crudo - ángulos y no curvas,pero pesado, bárbaro, brutal como en las trincheras." (AR ,123)

A pesar de la importancia del texto en su obra, propende a transformarlo en acción para facilitar su acceso :

> "El teatro es cinemático,en el sentido en que su expresión es políglota y accesible a todos los públi - cos, sean cuales fueren los idiomas que estos hablen. La palabra , en la escena como en la pantalla , es lo de menos." ("El año teatral en Europa",ARTI, 303)

2.1. SENTIDO DE LA PUESTA EN ESCENA.

Lock- Out está planteada como obra contemporánea realista . Expone y desarrolla una tesis que afirma en toda su extensión . La anécdota se inicia y se resuelve en escena, por lo que es una obra cerrada . Su estructura es compleja. Como hemos analizado anteriormente, está conformada por cinco Actos cada uno de los cuales se divide en escenas en número variable . Dos en los casos sencillos ,hasta veintiuna en el cuarto Acto , el más denso .

La estructura compleja de la obra combina con la propuesta de espacios simultáneos en los que se desarrollan las escenas . Se recurre en ocasiones al uso de la luz para remarcar este sentido de correspondencia entre escenas que se refuerzan en su sentido .

Los movimientos son recios y dinámicos en las escenas climáticas que se desarrollan en la calle . Otras profundizan su carga emotiva, produciendo reacciones intensas en escena. Efecto que está orientado a conmover al espectador , para que tome consciencia de la dimensión del drama. Las escenas callejeras y aquellas de fuerte emotividad se acompañan de mucha acción externa, física , a través de gestos, actitudes y modulaciones de la voz. De igual relieve es la acción interna , invisible, producida en el cambio , transformación y desenvolvimiento íntimo de los personajes.

La obra supone un espacio escénico funcional con montaje descarnado . Realista . Como hemos señalado ,Vallejo buscaba provocar una reacción emotiva en el público enfrentándolo a situaciones de hecho ,en cuanto era importante su participación consciente en la problemática de las reinvindicaciones que exponía la obra . Salvando las distancias que median entre la realidad objetiva y esta misma realidad ficcionalizada en escena,y por tanto distanciada del referente inmediato , Vallejo buscó atraer la atención hacia lo cotidiano , hacia el entorno del espectador. Menciones de lugares específicos y la recreación de ambientes bien conocidos por el público proletario al que en primera instancia se dirige , así lo indican. Igualmente su preocupación por señalar los elementos contextuales . El espectador fácilmente es colocado en situación de identificarse con los aspectos de la obra que solicitan se tome posición respecto al cambio social :

> " Siendo el arte revolucionario,forma específica de la lucha de clases y arte de masas, ¿cuáles deben ser el punto de partida,la forma, el contenido y los fines sociales de la obra de arte?
> a.- El punto de partida de la obra de arte revolucionaria debe constituirlo las posiciones estratéticas y tácticas ,que, en el decurso de la lucha de clases, tome segun los trances y virajes que impongan las circunstancias de cada momento,la clase proletaria mundial.O en otros términos:la obra de arte debe situarse siempre en la más reciente peripecia de la lucha y debe partir de las necesidades e intereses del día de la

lucha... (...)
c.- El contenido de la obra de arte debe ser un contenido de masas ...(...)
d.- Los fines concretos e inmediatos del arte revolucionario varían según las necesidades cambiantes(124) del momento. No hay que olvidar que el público de este arte es múltiple...Una táctica fina, hábil, aguda y dúctil hay que observar en este terreno,ya que el objetivo práctico de la obra artística o literaria depende de los medios que se empleen para cada público y según las necesidades del instante..." (AR,125)

Un arte socialista "...responde a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e interes comunes - para emplear un epíteto derivado del sustantivo comunismo - a todos los hombres sin excepción."(AR,38)

Es teniendo como base estos planteamientos que fue ideada Lock- Out . Su finalidad está determinada tanto así su eficacia como medio de propaganda e incentivo para la toma de consciencia revolucionaria .

La puesta en escena propuesta busca reforzar el mensaje y de esta circunstancia derivaría el minucioso trabajo que se realizó en las acotaciones , así como en la incorporación de todos los medios de los que la experiencia de su autor disponía para lograr su objetivo .

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
BIBLIOTECA

2.2 . USO DE LOS MEDIOS DE OTRAS ARTES

> " Sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general, Pas d'acier de Prokofiev. Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro. Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra. Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía. Efecto general de ballet. Cesa Pas d'acier , subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes." (LO, 33)

Esta acotación da inicio a Lock-Out . Junto con la entonación masiva de La Internacional por los obreros en trance de huelga , ninguna otra pieza musical se volverá a oir en la obra a instancias del autor . El sonido de las máquinas y las voces en diálogos y arengas tomarán su lugar . La " música del trabajo " es equiparable para Vallejo a la mejor pieza musical . El Pas d'acier habíala utilizado Sergio Diaghilev en un montaje realizado en París en 1929 (BLANCHARD, 118-121). Este ballet representaba la vanguardia del arte ruso y Diaghilev logró imponerlo entonces . Respondió a un encargo expreso que hizo a su autor: inspirarse en la vida soviética . Prokofiev radicaba desde 1918 fuera de Rusia , específicamente en París ,con viajes esporádicos a diversos lugares del mundo. Esta pieza impresionó sobremanera a las autoridades soviéticas ,quienes lograron que se estableciera nuevamente entre los suyos . Era por consiguiente una obra adecuada para Lock-Out , de gran vitalidad ,

> "brusquedad , dureza, ritmos brutales y obsesivos,armonías en aglomeraciones disonantes que valen por

000826

> su fuerza contundente, una palpitación jadeante de máquina donde la violencia y la agresividad superan a toda otra consideración...La cualidad de músico ruso de Prokofief resultaba directamente de su material rítmico y temático..." (SALAZAR, 76)

El carácter grandioso de esta pieza imprime al movimiento de los actores una carga de quietud e inocencia simbólica representada en el trabajo y que presagia ,por la misma orientación musical , la violencia que se desencadenará posteriormente cuando esta rítmica armonía sea quebrada ante la inminencia de la pérdida del trabajo .

En la continuación de la obra destaca el empleo de técnicas que conforman lo que conocemos como el lenguaje cinematográfico. Entre otras experiencias en este sentido, Vallejo debió alcanzar a ver La Huelga (Stacka,1924) , pieza cinematográfica de Sergei Eisenstein que fue premiada en 1925 en la Exposición de Artes Decorativas de París . (GUBERN, 221) La película aborda el proceso de una huelga de obreros de una fábrica metalúrgica, que termina con una matanza en manos de soldados zaristas . Eisenstein admitió que en La Huelga pudo realizar eficazmente las propuestas innovadoras que intentó,sin éxito,aplicar en la obra teatral Máscara de gas :

> " Pero el film flotaba, vacilando ,sobre los restos de una condición teatral que ya le era extraña." (EISENSTEIN, 34)

y con la que rompió tajantemente. Su interés era filmar:

> "...una acción colectiva y de masa ... insistiendo en la comprensión de la masa como héroe. Ninguna pantalla había reflejado, hasta entonces , una imagen de acción colectiva . Nosotros íbamos a representar la concepción de 'colectividad' . Pero nuestro entusiasmo produjo una representación parcial de las masas y la colectividad ; parcial porque colectivismo significa el máximo desarrollo de lo individual dentro de lo colectivo , una concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués . Nuestros primeros films no supieron captar este profundo significado ... esta desviación era no solo natural ,sino necesaria . Era importante que penetrara primero en la pantalla la imagen general , la colectividad unida e impulsada por un deseo . " (EISENSTEIN, 35)

Roman Gubern (GUBERN, 229) a propósito de los alcances logrados por Eisenstein y otros realizadores cinematográficos rusos alrededor suyo,opinaba que " con la escuela soviética el cine ha incorporado al drama coral de las multitudes el pathos de la tragedia clásica ". Esta es la línea por la que había avanzado el teatro ruso ,con su búsqueda de realismo extremo ,y aquella por la que intentaba expresarse Vallejo . Su preocupación por la solidaridad de la masa obrera es la fuerza orientadora de Lock-Out . Logró en ella combinar la actividad colectiva con los problemas humanos individuales que debía afrontar el obrero . Las coincidencias en la búsqueda de soluciones para resolver problemas formales lo acercan a los realizadores rusos , tanto del cine como del teatro.

El empleo de la masa como personaje en Lock-Out , con carácter colectivo en acción colectiva ,impulsada por un ideal que le da coherencia y límites precisos , lleva la obra a la técnica cinematográfica . Fue el cine el que incursionó en los grandes planos , que hacían participar a grupos numerosos constituídos coherentemente con una intencionalidad definida . La dificultad de conseguir similares resultados en escena hizo a Vallejo suplir la limitación recurriendo a acciones en "off", tras bambalinas , en concordancia con los usos del teatro tradicional , en determinadas escenas .

Igualmente se recurre a la alternancia de escenas en una secuencia ,con la finalidad de reforzar los contenidos o de contrastarlos . Los rápidos cambios de acción y la fugacidad de las escenas intercaladas , nos remiten a una técnica más cercana al cine que al teatro . Cinematográficamente, a través del montaje , este tipo de escenas referenciales son frecuentes . En Lock-Out Vallejo intenta el mismo efecto por medio de la luz , iluminando o apagando determinado sector del escenario donde la acción se producía. Este procedimiento era frecuente en la estética de puesta en escena expresionista , la que lo tomó a su vez del cine . En Lock-Out es un medio para remarcar significados,antes que una opción estética . Si recordamos que en el Acto 4to. , que es donde más se usa este recurso, los sucesos ocurren en el lapso de un mes , debemos atribuirlo, además , a una manera de señalar el transcurso del tiem-

po dramático .

El decorado teatral propuesto en Lock-Out deriva de doble influencia . Había señalado Vallejo los intentos de algunos grupos teatrales de vanguardia en París por modernizar la escena . Louis Jouvet , Charles Dullin , Gaston Baty ,Jacques Copeau y Georges Pitoeff, a quienes añadiríamos Leopold Jessner, Max Reinhardt,Erwin Piscator , entre otros que desde diferentes lugares anhelaban un cambio y se esforzaban en ello lo sufi - ciente como para orientar las tendencias y gustos del público . La inspiración , consideraba Vallejo , provenía de " las directivas artísticas de Moscú , cuya grandeza teatral y posibili - dades creatrices inmediatas no tienen en estos momentos rivales en el mundo " ("El decorado teatral moderno" ,ARTI , 360)

La vanguardia provenía de Moscú y Vallejo mismo fue un estudiasta en aplicar sus principios en Lock-Out . Esta innovación , lejos de reducirse al teatro , incorporaba el lenguaje cinematográfico como opción . Defendía la independencia del cine , sin embargo . Rechazaba la tendencia , que consideraba perniciosa, de teatralizar el cine , de apartarlo de lo " que es distinto y propio del cinema " , el silencio . Esta diferencia , para él sustantiva entre un género y otro ,debería ser preservada . De la misma manera fue muy crítico del " lastimoso y barato ejemplo de propaganda política " que hermanaba al

teatro fascista y al cine soviético (" El año teatral en Europa " ,ARTI , 304).

Poco tiempo después , él fundiría en Lock- Out ambas experiencias , precisamente para aplicarlas a un tema dirigido a despertar la consciencia política del espectador, en beneficio de una propuesta ideológica definida . Esto le permitió logros semánticos que difícilmente habrían sido posible por la manera tradicional . El ambiente intelectual europeo se orientaba en esta dirección :

> "Los movimientos políticos y sociales consecutivos a las dos guerras de 1914-1918 y 1939-1945 , así como los de los veinte años de entre guerras , influyeron en el teatro precisamente en función de su carácter colectivizante . Junto a las comunidades de espectadores , reunidos por afinidades cívicas o políticas , trataron de imponerse formas esencialmente colectivizantes de espectáculos , como el teatro de masas o los coros hablados " (BLANCHARD , 125).

Algunos detalles técnicos transmitidos en las acotaciones nos remiten también al lenguaje cinematográfico . Especificaciones como :

"(El ministro le fija una mirada casi despavorida") (LO,49)

" (Pese a que trata de evitarlo, estalla en sollozos)"(69)

" masca algunas migas que ha encontrado en un cajón:" (77)

" (El niño , que ha encontrado tres o cuatro habichuelas secas , las casca ruidosamente...") (Loc.cit.)

" (Eleva en alto el billete de mil francos) (81).

" (...Brunot evoluciona en medio de los bailarines , deslizando billetes de mil francos en las blusas de las mujeres) (82).

" bajo, con los ojos extrañamente brillantes: " (84)

" (con las cejas fruncidas) " (LO,91).

están pensadas en términos cinematográficos de un primer plano , ya que tales gestos son imperceptibles desde un escenario de las características de éste . Otro detalle en tal sentido lo constituye la calle del Acto Nº 4 . Está propuesta para aparecer en el primer piso , encima de la planta baja, en la división central . Su posición alejada del suelo, destaca nítidamente aquello que suceda en este espacio elevado y central . Equivale a lo que en el cine es un "close- up ", o gran plano , salvando las distancias del medio. Aquí se destaca una escena o un aspecto de la escena , que en realidad debía suceder a nivel del piso del escenario . Por otra parte , su función es de servir de nexo a las habitaciones de los obreros

con la calle y con los acontecimientos que suceden allí y que a nivel masivo se dan en el piso inferior del escenario .

" Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía . Efecto general de ballet " (LO , 33).

Al uso de la música de ballet de Pas d'acier , acompaña el movimiento correspondiente cadencioso , sencillo y sobrio que suscita esta pieza . La "rítmica armonía " caracteriza los movimientos iniciales . Posteriormente el movimiento de actores , con llegar a ser violento y dramático,deberá bastarse a sí mismo , sin ningún sonido referencial: " la danza que dance la danza " (AR , 53), su independencia de la música .Encontramos también que en los "Relámpagos metálicos de colos surcan los espacios en sombra " (Loc.cit.) hay una relación estrecha entre color y música , que ya constituía credo estético en la época . En Lock-Out brinda a la escena un carácter plástico vinculado al objeto "máquina" ,en tanto su calidad de "metálico " , y a la energía que acompaña al trabajo . La combinación de luces y sombras añade un elemento que va creando un espacio que expresa el movimiento dinámico en la solución futurista , con el dramatismo expresionista , sin que ello signifique una opción estética para la pieza en su conjunto.

2. 3. ACOTACIONES.

Las acotaciones tienen la función de reforzar el sentido del enunciado. Se distinguen acotaciones directas , indirectas , detalladas o sugeridas , según sean específicas o debamos deducirlas de la acción o el diálogo . A través de las acotaciones Vallejo describe la acción minuciosamente . Insiste en las de tipo directo , remarcando detalles del movimiento y desplazamiento de los personajes , sus gestos y modulaciones de voz . Señala la entrada y salida de los personajes , la actitud tanto física como emotiva que asumen en cada pasaje y detalles de la acción en su conjunto . Precisamente , en las escenas de acción , las acotaciones son más específicas . Sobretodo en aquellas en cuyo desarrollo se resuelve o ventila un problema que da lugar a la exposición de motivos del autor .

Además de las acotaciones directas , encontramos las indirectas que deben deducirse del diálogo . En las acotaciones constatamos la preocupación de Vallejo por establecer detalladamente los rasgos mínimos que eventualmente le permitan el control más o menos seguro del montaje . Esto , lejos de menoscabar los atributos de la obra como pieza teatral, asegura su riqueza y claridad expositiva . Este es el principal objetivo de este recurso técnico . Busca organizar los elementos espaciales y determinar las pautas temporales . Cómo deberá desarrollarse la acción y qué se espera de la aditud psicológica de los personajes y su desempeño en el marco de la obra en función

del conjunto de la puesta en escena . No olvidemos que para Vallejo la atención que se prestara a estos detalles redundaba en que fuera " ...más grande , auténtica y redonda la emoción escénica." ("El decorado teatral moderno " , ARTI , 360)

Ejemplo de acotación directa la encontramos en los siguientes pasajes :

(VOZ) " (Ríe escandalosamente . Gritos, nuevo desorden) (IO,34).

(MOVIMIEN.) " (Dispersión inmediata . Hace su pparición el vigilante acompañado de un empleado que tiene un letrero en las manos . Los dos buscan con la mirada dónde colocarlo . Los obreros, que siguen sus movimientos con la mirada , de pronto se inquietan y sobresaltan "(35).

(ESPACIO) " (Habiendo cerrado la puerta , da algunos pasos y se acomoda en su asiento " (51).

(TIEMPO) " La escena anterior , plena de fulgores sangrientos. Luz roja sobre la ciudad . Luego, lentamente , el sol aparece y es pleno día " (87).

(AMBIENTE) " (Todos han dejado de trabajar y guardan un silencio pesado)" (34).

(RITMO) " ...interrumpiendo " (35).

(ACTUACION) " ...cuyo desconcierto es patente : " (49).

" ... encendiendo un cigarrillo lentamente : " (53).

(TONO) " ... con voz tonante : " (69).

" ...echando llave y en voz baja : " (73).

(MOBILIARIO) " De pronto , se lanza sobre la cama ,sollozando "(80).

(UTILERIA) " ...blandiendo su portafolios : " (IO,80).

Las acotaciones indirectas deben deducirse del nivel dialógico :

(ACTUACION) " Me miran y se quedan de una pieza , como mulas". (LO , 34)

(ESPACIO) " ...¿ no será mejor que lo pongamos en el fondo del taller ? " (36)

(MOVIMIENT.) " Señores , por favor tomen asiento , vuelvo en unos instantes . " (51)

(TIEMPO) " Efectivamente , es mediodía...A la hora en punto." (52)

(TONO) " ¡Viva la clase obrera!...¡Vivan los obreros metalúrgicos! ... ¡Vivan los delegados! ...¡Viva el trabajo ! ... " (55)

(RITMO) " ¡Basta de interrupciones , camaradas ! Este no es el momento . El delegado tiene la palabra ". (58)

(. AMBIENTE) " ...¡No por ahí ! ...¡A la izquierda, por las escaleras ! ... " (73)

" No se escucha nada más . Terminó todo..." (74)

(MOBILIARIO) " Había esta mañana un pedazo de pan ...allá ... en el aparador . ¿ Quién lo ha cogido?..." (77)

(UTILERIA) " ...¡ Mozo , otra botella ! " (LO 80)

Otra función que cumplen las acotaciones es el de establecer el marco espacio - temporal en el que se desarrolla la obra , y otros aspectos de la puesta en escena que deben preceder el inicio de cada Acto . Nos referimos a las dedicadas a explicitar el decorado y sus elementos .

El inicio del primer Acto Vallejo señala:

> " Al levantarse el telón, el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor.
> Obreros en diferentes planos.
> Sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general ,Pas d'acier de Prokofiev . Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro. Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra . Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía . Efecto general de ballet. Cesa Pas d'acier , subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes ."(L0,33)

Por lo señalado sabemos cuáles serán los elementos de que deberá disponerse para la puesta en escena de la obra. La impresión inicial predispone al espectador sobre lo que intenta la obra. El segundo Acto cambia la ambientación:

> "En el Mimisterio de Trabajo .La escena representa un edificio de muchos pisos . Al levantarse el telón, se ilumina una oficina del 2° piso. Dussaud,Ministro de Trabajo , aparece rodeado de cuatro industriales. Deliberan sobre la entrevista que tendrá lugar al anochecer entre patrones y delegados de los sindicatos.(L0,43)

En esta oportunidad la acotación principal informa tanto de la ambientación requerida como de las condiciones que rodean la reunión , sus antecedentes y sus propósitos . En el montaje deberá tratarse de brindar esta información al espectador .

El tercer Acto supone un decorado sencillo con características propias :

> " Sindicato de los obreros metalúrgicos .
> Al levantarse el telón , los obreros están ingresando en el salón de las asambleas generales . Se va a dar cuenta del resultado de la entrevista de los delegados obreros con los patrones y el Ministro de Trabajo . No deja de fluir la masa . Atmósfera pesante . Desorden ."(LO,55)

Aquí, elementos de la decoración deberán ampliarse posteriormente por las acotaciones directas e indirectas en el texto mismo . Sin embargo Vallejo especifica el salón y establece el ambiente psicológico que deberá primar durante el Acto . El cuarto Acto es el más complicado :

> " El escenario está dividido en tres pisos superpuestos .
> En la planta baja , de un extremo a otro, un taller de mecánica , detenido , abandonado.
> Primer piso : tres divisiones: a la izquierda una pieza humilde ; al centro, la calle de un barrio obrero; a la derecha , otra pieza, pobre, deteriorada.
> Segundo piso : un cabaret de lujo.
> Al levantarse el telón , la calle se ilumina. Varios grupos huelguistas la atraviesan en desorden , huyendo en muchas direcciones . Atmósfera de pánico y muerte. "(LO,71)

Tanto este Acto como el anterior se inician de diferente manera a los dos primeros . Al levantarse el telón la acción está en marcha . Los actores están en movimiento , como si su actividad no dependiera del espectador . Este es colocado en la

posición de haber irrumpido sorpresivamente en el lugar.

El último Acto se prefigura épicamente en la acotación inicial:

> " La escena anterior , plena de fulgores sangrientos. Luz roja sobre la ciudad . Luego, lentamente , el sol aparece y es pleno día .
> Delante de la gran puerta de la fábrica , se agrupan los obreros que llegan solos o en pequeños grupos . Aquí y allá , algunos policías municipales circulan con importancia ."(L0,87)

Observamos en este caso un aparente descuido de Vallejo en establecer las características del decorado. " La escena anterior " es imposible compatibilizarla con la que propone para este Acto . Posteriormente volveremos sobre el punto cuando analicemos el espacio escenográfico . Por ahora anotamos la importancia connotativa que da al cambio de luces , con las que crea la atmósfera que presidirá el Acto .

Estas acotaciones , con aquellas que derivan del nivel dialógico y las directas especificadas en su oportunidad , orientan la puesta en escena de manera bastante exacta , a fin de resguardar su sentido .

2.4. TONO.

Las acotaciones de tono brindan las pautas para establecer el significado y la intención de la actuación de los personajes . Estas pueden especificarse directamente o deducirse del diálogo (ROMERA , 184 -185) . A través de estas señales va configurándose el drama , con sus momentos de tensión y distensión , así como sus puntos climáticos . El tomo va marcando el ritmo , la velocidad y la intensidad tanto del diálogo como de la acción . Los matices pueden ser muy variados por efecto de la altura de los sonidos emitidos por la voz, o por el timbre y la modulación de la palabra . La carga significativa del texto puede acentuarse o minimizarse gracias a este recurso (KOWSAN , 24).

Vallejo maneja la voz hasta convertirla en una presencia en la acción ,detallándola como si fuera un personaje . La tipifica :

> " voz protocolar " ... " voz sorda" ... " voz tonante" ... " voz de alarma " ... " voz baja" ... " voz vibrante " ... " voz clara " ... " imponiendo su voz"... " ... y en medio de sus gritos ..." ... " Brunot grita " ..." entre risas y gritos de cólera ..."voz compacta y vasta ..." " abucheo" ...

Igualmente es detallado el tono en que la voz se emite ,con sutilezas expresivas :

> " risa estúpida" ... "suplicante" ... "muy protocolar" ... " todavía escéptico" ..."sarcástico" ... " malicioso"... " confidencial" ..." burlón"..."impaciente"...

"decepcionado" ... "con firmeza" ..." repite entre dientes " ... " pasando al tono de un hombre de negocios..."

Algunas de las expresiones que usa Vallejo en las acotaciones relacionadas al tono , son de carácter emotivo . Estas contribuyen a crear la atmósfera que requiere la escena . Tanto como la voz y el tono , tiene importancia la ausencia del sonido.

" guardan un silencio pesado " ... " La masa se calla" ... ""¡ Silencio! " ... "

La escena final del Acto cuarto intensifica el dramatismo que resulta del congelamiento de las imágenes que las escenas han representando , precisamente por la ausencia de sonido . Cada uno de los Actos anteriores y el quinto, termina con algún tipo de sonido , ya sea de las voces de los obreros arengando, la voz suplicante de un personaje o la entonación de La Internacional. El cuarto Acto acaba no solamente en total silencio , sino en la prolongación de éste con clara intención efectista , en la forma teatral del término , acentuando el mensaje porque todas las escenas se iluminan simultáneamente.

2.5. MIMICA - GESTO

La mímica y los gestos están estrechamente ligados a la actuación . La mímica está en general ligada a signos artificiales (KOWZAN, 25). Estos tienden a remarcar la palabra , a contradecirla o a sustituirla . La mímica se relaciona también con los gestos , expresiones faciales , posturas ,etc .comprendidos entre lo que se conoce como los signos kinésicos . El gesto sería la forma más sutil de la mímica , el más"rico y flexible de explicar los pensamientos , el sistema de signos más desarrollado " (Ibid., 26).

En Lock-Out mímica y gesto están inte relacionados . Tal como se ha señalado , " ... the gesture does not exist as an isolated entity and cannot ... ,be separated from the general continuum... movement in effect , is continuus , and is open to analysis only through the overall syntactic patterns of a strech of kinesic behaviour " (ELAM , 71). Esto supondría que exclusivamente a través de la puesta en escena y de la actuación activa podría analizarse este aspecto . Sin embargo Vallejo , quien como hemos observado cuidaba los detalles mínimos del montaje , nos permite acercarnos al tema .

Los gestos y mímica que señala el autor en las acotaciones son de carácter convencional :

" ... Los dos buscan con la mirada dónde colocarlo . Los obreros , que siguen sus movimientos con la mirada , de pronto se inquietan y sobresaltan) " (LO, 35).

" ...(con el índice señala (35) varios otros sitios a la vez) " (36).

" descendiendo a saltos la escalera " (36).

" ...(Se da vuelta brutalmente , sin más) (39).

" ... lo agarra y lo atiborra a golpes . En un instante todos se van a las manos y la pelea es completa) (39).

" ... se dirigen rápidamente hacia la puerta y desaparecen) (39).

" ...(reteniendo al obrero 12 : ...Ella lo retiene . El obrero 12 la arranca brutalmente y se lanza fuera . Ella queda clavada , con los brazos débilmente extendidos hacia él . Luego , en una decisión repentina , se recupera y también se lanza fuera) " (40- 41).

" ...(sensación de malestar evidente) " (45).

" ...(Toda esperanza de arreglo desaparece) "(46).

" ...interrumpiendo por tercera vez , visiblemente resuelto a terminar el incidente) " (46).

" ... mira a Braque , no sin cierta inquietud : "(47).

" ... , cuyo desconcierto es patente : " " (El ministro mira a Braque , paralizado de indignación)..(El ministro le fija una mirada casi despavorida) (49).

" nada desconcertado o impresionado ... esforzándose por mantener la calma ..." (50).

" Los obreros consultan frecuentemente el reloj de péndulo o sus relojes y comentan con voz más o menos baja) (51).

" ... encendiendo un cigarrillo lentamente ...(Saca un fajo de billetes y se lo muestra violentamente. Por toda respuesta , el delegado abre la puerta y va a reunirse con los otros dos delegados . En ese mismo momento , Brunot y Ricard lanzan una formidable carcajada ..." (53) .

" ... , como un bólido : "(55) .

" (La masa permanece algo conmovida) "," (La masa atiende) ..." (65) .

" ...pensativo ...(Baja la mirada al suelo) " (66) .

" (Violento) " (67) .

" Todos,al salir ,entonan La Internacional , mientras se escucha el trotar de la caballería que se aproxima y los primeros policías que invaden la sala . En medio de los gritos , comienzan a evacuar el lugar con golpes de vara e injurias) " (69) .

" (Le ponen las esposas) " (71).

" (...Pasa otro policía conduciendo,igualmente , a otro huelguista ...Un pelotón de caballería pasa... Una anciana camina como puede , sollozando .... Los policías pasan empujando a empellones , salvajemente , a los obreros) (72).

" ... aparece una multitud , sofocada , jadeante... Huye,la multitud recoge piedras para defenderse ... (Escuchan atentamente) . " (73) .

" (Quiere abrir la puerta)... impidiéndole ... pega la oreja a la puerta y escucha)....tratando de abrir la puerta : ..." (74).

" (Se para bruscamente frente a ella) ... Abre brutalmente la puerta , justo en el momento en que su madre , derrotada , despavorida , acosada , va a entrar. ... cogiendo imperiosamente a Raimundo por el brazo..." (75).

" ... (La madre solloza . La obrera titubea un instante y luego , a su vez , se precipita fuera ... Un

cojo atraviesa la calle huyendo, con los brazos sobre la cabeza)...De rato en rato ,pasa todavía alguno , apurado y temeroso) (76).

" (El niño mayor busca en todo sitio algo que comer, en el suelo , en el aparador , en los cajones .El más pequeño se ha dormido en los brazos de su madre, gimiendo) ... no dejando de buscar qué comer : ... (Le quita las habichuelas de la boca .El niño se pone a llorar) . ... se pone a buscar también en todo sitio algo que darle de comer .Luego pone un poco de agua a calentar : ..." (77).

" ...después de reflexionar ...después de unos instantes de reflexionar ... Se sienta y bosteza .En la calle pasan dos policías llevándose al obrero 28... despertando sobresaltado ... La madre entreabre apenas la puerta , escuchando si su marido vuelve) " (79).

" ...La madre se estremece, da algunos pasos ; cierra la puerta bruscamente , inquieta . Le invade una angustia sorda . De pronto , se lanza sobre la cama sollozando .... blandiendo su portafolios ... Mostrando las manos ... (Brunot y Cambón miran y acarician las manos de Martha ... " (80).

" ...Un pelotón de guardias bajo la luz de un farol y desaparece . Aparece la obrera 1 ,huyendo. Un proyectil la alcanza y cae . La madre 1 que la sigue , aparece también ... Otros obreros pasan corriendo... Uno de los policías le da un varazo y la madre 1 cae postrada .Los policías continúan su tarea y se alejan ... " (81).

" ...Un cliente , totalmente ebrio ,coge a un mozo por la cintura y quiere obligarlo a danzar con él . Este lo rechaza enérgicamente . El cliente debe ceder ,pero vengándose , le manda un puntapié brutal en el trasero y luego le lanza al rostro un puñado de billetes de banco ; hecho esto se pone a bailar solo, ejecutando figuras equívocas . Brunot evoluciona en medio de los bailarines , deslizando billetes de mil francos en las blusas de las mujeres) " (82).

" (El vigilante le hace señas para que se calle y continúa escuchando) ... Da unos pasos pero ya el guardián lo agarra por la garganta)... (84)...ha dejado la linterna y trata de defenderse... (Tira a quemarropa.El guardián cae abatido..." (85) .

"... con insolencia ...(Los policías municipales evolucionan violentamente entre los obreros)...(89) (En un enérgico sobresalto de coraje). (90) ...(con las cejas frucidas) ... "(91).

En estos ejemplos observamos elementos mímicos y gestuales de variado tipo . Hay escenas totalmente mímicas , en las que la palabra es innecesaria . Otras , en las que el movimiento mímico involucra todo el cuerpo ,reforzando la palabra . En otros casos el gesto , reducido al movimiento de una parte del cuerpo o a una sutil actitud ,completa el sentido del texto orientando su significación .

Hemos sub_rayado los elementos exclusivamente gestuales para destacarlos de los elementos mímicos que en ocasiones pueden acompañarlos . Evidentemente en una puesta en escena concreta , muchos más de los señalados pueden presentarse por disposición del director o por intuición del actor . Aquí concretamos aquellos que el autor propuso como indispensables para clarificar el texto y acentuar su mensaje .

2.6. ACTUACION .

> " El trabajo creativo del director debe proceder al unísono con el de los actores y no adelantarse ni retrasarse a ellos (100) ... Cuando una obra se revela en toda su esencia y plenitud es sólo cuando se representa en un escenario . Es solo entonces cuando el alma viviente de una obra , de su texto y de su subtexto , es transmitida por los actores " (STANISLAVSKI ,119) .

En 1930 , cuando se escribió Lock- Out , Stanislavski contaba 67 años . Había dedicado una vida al teatro . Su labor en el Teatro de Arte de Moscú , inaugurado por él y Nemirovich - Danchenko en 1897 creó escuela . Los grupos rusos formados posteriormente , enfatizaron el desempeño coherente del actor para potencializar una obra teatral . El actor y su capacidad expresiva tenían una labor fundamental , entonces , en la valoración de una puesta en escena .

La búsqueda de realismo y naturalidad en Vallejo está centrada , entre otros elementos de la puesta en escena , en el actor también . Como parte de los defectos escénicos que podía tener una representación , encontraba que el no contar con "actores reales , vivientes y palpitantes incluso en el rol de simples figurantes " contribuía de manera sustancial a la pobreza escénica ("Falla y la música en escena " , ARTI, 276) .

Cuánto más en el caso en que los diálogos se desarrollaban con

> " ... escalofriante monotonía y por la trágica sim - plicidad del verbo /que recuerdan/ todo lo que está logrado sin la ayuda predominante de la inteligencia y sobre la base del instinto " ("Obreros manuales e intelectuales " , ARTI, 285).

Actor y personaje están concebidos como unidad en Vallejo . Pero para que una actuación fuera " real, viviente y palpitante ", requeríase ciertas premisas . En primer lugar seleccio - nar al individuo adecuado a cada concepción formal del personaje :

> "No está en poder de ningún autor teatral ni de nin - gún metteur-en- scéne separar el personaje de su contextura física y de su vestimenta..." (" El decorado teatral moderno " ARTI , 359).

En segundo lugar , era el autor quien prefiguraba detalladamente al personaje , lo creaba y le daba vida formal :

> " ...Ya en la propia génesis de la concepción del personaje por el autor, parece aquél figurado sensiblemente , esto es , con su anatomía , sus efectos fisiológicos , sus gestos, sus ademanes , su vestido, el lugar donde se mueve ..." (Loc.cit.)

El haber escogido al individuo adecuado al papel que se requería , al configurarlo el autor , resultaba el desempeño de aquél en tanto internalizara el rol , lo convirtiera en parte de su

experiencia vital :

> "..Cuando el dramaturgo decide comunicarle a su personaje un carácter nervioso, pongamos por caso ,se produce en éste , inmediata y automáticamente ,tal o cual toque anatómico , unido a tal o cual detalle suntuario y a este o aquel juego de atmósfera en que respira y actúa. Este es un hecho evidente , un hecho biológico y social de la vida real , que no hace mas que reproducirse en el dominio teatral ... El pensamiento , o más ampliamente , el espíritu de un personaje varía , y no puede dejar de variar , siguiendo circunstancialmente el desenvolvimiento de sus gestos , el tinte de su rostro , los pliegues de su vestido y el lugar donde se halla . " (Loc.cit.)

Conjugados estos elementos , cada matiz que añade un buen actor a su personaje , configura su significación . Imposible para un dramaturgo abarcar todas las variables que suscite el desempeño de un actor . En Lock-Out Vallejo intentó , en la medida de lo posible , transmitir con la mayor exactitud los límites entre los que podía desenvolverse un actor al trabajar cada personaje . Vallejo "conocía" a sus personajes . Su tratamiento se sustenta en una clara visión de cada uno como prototipo .

Al tratar las acotaciones vimos la extrema puntualidad respecto a los detalles de actuación . Lock-Out está plagada de

informaciones que buscan orientarla , procurando el mínimo de desviación respecto a la situación que representan . Las acotaciones se refieren a los tonos de voz , movimientos , actitudes, carácter emanado de los gestos , movimientos entre sí que determinan tendencias ideológicas planteadas desde el inicio de la obra . Cada carácter está claramente difinido y no sufre mayores variaciones , salvo el del Ministro de Trabajo . Señalaremos de manera contínua las indicaciones pertinentes para permitir se observe la técnica empleada :

> " ...con risa estúpida ...ríe de nuevo ...(varios dejan de trabajar y escuchan) ...(un anciano apacible). (LO, 33) ...(Todos han dejado de trabajar y guardan un silencio pesado)....con fuerza ... (un anciano apacible) ....y varios jóvenes ... (Ríe escandalosamente. Gritos , nuevo desorden)...(34) ...interrumpiendo ... casi un niño, en un grito ...(Dispersión inmediata. Hace su aparición el vigilante acompañado de un empleado que tiene un letrero en las manos.Los dos buscan con la mirada dónde colocarlo.Los obreros ,que siguen sus movimientos con la mirada, de pronto se inquietan y sobresaltan)... (35)...(con el índice señala varios otros sitios a la vez)...(los dos se encaminan en la dirección propuesta) ... (repite, entre dientes) ...después de subir dos o tres escalones de una escalera, autoritario ... (36) ...(Seguido de muchos técnicos e ingenieros , aparece el director de la fábrica . Silencio general) ....(37) ...(Se da vuelta brutalmente , sin más) ... (el director, los ingenieros y los técnicos, atienden inmediatamente , intrigados)...(Finalmente , los obreros obedecen)(39) ... (Todos salen ;el obrero 12 y una obrera son los últimos) ...suplicante ...(40)...(Algunos obreros regresan y buscan al obrero 12) (LO , Acto 1º).

Estas son parte de las acotaciones del Acto primero ,dirigidas a puntualizar la actuación . Puede observarse que se refieren a los varios aspectos que debe cuidar el actor : movimiento, gesto, voz, tono, ritmo , etc.

Los actos siguientes responden al mismo esquema. No transcribiremos sino las acotaciones más relevantes en cada uno de ellos :

> " Dussaud, Ministro de Trabajo , aparece rodeado de cuatro industriales ...(Pasando al tono de un hombre de negocios) (43) ... (Ricard sacando de su porta - folios varios folders). ... (Consultando sus papeles) ...(44) ... interrumpiendo de nuevo a todos ...(46) muy protocolar, a todos ... a sus colegas, de lejos... cerrando la puerta, mira a Braque no sin cierta in - quietud :... plantándose delante del ministro,con voz sorda ...violento (47) ... cuyo desconcierto es pa - tente ...(El ministro mira a Braque ,paralizado de indignación) ....(49) ...dando un formidable puñetazo sobre el escritorio ...reteniéndolo por el revés de la chaqueta ... fuera de sí ...(50) ...(Abre la puerta bruscamente y lo echa brutalmente de la oficina)... (51) ... confidencial y aproximándosele ...(52)... Antes de salir, con el índice levantado ,una última vez...(53)...(LO , Acto 2°).

> " ...sobre el estrado, imperativo...(Los delegados hacen su entrada , llevados en hombros en medio de los aplausos)....(Los delegados se han sentado) ... (Vernot se adelanta en la multitud y sube al estrado)(Ovación)... (56) ... haciendo sonar la campanilla ... (Abucheo) ...haciendo sonar la campanilla ...(57)... de pie la mayoría ... leyendo... haciendo sonar la campanilla ...(60) ... haciendo sonar la campanilla... (63) ...(Los que estaban ya de pie para salir, vuelven a sentarse)...(64) ...(La masa permanece algo conmovida). ...reaccionando ...(65)...pensativo....(Baja la mirada al suelo) ...(66) ...(Pese a que trata de evitarlo , estalla en sollozos) ...(En medio de los gritos , comienzan a evacuar el lugar con golpes de vara y de injurias) (69) (LO, Acto 3°) .

En este Acto hay largos pasajes en los que no aparece acotación alguna. Ello debido a que la acción es muy reducida. Tiene preeminencia el texto,en el cual se expone la tesis del autor.Los personajes hablan y el tono se deduce del contenido del parlamen-

to en cada caso . Estos están plagados de signos de admiración y puntos suspensivos , alguna que otra interrogación , solas o en conjunto,enmarcando una frase . En consecuencia puede haber considerado suficiente el marcar estos signos para dirigir los tonos , los gestos y actitudes de los actores .

El cuarto Acto es el más intenso en acotaciones . Cada instancia está perfectamente delineada :

> " ...persiguiendo a un huelguista...(Lo atrapan)... (Le poneh las esposas)... (71) ... deteniendo a un pequeño grupo de obreros ...(Los golpean) ...(Desaparecen) ...al mismo tiempo que huye ...echando llave y en voz baja ...(Escuchan anhelantes...) ...(Escuchan atentamente).(73) ...(Quiere abrir la puerta) impidiéndole ... a la vez que escucha...(74) ...exasperado...(Se para bruscamente frente a ella)...estallando en lágrimas...más exasperado aún ...(Salta hacia la puerta) ...cogiendo imperiosamente a Raimundo por el brazo ...(75)(Raimundo escucha con la cabeza inclinada sobre el pecho) ...(De un salto desaparece) (Recorre la pieza) ...escuchando ... (76) ... masca algunas migas que ha encontrado en un cajón... (Le quita las habichuelas de la boca .El niño se pone a llorar) ...(77) ...después de reflexionar ...después de unos instantes de perplejidad ... despertando sobresaltado ...(79)...(las mismas caricias y cumplidos) ... (80) ...(Todos miran con indiferencia)... (le entrega el billete)... deshecha , solloza ...(81) con presencia aristocrática ...aparece con una linterna en la mano, caminando por entre las máquinas , algo espectral , llama ...(82) ... observando las máquinas...(Delante de un motor,repentinamente)...(83) deteniéndose bruscamente y mirando alrededor ...(El vigilante le hace señas para que se calle y continúa escuchando) ...en un sobresalto ...aproximándose al vigilante ...(84)...(pasos precipitados.Varias linternas . Son los policías que acuden)....(85) (LO,Acto 4to.).

El quinto Acto , tal como el tercero y por las mismas razones , es magro en acotaciones :

> " ... con una ovación ...con entusiasmo exultante ... (87) ...(Rumores tempestuosos entre los obreros)... entre risas y gritos de cólera ... (88) ...agitados... (Los policías municipales , evolucionan violentamente entre los obreros)... protestando ...(89) subiendo sobre una silla y con voz enérgica ...en una ovación general y vibrante ...interrumpiéndolo con vehemencia ... con una inmensa ovación ... profundamente emocionado ...gravemente ... (En un enérgico sobresalto de coraje...(90) ...(amargo) ...aplaudiendo furiosamente (con las cejas fruncidas)...(91) (LO ,Acto 5to.) .

Como se habrá observado , algunas de las indicaciones al actor se refieren a aspectos muy subjetivos o de profunda emotividad , sobretodo en el cuarto Acto . Adolecen de cierto carácter restrictivo en tanto la expresividad del actor deberá orienterse a exponer una situación ajustada,no solamente por la indicación en las acotaciones directas , sino también en las indirectas deducidas del texto .

Aún y que en sus escritos Vallejo propende a la libertad del director respecto al tratamiento que podrá darle al texto dramático ("Falla y la música en escena ", ARTI , 276) ,para convertirse en un "colaborador inteligente" del autor , parece claro que no se estaba poniendo él en el papel del autor . Su

técnica respecto a las acotaciones referidas a la actuación hacen sospecharlo . Advertimos igualmente que se abstiene de señalar los rasgos físicos de los personajes . Su preocupación se centra en el carácter que configura los "tipos" , que representan sus personajes . Por el sentido de universalidad que Vallejo propone para el tema , esta falta de preocupación se explica . La apariencia de los personajes puede deducirse de las acotaciones indirectas : nombre o función , localizar en Francia la acción y aspectos derivados del diálogo :

" (un anciano apacible): " (LO , 33) (Obreros 4 y 7) .

" casi un niño..." (35) (Obrero 11) .

" Dussaud ,Ministro de Trabajo , aparece rodeado de cuatro industriales " (43) .

" ...¡Para eso hay tiempo ,muchachito!...¡Tú buen hombre, eres un jovencito!... (64) ...¡Cállate, se te ha dicho!...¡Tú eres un joven!...(65) " (La masa al Obrero 21) .

" ... Hay aquí , entre nosotros , muchos trabajadores ancianos que han pasado los sesenta años..."(66).

" ...Ricard... a los 40 años que tiene hoy día..."(Loc.cit).

" Tal como Uds. me ven aquí , yo trabajo desde hace más de 50 años... (67) A menudo he estado muy enfermo y también a punto de pasar a la otra...(68) (Obrero 25) .

" Yo , camaradas , hace muchos meses que estoy sin trabajo. " (Loc.cit.) (Obrera 2) .

" TRES NIÑOS , más o menos entre 7 y 12 años..."(73) .

" Está con su mujer y dos niños - 4 y 6 años -..." (74) .

" ...momento en que su madre, derrotada, despavorida, acosada , va a entrar " (75) (Madre 1) .

" ...Un cojo atraviesa la calle huyendo..." (76) .

" ...colocando al pequeño que tiene en los brazos sobre la cama : ..." (77) .

" ...- ¡Eh , anciana! ¿ Qué haces ahí ? " (81) (Uno de los Policías a la Madre 1) .

"...Se escuchan pasos lentos y pesados ..."(82) (El Vigilante).

" OTRO , probablemente un banquero :-..." (Loc.cit.) .

" UN HOMBRE ANCIANO, con presencia aristocrática:-..." (Loc.cit.) .

" ...hecho esto , se pone a bailar solo , ejecutando figuras equívocas ... " (Loc.cit.)

Con estos escasos datos puede deducirse la fisonomía requerida para para caracterizar a los personajes . Los elementos que no se mencionan , en la mayoría de los casos deberá entenderse como edad promedio y características derivadas de la función (obrero, empresario, funcionario, policía , copetinera , mozo ,parroquianos , etc.) . Es interesante su preocupación por remarcar la edad en el caso de niños y ancianos . Estos detalles forman parte de la carga emotiva que busca captar la atención del público.

Por intermedio de las acotaciones directas e indirectas,Vallejo determina la actuación de los personajes en el aspecto psicológico . En el caso de los obreros responde a la relación " rebelión - inocencia " que propugnaba . La transformación que sufren sus personajes obreros , sus conflictos interiores , sus dudas , la decisión de luchar y mantenerse unidos en contraposi-

ción a aquellos con actitudes diametralmente opuestas, (policía-patronos - funcionarios y algunos trabajadores), pero igualmente coherentes , comprometen el climax de la pieza . Vallejo tiene un mayor interés en marcar los hechos de los obreros antes que los de los demás personajes . La obra así se sustenta con mayor relieve en los actos de los obreros . Los otros personajes están como apoyo , señaladamente circunstanciales por su participación en la acción , provocadores, aunque en ocasiones sus intervenciones los coloquen en posición protagónica en el nivel del significado de la obra .

De acuerdo a las opiniones del autor respecto a las cualidades y condiciones que debía mostrar un actor al representar un personaje, que citamos al inicio ,podemos afirmar que cada línea del diálogo contribuye , junto con las acotaciones , a formar el personaje , a establecer pautas que deberán seguirse en la puesta en escena .

2.7. DIRECCION

" El ' metteur en scéne ' ha dejado de ser un mero ejecutante para convertirse en un colaborador inteligente del autor, capaz de modificar , en cierto modo y según las necesidades, el decoro propuesto por el texto " ("Falla y la música de escena " , ARTI, 277)

Al igual que César Vallejo , críticos y teóricos del tea - tro suscriben esta opinión :

" La responsabilidad de crear este conjunto en su integridad artística [de la puesta en escena] ,la expresión de su representación total , yace en el director ... " (STANISLAVSKI, 100)

" The production of play is the director's responsibility " (GASSNER, 202)

" ...the director as a sort of theatrical orchestral conductor... the director has to find and express the following shape of a drama which the author, interested quite possibly more in its content than in its form is himself unaware of. One can describe a director as someone whose instinct it is to seek out the pattern and the significance of the material , and to realize that the form and the content are different ways of looking at the same thing . The achievement , which without the director is not possible , is that of unity out of diversity " (FERNALD ,21)

" ...the director must convey the totaly of the author's intention - that goes without saying." (Ibid., 26)

La importancia que se otorga al director es fundamental para comprender el teatro como fenómeno artístico . El director tiene bajo su responsabilidad todos los efectos de la puesta en escena, desde la dirección de actores hasta el detalle mínimo de utilería en su relación con el espectador . Su incapacidad en esta misión pone en riesgo ,no solamente el montaje específico bajo su dirección, sino el valor puramente literario del texto , su valor como obra de arte , tal como se deduce en los textos críticos del autor de Lock- Out .

Lograr el éxito suponía que el director debía valerse de todos los recursos técnicos a su disposición,tanto del teatro como de las otras artes con la finalidad de " comunicar a cada caso teatral , a cada pieza , un carácter plástico pro - pio , una propia decoración personal que le dé una vida y una fisonomía teatral peculiares y distintas " ("El decorado teatral moderno " , ARTI , 360).

El director le confiere estilo a la actuación y a la puesta en conjunto . Diseña el movimiento de actores y objetos , de la luz y sus efectos .Da ritmo y velocidad a la acción . Son

de su incumbencia las características del espacio escenográfico , el vestuario, maquillaje y organización de la pieza . Para cada uno de estos aspectos tuvo Vallejo una propuesta orientadora y determinante ; de intentar ser respetuoso el director de Lock-Out . Sin embargo la obra es difícil de representar por el complicado aparato escénico que plantea . Vallejo parece no haber conocido, entonces por lo menos , el mecanismo teatral . Un "colaborador inteligente del autor" podría sin embargo y con imaginación ,sortear algunas dificultades, sin desvirtuar el sentido de la pieza . En su época una solución tal pareció insalvable,si recordamos los muchos intentos frustrados por ponerla en escena .

Analizaremos cada uno de los elementos de la puesta en escena , responsabilidad del director , en cuanto lo que su autor imaginó para ella , así como sus posibilidades de aplicación práctica .

2.7.1. MOVIMIENTO DE ACTORES

El movimiento es un elemento teatral que transmite una de las más significativas cargas semánticas . Según Tadeusz Kowzan (KOWZAN , 26-27), en el desplazamiento del actor y sus modalidades , dentro del espacio escénico , pueden distinguirse cuatro . tipos de movimientos :

a) El de los sucesivos espacios que ocupa un actor en su vinculación con los otros , los accesorios , los elementos del decorado y los espectadores .

b) Estos desplazamientos a su vez, se producen de acuerdo a ciertas formas : paso lento, precipitado, vacilante, majestuoso , a pie , en carro , en camilla u otros .

c) Se considera las entradas y salidas del espacio escénico que debe efectuar el actor .

d) El movimiento colectivo que realizan los actores ,situación en la que la expresión varía respecto al mismo movimiento efectuado individualmente . " Cualquier signo multiplicado adquiere otro valor " afirma Kowzan (Loc.cit.).

Por el movimiento , además , se pone en marcha el significado cultural del espacio escénico (ROMERA, 173) . Este es el que da coherencia y verosimilitud a una pieza respecto al espacio y tiempo que aspira recrear .

El espacio en el que el cuerpo del actor se mueve deberá ser percibido como tal por el público . Es en relación al espacio que el cuerpo en movimiento del actor adquiere significación, por oposición . El maquillaje refuerza el contraste . El aspecto espacial también se vincula al temporal a causa del movimiento . August Staub se refiere a que

> " Spatial and temporal rate are interrelated but the two measures can be manipulated separately. The use of direction will be important in the separation of temporal and spatial rate . A quick temporal rate , with many changes of direction , will usually produce a longer spatial rate. A low temporal rate , with no change of direction, will usually produce a short spatial rate " (STAUB, 169).

Staub opina que el inicio o case del movimiento , mantener o cambiar la dirección y el incremento o decrecimiento de velocidad , requieren una dosis de " energía " , definida como la fuerza necesaria para mantener el movimiento . (Loc.cit.). Esta energía sin embargo , y el valor derivado de ella ,varía si es un cuerpo o varios los que se desplazan por el espacio escénico . En el caso de Lock-Out es frecuente el movimiento de la masa . Esto dificulta ostensiblemente la puesta en escena, por el cuidado que hay que poner en la calidad de sus desplazamientos . Estos adquieren un valor adicional cuando son realizados por un grupo .Incluso su sentido varía si el grupo es compacto o disperso . Staub propone un cuadro de signi-

ficados que pueden aplicarse apropiadamente al montaje vittual de Lock-Out : Considera que las masas compactas transmiten mayor energía que las espaciadas ; las pesadas que las ligeras;las de mayor volumen que las de poco volúmen ; las rojas y naranjas de las en azules, verde y amarillo ; las blancas que las negras ; los colores intensos a los pálidos ; los saturados que los menos saturados ; los cálidos a los fríos ; las texturas fuertes ,rugosas y complejas que las suaves ,lisas y simples (STAUB, 171- 173) . Igualmente refuerza o minimiza su significado de acuerdo a cómo se usen las entradas y salidas del escenario:

> " ...any large mass suddenly introduced into a visual field from a single point will probably destroy all balance , take unto itself all emphasis , and entirely reshape the prevailing unity. When a large mass is removed at a single point from a given visual field , the same phenomena will usually take place in reverse. "(STAUB,251).

La composición de la masa , el diseño general del grupo , aporta nuevos significados , sus movimientos rápidos o lentos contribuyen a reforzar los contenidos textuales , aportan elementos energetizadores a nivel no solo física , sino incluso psicológico . El movimiento lento y pesado de la masa puede constituir un signo amenazador , tanto como una rápido y decidido implicar resolución , empeño y éxito (Ibid,27). A la vez los desplazamientos ,grupales o individuales , determinarán en

combinación con la palabra , el ritmo de la acción creando un ambiente dinámico o tenso , monótono o ágil , lógico o ilógico, pacífico o violento . Todo ello creando la atmósfera en cada secuencia , en cada escena (ROMERA, 185), determinando los mo - mentos climáticos .

Como hemos anotado todo ello será responsabilidad de la dirección , recayendo en el actor la capacidad de ejecución y el logro de objetivos . César Vallejo fue un observador consciente de las alternativas posibles del movimiento introducidas , fundamentalmente, por los nuevos grupos teatrales europeos que representaron en París . Entre ellos reconoció en el teatro ruso un logro mayor :

> " En el moderno teatro ruso no hay casi idea o frase de un personaje cuyo efecto teatral y cuya gestión estética no dependan o estén ligadas a la forma plástica - actitud, traje, movimiento- en que esa idea o esa frase se expresan o se producen . ¡Y qué verdad vital hay en todo esto. ..! Nadie podrá negar que una cosa es hablar bajo un paraguas y otra es hablar a cielo raso . Cuando en la vida real vemos a un orador predi - car desde una plataforma , sus ideas y palabras operan - por ese solo hecho de venir desde esa altura - un efecto psicológico diferente del que producirían si el orador nos hablase a nuestra altura . Idénticas diferencias y matices existen cuando se trata de los personajes teatrales . El

> pensamiento , o más ampliamente , el espíritu de un personaje varía, y no puede dejar de variar , siguiendo circunstancialmente el desenvolvimiento de sus gestos , el tinte de su rostro, los pliegues de su vestido y el lugar donde se halla..." (" El decorado teatral moderno " , ARTI, 360).

Analizaremos los cinco Actos de Lock-Out en sus propuestas de movimiento , teniendo en cuenta los conceptos señalados.

ACTO Nº 1 .- Los actores aparecen trabajando . No destaca ninguno especialmente, todos están vestidos de la misma manera. El movimiento es de " rítmica armonía con efectos de ballet" (LO, 33) . Dejan de trabajar para escuchar las noticias que trae uno de ellos. Estas producen desorden,sin especificar cambio de posición alguno . Sin embargo , con la acotación " dispersión inmediata" se deduce que en algún momento se han puesto de pie o han dejado de trabajar desplazándose desde sus lugares . Cuando " Hace su aparición el vigilante acompañado de un empleado", los Obreros siguen sus movimientos con la mirada.Presumiblemente han vuelto a sus lugares (35), porque ambos se mueven con libertad hacia el lugar del muro que escogieron para colocar un letrero .

El Obrero Nº 5 sube " en lo alto de una pasarela" y el Obrero Nº 2 " Desciende a saltos la escalera" (36). Esto implica contínuos movimientos de subir y bajar escaleras y plataformas ya previstos en la escenografía . Los Obreros " se lanzan ha-

cia el letrero " (36), lo que supone un movimiento masivo y rápido. Este movimiento es paralelo al de un grupo de Obreros (otra masa) , que entra en escena desde otros talleres , " de los talleres vecinos llegan otros obreros que se unen a las protestas " (36).

El Vigilante , " después de subir 2 o 3 escalones de una escalera ", habla a los congregados. El Obrero Nº 12 " desde una escalera a algunos escalones del suelo " (36), insta calma. Obsérvese que el elemento negativo sube escasamente unos pocos escalones . El posterior héroe de la jornada accede a "algunos", lo que hace suponer una posición relevante . El movimiento ascendente se produce cuando el personaje se dirige a otros desde una posición jerárquica superior en tanto el discurso que emite .

Aparece el Director de la fábrica seguido de muchos Técnicos e Ingenieros . Este grupo se desplaza poco . Deberá permanecer cerca a la puerta (u otras salidas), para la retirada posterior : "aprovechando la calma se dirigen rápidamente hacia la puerta y desaparecen " (39) . Pocos minutos antes el Ingeniero, ante lo que considera palabras injuriosas " salta sobre el primero que agarra y lo atiborra a golpes. En un instante todos se van a las manos y la pelea es completa " (39). Aquí el director tiene amplia libertad para crear la situación. Vallejo no hace otra acotación que la transcrita . La pelea supone acción continuada por lo que los Obreros deberán comenzar los movimientos a partir del lugar donde estén el Ingeniero y el Obrero a-

gredido,continuando hacia los extremos e involucrando finalmente a todos . Aquí " la pelea es completa" supone el desplazamiento de todos simultáneamente. El Obrero Nº 12 deberá haber detenido el suyo ya que es quien convoca a la calma .Esta ocasión es aprovechada por el grupo del Director , el que en movimiento rápido se desplaza hacia la puerta para "huir". En todo caso la pelea debió efectuarse entre este grupo y los Obreros , pues no se justificaría una pelea entre éstos , aunque Vallejo no lo especificó . Los Obreros se tranquilizan . Después de algunas consideraciones salen juntos hacia el sindicato, dejando en el escenario al Obrero Nº 12 y la Obrera Nº 1. Discuten , hasta que "algunos obreros regresan y buscan al obrero 12 "(41). Este sale precipitadamente . La Obrera Nº 1 vacila un momento y " en una decisión repentina, se recupera y también se lanza fuera " (41).

Los movimientos de los personajes propuestos por Vallejo son dinámicos . Crean tensión . Configuran un espacio amplio e inóspito , escenario de conflictos . La masa se mueve por impulso , desorganizadamente . La pelea es el clímax de este movimiento desordenado , incontrolado, propio de un grupo humano no constituído aún. El grupo del Director - presumiblemente incluyendo al Vigilante - aparece compacto , definido .Una idea lo aglutina : justificar el cierre de la fábrica y la reducción de salarios .Esto le proporciona coherencia .Desde el inicio Vallejo enfrenta a los opuestos .El germen del conflicto está dado.

ACTO Nº 2.- En la primera escena el Ministro de Trabajo aparece rodeado de cuatro Industriales en su oficina. Los movimientos se reducen al trámite de las conversaciones en las que el Ministro está por la resolución de la controversia a favor de los trabajadores, y los Industriales con la de reducir los salarios o cerrar las fábricas. No resuelto el conflicto, entre venias y saludos salen los Industriales hacia una habitación contigua, acompañados por el Director del Gabinete del Ministro.

Al salir solicita quedarse Brunot, uno de los Industriales. La escena comienza con ambos hombres enfrentados. El Ministro ha cerrado la puerta. Sus movimientos son más inquietos a medida que aumentan los ataques y gestos agresivos del Industrial. Ante el chantaje que éste le plantea, el Ministro se muestra inicialmente desconcertado y perplejo. Progresivamente conforme las amenazas se concretan y ya en su escritorio, el Ministro " da un formidable puñetazo sobre el escritorio"(50). El Industrial inicia su desplazamiento para salir. El Ministro " haciendo un gesto brusco para detenerlo" toca un timbre. El Industrial sigue avanzando hacia la puerta. La abre en el momento en que Dussau, moviéndose hacia el lugar, lo retiene por " el revés de la chaqueta" e intenta estrangularlo contra la pared. Este movimiento lo encontraremos posteriormente en el cuarto Acto entre otros personajes. Abre la puerta " y lo echa brutalmente de la oficina " (51). Cierra la puerta y se sienta en su escritorio tranquilamente, "se acomoda en su asien-

to " (51).

La escena cuarta encuentra a los Delegados obreros sentados en una habitación. No se mueven. Paralelamente, en la habitación contigua, entran tres Industriales y el Director del Gabinete del Ministro quien los insta a sentarse y sale . Lebranc, uno de los Industriales ,se pone de pie y se desplaza hacia la habitación donde esperan los obreros. Convoca a uno de ellos y ambos se trasladan a una tercera habitación contigua .El Industrial cierra la puerta .Pretende sobornar al Dirigente . Movimientos de aproximación y confidencia . Lebranc enciende lentamente un cigarrillo, luego se levanta y va hacia la puerta .Mientras lo hace sus movimientos van intensificándose hasta convertirse en violentos . El Delegado , que debió haberse puesto de pie al inciarse la escena del soborno , abre la puerta y regresa a la habitación donde sus compañeros lo esperan. Estos mientras tanto , se han mantenido caminando nerviosamente , pensativos . En la habitación de los Empresarios se consigna una risotada "formidable" , lo que supone cierta agitación entre ellos .(53) El movimiento entre el Delegado y el Industrial evidencia persuación , discusión violenta , cruce de personajes que termina con la salida del Delegado . Los Industriales mientras tanto, no se desplazan,permanecen sentados en contraste evidente con el nerviosismos de los Delegados que esperan y los Obreros , quienes en la planta baja , se mueven en " una atmósfera de evidente agitación ", consultando los relojes disponibles. La policía deam-

bula : " importante servicio de orden" ,señala escuetamente el autor . El Acto finaliza con los Obreros agrupados delante del edificio lanzando arengas .

Nuevamente Vallejo contrasta movimientos. Los agresores mantiene una actitud calmada con escasos momentos violentos . Los agredidos se desplazan con nerviosismo . La tranquilidad denota posición cerrada ,intransigente y segura . El nerviosismo , por el contrario , la incertidumbre , la ansiedad,la naciente solidaridad .

ACTO Nº 3.- Este Acto se inicia con el ingreso fluído de los Obreros al salón del sindicato en el que ocupan posiciones desordenadamente . Aquí es posible aplicar los conceptos de Staub sobre el desplazamiento de grandes grupos. Vallejo no especifica que los Obreros deban ingresar por una sola entrada.. Podemos imaginar que,a efectos de mayor armonía y plasticidad ,lo hagan desde varios puntos . Luego , unos irán sentándose en sillas o bancos y otros en el suelo, sin un orden definido . Es un promedio de 28 Obreros , 4 Dirigentes y 2 Obreras , en total 34 actores , que indispensablemente deberán estar en escena . Sus movimientos son intranquilos , tensos : " atmósfera pesante " (55). Continúan llegando desde varios puntos. En un posible movimiento lateral,para una mejor visibilidad, y cruzando el espacio hacia la zona del estrado ,llegan los Delegados cargados en hombros por otros Obreros. El Obrero Nº 17.

ya sobre el estrado , insta calma a una asamblea bulliciosa y desordenada . El Secretario del Sindicato sube a la tribuna entre insultos de los asambleístas , haciendo sonar la campanilla pretendiendo acallarlos .Mientras tanto los Delegados han tomado asiento entre los Obreros. El Obrero Vernot,una vez designado como Secretario de la asamblea , avanza entre la multitud de Obreros y sube al estrado . Nuevamente Vallejo destaca jerárquicamente a los personajes que organizan y determinan el curso de la acción. Requerido a dar un informe el Delegado Nº 2 sin moverse de su lugar , solo poniéndose de pie , resume los hechos de días anteriores. La asamblea sigue inquieta mientras el Secretario debe,hasta en cuatro oportunidades,hacer sonar la campanilla .Puede significar movimientos de mayor agitación antes de este momento . Aunque no encontramos acotaciones directas , por las indirectas del diálogo se deduce una asamblea violenta, en la que los Obreros participantes alternan movimientos de sentarse o ponerse de pie , desplazamientos u otros que justifiquen a una masa "impaciente" (59). En un momento,todos los participantes se pondrán de pie lanzando gritos a favor de la huelga . Entre los desplazamientos deberá considerarse el de aquellos Obreros que acercan a los demás un pronunciamiento que,posteriormente,se dice ha sido firmado durante la asamblea .

Los Obreros se disponen a salir .No se concreta el movimiento totalmente,pues nuevas intervenciones obligan a vacilaciones e intervenciones de algunos de ellos . Los ánimos se van alterando progresivamente. Cierta agresividad conduce la acción de

algunos .Puede presumirse conatos de riña . Los Obreros que se disponían a salir vuelven a sentarse esperando se concreten las medidas de fuerza , pero nuevamente la agitación hace presa de la masa a medida que se alteran los ánimos y las intervenciones oponen puntos de vista diversos . "La masa permanece algo conmovida " (65) por momentos , en otros reacciona vehemente , dependiendo de la naturaleza del discurso que emita algun Obrero . Estos , como individualidades pueden moverse lenta y pesadamente : "pensativo... Baja la mirada al suelo" (66), o expresar la misma violencia que termina enardeciendo a la masa : " Obrero 24 ... violento " (67).

Por lo general los Obreros que participan e intervienen dirigiéndose a sus compañeros, permanecen en sus lugares poniéndose de pie y alzando la voz . Es diferente en el caso de la Obrera Nº 2 . Su discurso , altamente emotivo , termina en que " pese a que trata de evitarlo, estalla en sollozos"(69).Vallejo indica que ha subido al estrado , lo que resalta su participación de las otras , de contenido más político . La reacción de la masa es de indignación inmediata ,generando " un gran tumulto " . La determinación de acatar la huelga surge de ello, en el preciso momento en que se anuncia la llegada de la caballería . Los primeros Policías irrumpen en la sala agrediendo con varas a los Obreros . Aquí el movimiento combina la huída de los Obreros hacia la , o las,salidas en las que necesariamente tendrán encuentros con los Policías que entran. Hay confusión , desorden , mucho dinamismo .

Este Acto requiere un cuidadoso manejo de la masa .Se propone una masa no compacta , que permita el juego de líneas verticales y horizontales según los Obreros estén sentados o en pie, se desplacen o permanezcan quietos . Así se evita la monotonía que los teóricos del teatro temen en las escenas de grupo . El movimiento de ingreso de los Obreros a la sala , el cruce en diagonal de los Delegados - difícil imaginarlo de manera distinta dadas las características planteadas - los movimientos por oleada,de los Obreros sentados o en pie y el desbande final,con movimientos de "corte" por parte de los Policías , hace de este Acto un campo fértil a la imaginación del director, pues no hay preocupaciones respecto a otros elementos escénicos .

De acuerdo a lo que mencionamos al inicio , este Acto reúne condiciones de energía sobredosificada,por tratarse de un hecho de masas que contempla movimientos combinados o reforzados , de varios actores a la vez . Igualmente,la energía contenida en el movimiento sustenta la que deriva de los parlamentos , de profundo contenido político y social . La tesis o proyecto político del autor se expone progresivamente en escenas que,igualmente,van reforzando su carga kinética hasta alcanzar un final tenso y vibrante . El uso del estrado es bastante significativo. Dentro de esta solución podemos también sospechar que algunas de las intervenciones de Obreros, sobretdo las afines a la ideología de la pieza , pueden hacerse desde lo alto de las sillas y bancos.

ACTO Nº 4 .- Cuando se levanta el telón aparecen los Obreros en grupos . Atraviesan el escenario en desorden y desde diversas direcciones . Un huelguista es atrapado por los Policías que han igresado al escenario persiguiéndolo . El Obrero pretende eludirlos ,pero finalmente es esposado y sacado de . escena . Simultáneamente aparece otro Policía llevando a un Obrero. Irrumpe un pelotón de caballería que cruza el escenario mientras un Niño corre enloquecido hasta salir de escena. Nuevamente grupos desordenados de Obreros pasan corriendo perseguidos por el pelotón de caballería . Como contraste a la rapidez con que deben realizarse estos desplazamientos , aparece una Anciana caminando lentamente y con dificultad.Inmediatamente un grupo de Policías ingresan para salir velozmente en persecusión de los que huyen . Estos movimientos se repiten entre grupos Obreros corriendo desordenadamente y la Policía que los sigue ,empujándolos " a empellones " (72). Detienen el desplazamiento para dar oportunidad a una escena informativa:. un pequeño grupo de Obreros es golpeado y llevado preso (73). Ingresan tres Niños ,cruzan la escena corriendo hasta salir . Tras ellos una "multitud , sofocada, jadeante " (Loc.cit), perseguida por la caballería . Diversos movimientos individuales para recoger piedras que usarán para defenderse de la agresión. Al desaparecer ambos grupos la acción se traslada al segundo nivel , en la sección de las habitaciones de obreros .

En la habitación de la izquierda ingresan la Obrera Nº 1

y el Obrero Nº 12 . Movimientos lentos y sigilosos .El Obrero intenta salir y ella se lo impide . Los movimientos de él señalan una actitud en sentido distinto a la de ella. Se va alterando insistiendo en salir, mientras la Obrera ,siempre cortándole el paso , suplica y se desespera .En un momento climático él salta y abre " brutalmente" la puerta . En ese instante su Madre entra despavorida .Se reinicia con ella la escena de impedirle salir .Finalmente lo logra . La Obrera se repone y " a su vez, se precipita fuera " (76).

En un momento de la escena anterior se ha iluminado la habitación del lado derecho. Allí aparece el Obrero Nº 28 con su esposa y dos menores hijos . El acaba de llegar escapando de la persecución . Sus movimientos son de preocupación , ante el llanto por hambre de sus hijos . Se van alterando sus pasos nerviosos por la habitación ,pero sin llegar a la violencia . Hay angustia y desesperación en sus actitudes y las de su esposa . Decide finalmente salir .El Niño mayor induce este gesto. Momentos antes inició una desesperada búsqueda de alimento en el suelo y muebles de la habitación . Encuentra unas migas y continúa indagando hasta encontrar"cuatro habichuelas secas " que la Madre angustiada le quitará de la boca . Para calmarlo pone a calentar agua .La escena siguiente será alrededor del fogón . El Niño acercándose a ver * el interior de la olla (77) entusiasmado primero , decepcionándose después .Aquí se produce un largo parlamento explicando las razo-

nes y consecuencias de la huelga , hasta que el " agua hierve" (79). El Niño mayor (Nº 5) ,se sienta con la Madre que debe haberlo hecho durante la conversación : " Ven a sentarte "(79). Mientras el Niño lo hace y bosteza , en la calle aparece la Policía llevando preso a su padre . Sobresaltado despierta el Niño menor (Nº 6) .La Madre corre a consolarlo . Luego se desplaza hacia la puerta a escuchar . La entreabre . Se estremece. La cierra y se lanza llorando sobre la cama.

Como contraste , se ilumina el piso superior correspondiente al cabaret , en el momento en que entra el empresario Brunot " riendo y blandiendo su portafolios " (80).El ambiente es festivo, de movimientos varios propios del lugar realizados por parroquianos , mozos y copetineras . Brunot se adelanta junto con unos amigos convocando un concurso . En razón de éste,las Copetineras entran en competencia mostrando sus manos,mientras los parroquianos se acercan y opinan , apoyando a algunas y descartando a otras . Brunot muestra un billete de mil francos anunciando su voto y entregándolo a su favorita . Esta lo besa mientras la fiesta continúa incrementándose la algarabía y el baile.

Inmediatamente se ilumina la calle por la que atraviesa un pelotón policial .Desaparece . Aparece la Obrera Nº 1 corriendo . Cae al suelo alcanzada por un proyectil en el momento que,tras ella,aparece la Madre Nº 1 y un grupo de Obreros que huye de la Policía.Esta se acerca a la Madre Nº 1 , que llora junto a la Obrera caida . La Policía la golpea hasta matarla .

Vallejo deja entrever este posibilidad cuando anota : "Los policías continúan con su tarea " (81). Se alejan tranquilamente pues el autor, a diferencia de otras veces , no acota "desaparecen", ni justifica una persecución .

Se ilumina el cabaret . La orquesta deja de tocar, con lo que se logra destacar el ambiente que reina en el lugar :" La borrachera es ahora frenética " (81). Brunot y otros personajes , entre gritos , proponen nuevos concursos . Nuevamente la música enmarca una escena . Un cliente intenta bailar con un Mozo. Al negarse éste , le da un puntapié , le lanza al rostro un puñado de billetes y decide bailar solo, " ejecutando figuras equívocas " (82). Brunot por su parte, ingresa al grupo que baila colocando billetes en las blusas de las Copetineras , mientras canta . Esta sección permite el manejo de movimientos exagerados , extremos y desenfrenados en clara oposición a los referidos a los Obreros en su lucha sindical.

Ahora la acción se traslada a la parte baja , en la fábrica. El Guardián aparece dormido en un rincón iluminado por la luz de una linterna que porta el Vigilante, quien se acerca caminando entre las máquinas, a despertarlo . Juntos recorren el espacio observando las máquinas iluminadas por la linterna . Súbitamente el Vigilante cree oir un ruido y se aproxima a un motor . Siguen ambos inspeccionando el lugar .El Vigilante , espectante , insiste en su peocupación intentando percibir ruidos . El Guardian a su lado ,los desestima mientras va asumien-

do una actitud desconfiada .Es el Vigilante ahora quien se muestra evasivo y nervioso , sobresaltándose al escuchar un disparo. El Guardián confirma sus sospechas y lo agrede pretendiendo estrangularlo contra la pared . El Vigilante deja la linterna y trata de defenderse enfrascándose en una lucha . Aparecen varios Policías con linternas . Después de amenazar al Guardián , le disparan y lo matan . Al momento de caer , todas las escenas paralelas se iluminan mostrando a sus protagonistas : El cabaret paralizado , " una lujuria repugnante y grotesca " (85) , la madre Nº 2 llorando con el Niño Nº 6 en brazos y el Nº 5 llorando en la cama ; la Madre Nº 1 y la Obrera Nº 1 muertas en la calle y el cadáver del Guardián en la fábrica . Es una escena múltiple estática , que permite la confrontación de hechos .

Este Acto es el más rico en movimientos . En líneas generales son violentos ,consecuencia de situaciones angustiosas . Los referidos a los Empresarios son frenéticos compelidos por el alcohol y la sensualidad propia del lugar. Los bailes son grotescos y desenfrenados . Contrastan finamente con los de los Obreros , cuya energía está concentrada de gestos decididos como parte de sus acciones de lucha . En consecuencia , siendo dinámicos , son sobrios y lineales . Los del cabaret tienden a la línea curva , de "evolución" y hacia el centro del espacio escénico . Los movimientos obreros , en su mayoría

huyendo de la Policía , se producen en horizontales y diagonales respecto al ámbito escénico . Son movimientos en dispersión . Los del cabaret ,lo son en concentración . Los Obreros pasan raudos por el escenario entrando y saliendo en corto tiempo , infiriéndose un mayor lapso que podemos extender al tiempo que dura la huelga . La escena del cabaret no cambia .Sus personajes entran pero no salen . Por su alternancia con las que se refieren a las luchas obreras , podemos adscribirles el mismo tiempo , como una práctica permanente entre los Empresarios . El movimiento de la policía sigue al de los Obreros, incluso cuando los de éstos son consecuencia de la perse - cusión . Los grupos policiales o la caballería , aparecen después que los grupos huelguistas . En consecuencia también si - guen direcciones horizontales o diagonales , la diferencia estriba en que sus movimientos son agresivos y amenazantes. Enarbolan varas o revólveres . Algunos de sus desplazamien - tos se producen fuera de escena , se pueden escuchar y dedu - cir en su magnitud por la respuesta que generan en los grupos obreros que atraviesan el escenario .

Hay un tipo de movimientos que el autor propone por in - termedio de voces fuera de escena , por los que se colige la persecución de un grupo obrero que posteriormente , y a través del mismo procedimiento , sabemos que fue capturado (72). El epílogo de esta escena es lo que se muestra , cuando huyen los Obreros y la Policía pasa empujándolos "salvajemente " .

ACTO Nº 5.- Frente a la fábrica van congregándose los Obreros . Llegan solos o en grupos pequeños . Espectante, la Policía circula por el lugar . Ante ellos el Delegado Nº 1 informa . . . El entusiasmo de los Obreros se manifiesta en ovaciones , aplausos , "algarabía " y "entusiasmo exultante " (87) . En tanto se desarrolla el informe del Delegado Nº 1 ,en razón de lo que expone , los Obreros dan signos de agitación , conversan y comentan entre ellos , el grupo cambia de composición . Unos intervienen respondiendo a los Policías Municipales, que no cesan de movilizarse entre ellos con más o menos violencia según las intervenciones (89).

El Obrero Nº 2 sube a una silla para dirigirse a los demás. Convoca al Obrero Nº 12 ,lo que origina nuevos movimientos de entusiasmo y ovación . Es probable que para el discurso de éste , deba igualmente situarse en una posición relevante respecto a la masa congregada . Sus gestos demuestran el tránsito hacia una profunda emotividad . La masa responde a sus actitudes . En un momento la arenga enérgicamente , lo que provoca en los Obreros aplausos furiosos . El ritmo es intenso .

Finalmente , y siempre en este ambiente triunfal y combativo , la masa obrera lo ovaciona " largamente " .Luego inicia el ingreso a la fábrica mientras entona 'La Internacional (91).Presumimos un movimiento ordenado,diagonal,hacia el fondo.

2.7.2. MOVIMIENTO DE OBJETOS

Los objetos adquieren un carácter connotativo , toda vez que , aunque pocos ,sirven para remarcar las escenas clave . En Lock- Out se requiere dos clases de objetos . Aquellos que forman parte de la escena y los que portan los personajes .

A.- DEL ESCENARIO : Estos objetos están fijos pero por su naturaleza y las necesidades de la obra son parte de la acción al ser manipulados o usados por los personajes en sus desplaza - mientos . Se inicia la obra en un taller mecánico al interior de una fábrica metalúrgica . Hay máquinas que son operadas por los obreros .

El segundo Acto muestra la oficina del Ministro de Trabajo. Varios sillones, un escritorio y una silla tras él . En la parte baja estará instalado un reloj de péndulo frente a la puerta del edificio , al cual se acercarán a consultar frecuentemente los obreros .

La sala del sindicato que aparece en el tercer Acto tiene pocos muebles . Un estrado lateral con cuatro sillas para los Delegados y el Presidente de la Asamblea. Otras sillas y bancos, en número reducido , espaciados en el escenario para comodidad de los Obreros que en ocasiones subirán a alguno para dirigirse a la asamblea.

El cuarto Acto requiere mayor mobiliario . En la parte baja un taller de mecánica con máquinas abandonadas que concentrarán la atención del Vigilante y el Guardián . En el segundo nivel aparecen dos habitaciones .La de la izquierda con pocos muebles, que no se usan porque la acción en su mayor parte se produce cerca de la puerta . La de la derecha necesita una cama matrimonial, una cocina, aparador , algunas sillas . Todos serán en algún momento usados por los personajes. Entre ambas habitaciones "una calle de un barrio obrero" de carácter referencial,en la que aparece un farol junto al cual - presumiblemente- morirán la Obrera Nº 1 y la Madre Nº 1 . En el cabaret del tercer nivel se utilizarán mesas, sillas y un bar .

El último Acto solamente considera una silla en la que subirán los Obreros que se dirigen al grupo congregado .

B.- OBJETOS DEL ACTOR : De mayor carga significativa son los objetos portables .

En el primer Acto destaca el letrero que lleva el Vigilante y que contiene el germen del problema que trata la pieza.

El Acto segundo requiere de un portafolios,dentro del cual habrá varios 'folders' con papeles. Cenicero y cigarrillos . El Industrial Lebranc llevará un fajo de billetes de banco , signo de su intento de soborno a uno de los Delegados . Los Obreros usarán relojes de pulsera , los mismos que consultarán nervio-

sos durante el transcurso del Acto .

En el sindicato del Acto tercero aparece una campanilla de sesiones , papeles y lápices para firmar el manifiesto a favor de la huelga que circula entre los Obreros . Los Policías que aparecen al final del Acto llevarán varas blancas con las que golpearán a los Obreros. La Obrera Nº 2 puede necesitar un pañuelo mientras llora .

El Acto cuarto necesita herramientas , linternas, varas y revólveres para la escena del primer nivel. Las escenas del segundo nivel ,aparte de los cobertores para las camas y otros, debe contar con una olla , una llave , migas, habichuelas .Para la Policía , esposas, varas blancas , pitos . Para los Obreros piedras . La esdena del cabaret tendrá manteles en las mesas, floreros , botellas, vasos , bandejas , portafolios , billetes en fajo y sueltos , copas de champagne , tal vez algún objeto ambiental pueda usarse en la acción. No es necesario instalar una orquesta en esta escena, pero de decidirse por ello , habrá que considerar sus elementos constitutivos .

La escena final del último Acto solamente necesita las varas blancas o bastones , para la Policía.

De esta manera los objetos que llevan los personajes significan en la medida que refuerzan el sentido del discurso. Los billetes que esgrimen los Industriales , tanto para sobornar al representante de los Obreros como para pagar favores sexuales son mostrados , enarbolados y enrostrados en alusión al contraste con su actitud mezquina frente a las demandas salariales . Igual sentido tienen las esposas y varas o bastones usados para amedrentar , golpear y hasta matar a algunos Obreros en las confrontaciones callejeras .De la misma manera que los revólveres que portan los Policías .

Los portafolios , 'folders', papeles y hasta los cigarrillos, son llevados por los Industriales como indicio de superioridad y soberbia , según el caso . El licor en la escena del cabaret, es presencia constante en copas y botellas que estarán colocadas en las mesas o serán llevadas de un lugar a otro por los mozos en bandejas . Cada uno de estos objetos es destacado para remarcar momentos específicos del drama . Tal el caso de los relojes-pulsera que consultan los Obreros espectantes y angustiados del segundo Acto.Los que con el reloj de péndulo sirven para representar el paso del tiempo y la impaciencia.

Por otra parte , la campanilla de sesiones que hace sonar constantemente un personaje del tercer Acto ,representa el inútil intento de calmar a la masa indignada y presentar un orden formal,allí donde los ánimos están más alterados . El pito de los Policías persiguiendo a los obreros añade angustia al combinarse con los desplazamientos violentos,gritos y arengas.

2.8. ESPACIO ESCENICO.

Es el lugar de la acción dramática , el espacio escénico, distinto a la arquitectura teatral ,se refiere tanto a los ambientes en que se desarrollan las escenas ,como al espacio de tránsito que antecede a la dscenografía de fondo , correspondiente a la zona de actuación . En el montaje de Lock-Out , esta zona será amplia ya que debe permitir el desplazamiento de un promedio de 45 actores , un pelotón de caballería, una fábrica de automóviles con máquinas , rampas y escaleras . En conclusión se requiere un espacio profundo y vasto , en el que deberán distribuirse los diferentes elementos muebles de manera que no dificulten el desplazamiento de los actores .Aunque podría suponerse como más adecuado un espacio escénico flexible , Vallejo propone uno de tipo tradicional.

La altura indispensable será la suficiente para permitir un decorado promedio de cinco metros cuarenta centímetros en el Acto Nº 3 . Tres metros en el Acto Nº 2 , en tanto se ajuste a los bloques superpuestos verticales compactos que el autor propone . Estos planos contemplarán el espacio suficiente que permita los desplazamientos de los actores en cada escena.

El director tendrá en consideración los patrones culturales que determinan el sentido de la distancia entre un elemento y otro en la puesta en escena :

> " To the extent that he is concerned to reflect the prevailing patterns of social intercourse , the director will adopt similar divisions of stage space in order to portray the unspoken factors in the dramatic relationships depicted " (ELAM , 65).

Los lugares ocupados por determinados elementos son significativos en razón del impacto que ejercen sobre el público . La zona central, baja central y laterales izquierda y derecha , tienen mayor fuerza que las posiciones centrales izquierda y derecha y todas las del fondo del escenario . Cuando los personajes atraviesan el escenario deberán hacerlo entre la zona media y baja . Las escenas secundarias a éstas - salida huyendo, persecución final de la policía - pueden situarse hacia arriba . Toda escena climática sucederá en las zonas de mayor énfasis .

Esta misma precaución deberá tomarse respecto al espacio vertical. Vallejo previno , por ejemplo , las escenas en las habitaciones obreras del Acto cuarto . Se producen a nivel medio izquierdo y derecho . Entre ellas la zona de la calle obrera se sitúa en la parte de mayor énfasis . De la misma manera , debe entenderse el uso de los niveles de actuación .Dominante la ubicación alta , subordinada la baja . Vallejo fue consciente de ello al señalar , entre otros ejemplos :

> " En lo alto de una pasarela... descendiendo a saltos la escalera ...después de subir 2 ó 3 escalones de una escalera...(10 , 36).

Consideramos que no es fortuito que en los niveles propuestos el taller de mecánica esté en la parte baja, el habitat obrero en la media y el cabaret en la superior . Es clara la connotación del obrero atrapado entre el trabajo suspendido - la fábrica aparece a oscuras ,sucia y abandonada - y el ambiente indiferente y festivo del opresor representado en el cabret .

Igualmente está planteado el signo del"espacio negativo" (siguiendo a STAUB, 144 , 158 y ss). A partir de las acotaciones directas del Acto Nº 4 percibimos pequeños lapsos en que uno o pocos personajes se encuentran transitoriamente en el escenario. Incluso hay momentos en que éste se imagina vacío , mientras voces en "off" nos advierten que el drama se desarrolla fuera de nuestra vista . Este espacio negativo connota soledad y desamparo ,es marco apropiado a la angustia de los protagonistas obreros . Por el contrario, el "espacio positivo" define situaciones complejas cuya magnitud podrá medirse en cuanto esté más o menos saturado . Las escenas en el sindicato , las del cabaret y la del último Acto son escenas complejas en diverso sentido . Solidaridad las que involucran obreros , desenfreno las del cabaret . En ellas se distinguirán espacios fuertes o débiles , dominantes o subordinados según el caso . El movimiento del actor y su posición respecto al plano de boca determinarán , junto con su ubicación en el escenario su fuerza, neutralidad o debilidad . En el caso de Lock-Out, los parlamentos orientan la decisión que deberá tomarse .

Paralelamente Lock- Out esta concebida como una obra de masas . El espacio escénico se verá modificado en virtud del lugar que ésta ocupe y de su constitución.

> " The /dominant/ viewpoint may be given dominance through the use of line and form -oblique line and highly distorted ,geometric form. At the same time , the /dominant/ may be weakened by opposing him against huge masses , or by putting him in soft,neutral clothing (...) . . . . . The director must study his script and be careful to give dominance to those to whom it is due at any given moment and relegate to subordinance even the most important character in certain scenes ." (STAUB, 159).

Así , las líneas que la composición de la masa adopte influenciará en la voluntad que proyecte . La línea recta, vertical , geométrica y natural transmitirá fuerza y coherencia.Los planos y plataformas pensados por Vallejo se orientan en este sentido . La disposición será balanceada , organizada :

> " Heavy , large and simple masses suggest austerity. Masses that are light and have complexity in the shape of their volume suggest sophistication...compressed masses are simple,powerful , honest and strongwilled ;expanded masses are complex, weak, difficult to understand and uncertain as to purpose ." (STAUB , 141).

2.9. ESPACIO ESCENOGRAFICO.

El espacio escenográfico comprende el espacio escénico y aquél que ocupan los espectadores . De acuerdo a ello , el espacio escenográfico en Lock-Out es cerrado , de visión frontal . Tradicional . El espectador tiene una visión parcial , derivada de su posición en relación al escenario de la representación .

Acotaciones como :

" Al levantarse el telón..." (LO, 33) (43)(55) (71)

nos indican una visión frontal , cerrada lateralmente . Vallejo imaginó un escenario convencional de "caja" en el que los actores se desplazan y actúan ante un público con una única posición visual . Este fue el teatro que admiró Vallejo pues también, " Al levantarse el telón..." (El nuevo teatro ruso" ,ARTI, 431), se iniciaba el espectáculo que más admiraría como renovador de la técnica teatral, el teatro ruso .

La renovación teatral a la que aspira el autor de Lock-Out no cuestiona este aspecto del espectáculo . Su preocupación está centrada en el contenido de las obras y en la puesta en escena misma . Es por estos medios por los que aspira a entablar comunicación con el público , masivo y proletario , al que pretende dirigirse .

2.10 . ESCENOGRAFIA.

La escenografía busca recrear el medio ambiente que rodea la obra , aquél en el que la obra se desarrolla. Tanto es sus aspectos físicos como sociales . Los elementos que constituyen la escenografía se refieren no solamente al decorado o telón de fondo que requiere la representación para construir un espacio específico , sino a todo aquello que lo complementa para contribuir a crear un ambiente virtual ,ilusorio , que cautive la atención del público y lo sumerja en la realidad del espectáculo .

La escenografía es el apoyo más eficiente del texto para reforzar su contenido y el sentido de su mensaje . Este es un concepto que tenía muy claro Vallejo cuando plamteó su obra , según podemos comprobar por las diversas opiniones que emitió al respecto.

> " En el resto de Europa, y singularmente en Francia , el arte de la 'mise-en-scéne no progresa mucho pues sigue anquilosada en formas y ritmos de hace cincuenta años . Los teatros nacionales franceses .y aun los mismos teatros del bulevar , tan libres y audaces en otras fases escénicas , continúan la tradición realista y fotográfica , de un lado , y de otro la tradición fantasista y féerica , tan realista,por lo demás , y tan fotográfica como la primera .

> Dentro de una y otra tendencias , no se registra ningún esfuerzo ser_io y más o menos científico por comunicar a cada caso teatral , a cada pieza, un carácter plástico propio , una propia decoración personal que dé una vida y una fisonomía teatral peculiares y distintas . Se diría que un mismo decorado o , al menos , que los elementos que componen un mismo estilo plástico pueden servir - con sólo distribuirlos de otra manera - a todas las piezas del género . El clichés es bastante elástico en medio de su esencial y rígida miseria ." (" El decorado tea - tral moderno " (ARTI , 360).

Vallejo se refiere al teatro que en 1929 se producía en Francia . Reconoce , sin embargo , los esfuerzos que, desde pocos años antes, realizaba el teatro llamado de vanguardia , con Louis Jouvet , Charles Dullin ,Gaston Baty , Jacques Copeau y Georges Pitoeff quienes junto con su interés en modificar y agilizar la puesta en escena intentaban " también y principalmente /modernizar/ las costumbres teatrales y las tendencias y el gusto del público " (Loc.cit.).

Desde 1928 su entusiasmo lo llevó a afirmar que el arte ruso era " fecundo en enseñanzas técnicas de primer orden " y que " todo el porvenir del teatro vendrá de Moscú." ("El año teatral en Europa " , ARTI , 304). ¿ Cuáles eran estas novedades que entusiasmaban a Vallejo ?

Jacques Copeau había introducido en sus obras el uso de los diferentes planos por medio de gradas en el teatro de la Vieux Colombier en 1913 . Cuando en 1924 su teatro tuvo que cerrar , sus enseñanzas fueron seguidas por el " Cartel des Quatres " que fundaron en 1926 Louis Jouvet , Charles Dullin , Gaston Baty y Georges Pitoeff . Fue un momento en el que el aparato escenográfico, innovador y creativo adquirió gran importancia . Max Reinhardt años atras , había ya experimentado con elementos decorativos osados , ampliando el ámbito escénico e incursionando con el teatro de masas , línea ya trajinada por Romain Rolland y Gordon Craig . Esta época , desde fines del siglo XIX en adelante , fue pródiga en audacias . Algunas meramente formales , otras involucrando el plano textual a nivel de mensaje político inmediato y motivador .

Rusia , país que Vallejo aseguraba establecía la directriz artística y revolucionaria al respecto , no tenía en su opinión rival en el mundo (Loc.cit.) . Allí , Stanislavsky y Vladimir Nemirovich - Danchenko fundaron en 1897 el "Teatro de Arte de Moscú " ,a partir de la coincidencia de inquietudes que resultó en el acuerdo sobre nuevas leyes para el teatro . Se estableció que cada obra montada por el grupo tendría una escenografía particular y que era necesario educar al público y al actor (SLONIM , 83) . Ya entonces el teatro ruso cuestionaba lo que sería en 1928 preocupación en Vallejo:

> " [realizar un esfuerzo] por comunicar a cada caso teatral , a cada pieza , un carácter plástico propio , una propia decoración personal que le de vida y una fisonomía teatral peculiares y distintas . " (" El decorado teatral moderno", ARTI , 360).

Los rusos tenían una larga tradición que desde fines del siglo XIX , y a instancia de obras de ópera y ballet , introdujo sustanciales modificaciones en el montaje escénico (SLONIM , 142 y ss.), lo que fue reforzando la idea de que la obra teatral, en opinión de Meyerhold

> "..se convierte en teatro solo en el momento en que se la representa , y solo desde ese momento , y según la forma en que se presente pertenece a la historia de las formas escénicas ... el teatro es técnica ..." (Ibid ., 173)

Originalidad e innovación era lo que reclamaba la escena . A partir del Teatro de Arte de Moscú otros grupos, como los dirigidos por Leopold Sulerzhitki e Ievgen Vajtangov modificaron el escenario tradicional con podios y plataformas manejables , divulgando la 'cuarta pared' estableci-

da por Stanislavsky . La música y el ballet fueron incorporados en la búsqueda de la 'obra de arte total ', que el mismo Vallejo reconoció en su momento como indispensable del espectáculo y que desde Moscú hasta París se estaba generalizando :

> " El teatro de Granovski se basa en parte en el decorado , en lo que este tiene de expresión plástica y dinámica . El decorado participa ,en la Comedia Rusa , del movimiento plástico del music-hall y del circo . La acción teatral no se produce tanto por medio de diálogos ni declamaciones coreográficas . El espíritu de la escena echa mano de todo lo que sea movimiento visible para expresarse y realizarse : escaleras , andamios , trapecios ,etc..... El teatro de este modo funde en la escena los recursos elípticos del music- hall , del circo, de la danza y del cinema conjugados ...la escena francesa prueba las tendencias universalistas de la escena " (" El año teatral en Europa " ,ARTI, 304).

En este aspecto la trayectoria de Sergei Diaghilev , quien permaneció en Europa desde 1909 hasta su muerte en 1929 después de desarrollar amplia labor en su país , fue decisiva . Se ha dicho que

> " Cualquiera que haya sido la deuda de Rusia con Europa en el terreno de las artes teatrales quedaba saldada y con creces , por Diagilev(sic) y los emigrados , quienes se convirtieron en maestros y propagadores de las realizaciones

> de su país ... En cierto modo revolucionó los métodos de producción en todos sus aspectos ,en particular en lo referente a decorados , trajes, escenografía , libre_tos y sincronización de música , danza , pintura y arquitectura " (SLONIM , 150).

No sólamente aquí radicaba el entusiasmo de Vallejo por el teatro ruso . Meyerhold , Vajtangov y A. Tairov procedían de la Escuela del Teatro de Actores de Moscú . Sus proyectos se dirigían a reforzar la expansión revolucionaria a través de la propaganda política . El símbolo del proletariado fue el trabajo y con él la máquina . Su interés radicaba no sólo en su forma y símbolo como medio de producción , sino - y a partir de ello - en los sonidos que producía . El " ruido del trabajo " que admiraba Vallejo , era el sonido de poleas y motores en actividad . Junto a ellas · La Internacional · construía un conjunto armonioso identificado con la revolución : "el escenario del trabajo real ... el terreno de las ruedas , de los fosos , gruas y mecanismos " (BERTHOLD , T.2, 253) , que intensificaba el teatro ruso .

> " Desde 1914 el Teatro de Cámara de Moscú ,tenía que saber actuar , cantar y bailar , saber aparecer en escena de manera solemne y litúrgica y de manera vodevilesca y excéntrica , saber desencadenar el alma y las pasiones , la codicia brutal y la recóndita fantasía." (Ibid., 255).

La alta calidad de actuación combinaba con lo que se esperaba de la integridad de la puesta en escena ; la escenografía complementaba el texto , " Siempre será un aspecto fundamental del teatro , el decorado ..." ("El decorado teatral moderno" ARTI , 359) , decorado que en su calidad y armonía contribuiría al logro del texto , a hacer ,"más grande , auténtica y redonda la emoción escénica " (Ibid., 360).Su experiencia con el teatro ruso nos acerca a su propia concepción de la puesta en su aspecto escenográfico :

> " Al levantarse el telón irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería . La acción de la pieza pasa en un centro de mecánica para transportes . El decorado es de una fuerza y una originalidad extraordinarias . Mientras los demás teatros del mundo no salen de sus consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo , de arquerías pastoriles , he aquí que los 'réggiseurs' rusos movilizan en la escena , por primera vez en la historia , las fábricas e instalaciones electromecánicas , es decir , la atmósfera más pesada, y a la vez , más fecunda del trabajo moderno .Hela aquí en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora . Es la 'mise-en-scéne ' del trabajo industrial . El aparato de la producción .
> La emoción que despierta el decorado es de una grandeza exultante . De las poleas y transmisiones, de los motores, de los yunques , de los pistones (431)

y tornos,brota la chispa , el relámpago violáceo , el zig-zag deslumbrante , el isócrono traquido , los tic-tac implacables , el silbido neumático y ardiente , semejante al de una bestia airada e invisible . No estamos ante una calderería simulada , fabricada de cartón y sincronizada con sones de añagaza . Es un taller de verdad , una maquinaria en carne y hueso, un decorado verista y [realista] realiza (sic), un trozo palpitante de la vida ... 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 . ..

Este solo decorado vale por toda una revelación teatral . Me basta darme cuenta de lo revolucionario de la escena soviética . Un teatro que es capaz de semejante 'mise-en-scéne ' , tan audaz y tan radicalmente nueva , aporta, sin duda, un espíritu y un contenido igualmente nuevos y revolucionarios a la escena mundial. Sí . Se siente aquí la pulsación de un nuevo mundo: el proletario , el del trabajo ,el de la producción . Hasta hoy , los teatros se redujeron a tratar asuntos relativos al despilfarro de la producción, a su cosecha por los parásitos sociales ,los patrones . Hasta hoy tan solo se nos daba en candilejas los dramas de reparto entre la burguesía, de la riqueza creada por los obreros . Los personajes eran profesores , sacerdotes , artistas, diputados , nobles , terratenientes , comerciantes , hombres de finanza y , a lo sumo, artesanos . Nunca vimos en escena la otra cara de la medalla social : la infraestructura , la econo -

mía de base , la raíz y nacimiento del orden colectivo , las fuerzas elementales y los agentes humanos de la producción económica . Nunca vimos como personajes de teatro a la masa y al trabajador , a la máquina y a la materia prima .

El tema del ' El brillo de los rieles ' se desarrolla en torno a la consciencia revolucionaria del obrero bolchevique , a sus deberes políticos y económicos dentro del Soviet , a sus dolores , luchas y satisfacciones clasistas y a los peligros y enemigos de dentro y fuera del proletariado . Las escenas y los actos transcurren en las asambleas obreras , en la dirección de la fábrica , en laa habitaciones de los trabajadores , en los clubs obreros .

El centro dramático de la acción, el mito social de la pieza , causa y fin de los intereses ,ideas y sentimientos en juego , residen en el trance revolucionario de la historia . A los dioses de la tragedia griega , a la hagiografía del drama medioeval , a la mítica nibelunga del teatro wagneriano , a la simbología de la escena burguesa , sucede aquí la fábula materialista y viviente de la dictadura proletaria ..." (" El nuevo teatro ruso " , ARTI , 432).

La "revelación teatral " que siente Vallejo al enfrentarse a una obra en la que los postulados revolucionarios se exponen directamente , en una anécdota que recoge las viscisitudes del mundo proletario soviético con el que se identifica,

todo dentro de un marco escenográfico apropiado . Trabajaron en esta línea Sergei Eisenstein , quien vió rebazada la capacidad del teatro para expresar adecuadamente la integridad del proyecto y Erwin Piscator en Berlín , quien desde 1919 creó su 'Teatro proletario ' ,acercándose a los barrios obreros , recreando su ambiente en los montajes y convirtiendo el teatro en instrumento de proselitismo con intención pedagógica y de propaganda política , en el que la dirección influía sustancialmente en el logro de los objetivos , independientemente del texto que se escogiera , tal como también afirmaría Bertolt Brecht.

Este teatro integrador de forma y contenido , con una intención y propuesta ideológica definida , impulsó la creación de Lock-Out ,o por lo menos constituyó el marco de referencia para su autor . César Vallejo tuvo que ser partícipe de una propuesta creativa que le permitía volcar su inquietud política por un medio eficaz de propaganda masiva como es el teatro , con su posibilidad de comunicación directa e inmediata y sin violentar su libertad artística :

> " El artista ...debe ante todo suscitar nueva sensibilidad política en el hombre , una nueva materia prima política en la naturaleza humana .Su acción no es didáctica , transmisora o enseñatriz de emociones o escenas cívicas , ya cuajadas en el aire . Ella consiste , sobre todo , en remover , de modo obscuro , subconciente y

> casi animal , la anatomía política del hombre despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas ...el arte es el resorte supremo de creación política " (" Los artistas ante la política" , ARTI , 254).

A partir de esta opinión y del interés que puso en los detalles de la puesta en escena de **Lock- Out** , entendemos que compartía la concepción del teatro como representación . Abogaba por un tipo especial de elementos que consideraba coadyuvaban a la vitalidad , realismo y originalidad de la puesta. La " veracidad social " , la "documentación colectiva " y " los intereses y necesidades del día de la lucha " , en su propuesta sólo podían traducirse en el verismo .

Durante su estadía en la Unión Soviética Vallejo asistió a representaciones teatrales en las que los elementos consignados en París en 1931 , del grupo de teatro ruso , debieron serle **reveladores**. Lock-Out debió nutrirse de estas experiencias, por las coincidencias que encontramos en la obra que comenta respecto a ella . La contextualización es similar en las escenas de la fábrica en todos sus aspectos , coincidentemente , también un centro de mecánica de transportes dentro de " la atmósfera más pesada , y a la vez , más fecunda del trabajo moderno " . La luz y el sonido son indicados tal como los describe en la pieza rusa . La habitación del obrero y la ambien-

tación de la sala del sindicato , la oficina del Ministro ,el cabaret y el taller abandonado . Las acotaciones nos indican la necesidad de estructurar la escenografía cumpliendo las reglas que lleven a reconstruir en escena estos espacios en su cruda realidad . Verdaderas máquinas , motores , muebles de diverso tipo según la escena. Podemos imaginar que Vallejo concibió para la fábrica un local

> "amplio y de tres pisos . Un compacto ruido de talleres y de máquinas en movimiento repercute en todas partes . Noto en todo una sencillez esquemática y geométrica : en el decorado , en la arquitectura del local , en los gestos y movimientos de los hombres . Aquí , más que en ninguna parte en Rusia , se advierte e impera la rapidez , la exactitud , la organización "(RUSIA , T.1, 38)

Describiendo una visita al teatro nos ofrece su versión del conjunto de la representación , la misma que deberá servir de pauta escenográfica para Lock-Out . En esta parte de Rusia en 1931 (Parte 1, 88-89) encontramos curiosas repeticiones respecto a su artículo crítico de París ,lo que aún más ,corrobora la coincidencia de montajes :

> " Muchos teatros rusos han eliminado completamente el telón. El primero en dar el ejemplo fue el teatro de Mayerhold . Ello obedece a un imperativo de mayor verismo escénico . Allí la representación pierde en ilusión ,pero gana en realismo . El telón es infantil y propicia el ensueño, la fantasía . El telón es la tapa del

> cofre mágico .Contiene un elemento de pueril y suma convención. Sugiere las ideas de escamoteo, de truco , de añagaza . Recuerda esos juegos de niños en que uno de éstos tiene que darse vuelta a fin de no ver los medios y la forma de que se sirve el otro para concertar el misterio o sorpresa que le prepara . El espectador , que ya no es un niño - por mucho que se esfuerzen los estetas burgueses en hacer del arte un simple juego infantil - ha renunciado al regalo de hadas que supone el telón y pide verlo todo con sus propios ojos materiales (88) ... Contra lo que quisieran sostener los artistas y críticos idealistas , la tragedia económica de hoy no tiene seguramente nada de ilusorio , de sueño ni de juego infantil . Este debate y conflicto dramáticos de nuestra época son de un realismo crudo y exento de ficciones ... Del mismo modo, el arte que se haga cargo de esa tragedia , también ha de tratarla y recrearla sujetándose en lo posible al mismo realismo y al mismo determinismo del conflicto. Por consiguiente , el elemento convencional del teatro - ya que este arte reposa más que ningún otro en la ficción - debe ser el mínimo posible y lo menos convencional..."
> (RUSIA , T.1, 89).

Esta innovaciones del teatro soviético , siendo ya aplicadas , no constituían generalidad . Vallejo mismo decide mantener este elemento " pueril y de suma convención " en su teatro .Opta por conservar el elemento de ilusión que ,coincidentemente también mantenía un sector del teatro soviético .

> " Sin embargo , el teatro de la Unión Profesional conserva aún el telón . Al levantarlo, irrumpe en la escena un estridente ruido de calderería . La acción de la pieza pasa a un taller de mecánica para transportes . El decorado es de una fuerza y de una originalidad extraordinarias ..." (RUSIA , 89 a 92)

La continuación de esta descripción fue publicada como artículo , fechado en París en junio de 1931 (ARTI , 431 y ss). En esta oportunidad el encabezado suprime la referencia al lugar donde se asistió al espectáculo . El montaje reseñado en RUSIA es El brillo de los rieles :

> "...pieza de Kirchon , obrero metalúrgico, autor también del drama La Herrumbre , que acaba de representarse en los teatros de Berlín , París y Londres con éxito resonante " (RUSIA , 85).

La obra vista en Moscú y la que probablemente vió en París como parte de lo que calificó de " un fuerte cosmopolitismo en los temas y en la técnica del teatro. Un intercambio intenso se ha operado entre las diversas escenas del mundo...prueba las tendencias universalistas de la escena " ("El año teatral en Europa " , ARTI ,304) , marcaron su concepción teatral a favor del teatro ruso que entonces apreció . Es parte de esta experiencia lo que plamó en Lock-Out ,tal como confirman los datos que hemos anotado .

La escenografía que requiere Lock- Out fue diseñada por Vallejo en las acotaciones directas e indirectas del texto . Con ellas, y aquellos conceptos y opiniones que trasmitió en sus obras teóricas y de difusión en artículos, podemos acercarnos a una posible configuración escénica .

La escenografía tiene como función recrear el ambiente físico y psicológico de la obra por diferentes medios. Estos deben responder a una concepción general que los involucre , en coherencia con el sentido del texto . Antes de analizar cada aspecto particular , adelantaremos sus lineamientos generales.

Acto Nº 1 .- Deberá considerar lo necesario a un taller al interior de una fábrica metalúrgica. Ambiente de trabajo con cierta tensión . Frialdad y ruptura progresivas.

Acto Nº 2.- Corresponde al mundo burgués oficialista .La oficina de un ministro socialista : frialdad ,rigidez,cierta frivolidad que involucra las salitas adyacentes .Prepotencia.

Acto Nº 3.- Un local sobrio y sencillo para la sala del sindicato.Pobreza , escacez .

Acto Nº 4 .- Se acentuarán los contrastes. Nivel superior con el cabaret frívolo,decadente . Las habitaciones obreras al intermedio,reflejo de pobreza,inseguridad , dolor . La fábrica vacía del primer nivel, oscura, abandonada , amenazante . La calle obrera mostrará el desamparo en su extensión amplia ,tensión , desesperación y miedo contrastados con agresividad.

Acto Nº 5.- Fábrica abierta. Signos de triunfo.Definición.

2.10.1 . VESTUARIO.

El vestuario es de gran importancia en una puesta en escena .Sirve para identificar los personajes en razón del mundo en el que se desenvuelven , señala sus características biológicas (edad , sexo) ; psicológicas (normales o anormales) ; sociales (clase social, jerarquía respecto al grupo , profesión , tendencia política o religiosa , nacionalidad , marginalidad o integración , etc.) y de carácter (gustos, excentricidades , deficiencias , estados de ánimo, rasgos de personalidad), en los más variados aspectos y sutilezas . Igualmente determina los factores ambientales temporales (período histórico , estación del año, hora del día, circunstancia), y espaciales (región , país , lugar específico) . De la misma manera en que el vestuario informa de las características reales del individuo representado , puede encubrir todos los aspectos que se han señalado ,por medio del disfraz (KOWZAN, 29,30),o por su total neutralidad o ausencia.

El vestuario no es un elemento aislado entre los escenográficos. Está estrechamente relacionado con la iluminación , la que puede ejercer decisiva influencia en su aspecto y sentido. Su importancia como medio de comunicación e información al público ,lo convierte en preocupación para el dramaturgo que ,como fue el caso de Vallejo , se interesa en elaborar un mensaje claro y directo .

A partir de su preocupación por la interdependencia del texto teatral con su representación escénica , Vallejo anotó

> " Tan cierto es esto , que hay obras clásicas- como las tragedias de Shakespeare - cuya trascendencia y efecto artístico varían según son presentadas en escena con decorados y trajes antiguos o modernos . El espíritu de Hamlet cambia profundamente cuando el príncipe danés viste Bond Street , como ha acontecido recientemente en las representaciones de John Barrymore . Qué diversa sería , asimismo , la emoción producida por la 'Santa Juana' de Bernard Shaw , de presentarse la heroína vestida con una midinette de la rue de Cambon . Y es que no está en el poder de ningún autor teatral ni de ningún 'metteur-en-scéne' separar al personaje, de su contextura física y de su vestimenta...Este es, además, un hecho biológico y social de la vida real , que no hace mas que reproducirse en el dominio teatral. " ("El decorado teatral moderno " , ARTI , 359).

Así la vestimenta era un elemento inherente al carácter y sentido del personaje en la representación , desde su concepción por el dramaturgo .El director no debía desvirtuar una obra teatral trastocando estos detalles , tal como sucedía en el teatro ruso:

> " El el moderno teatro ruso no hay casi idea o frase de un personaje cuyo efecto teatral y cu-

> ya sugestión estética no dependan y estén ligados a la forma plástica - actitud, traje, movimiento - en que esa idea o esa frase se expresan o se producen . ¡ Y qué verdad vital hay en todo esto ...! Nadie podrá negar que una cosa es hablar bajo un paraguas y otra es hablar a cielo raso ...Mientras más arte y atención se pone , pues , en organizar todos estos detalles y recursos plásticos de una representación , mejor logrado será el texto de la obra , más grande , auténtica y redonda , la emoción escénica " (Ibid., 360) .

Todos los componentes del decorado , de la escenografía , son significantes . Un descuido redundaría en el conjunto del efecto estético y significante de la obra .

A pesar de la importancia que le asignaba Vallejo al vestuario para transmitir el carácter de los personajes y afianzar el sentido del texto , son escasas las referencias que señala en las acotaciones . En general es realista , con sentido simbólico . Atribuye como norma el que tanto la burguesía capitalista como el proletariado que adopta algunas de sus costumbres , coinciden en aquello que

> " ... por su justeza y utilidad constituyen patrimonio de todas las clases sociales. Entre los hábitos se halla el decoro en el vestir y en los modales " (RUBIA, T.1 , 88) .

El " decoro " sería la pauta para el diseño del traje en Lock-Out .Palabra vaga que nos remite al uso convencional, de acuerdo a la posición social y condición del individuo representado . Las pocas menciones de vestuario específico ,nos lleva a deducirlo de las acotaciones indirectas (gestos , actitudes , circunstancia en que se encuentra el personaje , condición social).

El maquillaje , estrechamente vinculado al vestuario , deberá reducirse al máximo . Solo el "ambiente típico " de la escena del cabaret , justificaría remarcarlo con estridencia por razones de profesión del personaje (copetineras),o por acentuar rasgos de decadencia (parroquianos e industriales). El Acto tercero requiere , asi mismo , remarcar el deterioro y maltrato físico y psicológico que sufren los obreros y sus familias . Maquillaje que , tratándose de una deterioro . progresivo , irá acentuándose entre escenas .

El vestuario virtual para Lock-Out presentaría las siguientes características :

ACTO Nº 1 .- Sin mayores detalles aparecen los obreros , todos de gris y negro . Se trata pues de un uniforme que combina ambos colores , ya que no se especifica que algunos lo estarán de negro y otros no . Es la única acotación . No se señala un distintivo , pero tendría en mente su definición de lo

que era un uniforme

> " ...proletario de las edificaciones de Chicago, con su blusa 'standard', sus bolsillos'standard' y su gorra'standard'. ..[o] prendas de vestir que las fábricas de zapatos , de blusas , de camisas y de gorras yanquis obsequian a las compañías constructoras para sus obreros , con la sola condición de que luzcan estos artículos las iniciales o letreros de publicidad en colores de dichos almacenes ... [con] el elemento decorativo y de repetición que caracteriza al uniforme " (RUSIA , T.1 , 75).

Luego, aunque no se anote , deberá considerarse un vestuario que,a la repetición y simplicidad, agregue un distintivo.El del Director de la fábrica será formal , posiblemente -y para adecuarlo al planteamiento anterior - con un mandil que cubra el traje básico . Los Técnicos e Ingeniero llevarán trajes semi formales , tal vez en dos colores , de preferencia fríos .Igualmente deberán llevar un mandil , que puede ser de tono distinto al del Director . El Vigilante vestirá igual que los Obreros, con algún detalle que lo diferencie . El Empleado - lo suponemos de oficina - estará en mangas de camisa y quizá un cubre manga que lo tipifique como trabajador de escritorio . No se considerará mayor diferencia que la indispensable entre la ropa de los Obreros y de las Obreras .

ACTO Nº 2.- En la oficina del Ministro de Trabajo y junto a él , rodeándolo , aparecen cuatro Industriales . El vestuario está determinado por la función . El Ministro vestirá formal y elegantemente . De un solo color . Los Industriales,por su parte, deberán llevar igualmente trajes sobrios y elegantes, formales , a los que añadirán portafolios .

El Director del Gabinete del Ministro vestirá impecablemente de oscuro . Los Delegados obreros llevarán vestidos informales , sobrios y en tonos neutros oscuros . Zapatos deportivos o algo toscos . De la misma manera ,pero menos formales,estarán vestidos los Obreros que esperan en la planta baja. Dependerá de la época del año que se determine - el mes de agosto del hemisferio norte o del sur - el uso de camisas solas o algo más abrigado , pero sin perder la sencillez . Ropa de largo uso.

ACTO Nº 3 .- En el sindicato los Obreros repetirán el vestuario del Acto anterior .Los Delegados igualmente . Deberá cuidarse el uso del color para armonizar la masa . Sin embargo , para contribuir a la atmósfera que caracteriza el Acto , las gamas estarán entre los tonos fríos , negros y blancos .

ACTO Nº 4.- Este Acto es el más rico en vestuario por su variedad . Los Obreros repetirán los del Acto anterior,a los que deberá agregarse signos de deterioro , desgarros , contrastes duros de color , que evidencien las dificultades de

la huelga . Sucederá lo mismo en la ropa que lleven los Obreros en las habitaciones . Los Niños y las Madres Nº 1 y Nº 2 llevaran prendas de vestir sencillas y con un grado de deterioro similar a las de los Obreros en la calle , sin exagerar ,para mantener el contraste y diferenciarlos como "víctimas inocentes" .

En el cabaret se pondrá en juego el uso de vestuario totalmente opuesto al anterior . Los Industriales mantendrán la indumentaria del Acto Nº 2 . Sin embargo, y por efecto de la acción, irá mostrando descuido , piezas fuera de sitio (corbatas, pañuelo, correas , portafolios) y abandono de los sacos . Los amigos y parroquianos presentarán ligeras variantes, manteniendo la distinción con los Empresarios . El viejo " de tipo aristocrático " podrá llevar un bastón . Este aire de superioridad deberá fundamentalmente dejarse a la actuación . Los Mozos llevarán el vestuario habitual en el que la parte superior podrá ser blanca o roja según se pretenda acentuar el uso de colores cálidos en el vestuario . Las Copetineras mostraran vestidos de corte recto y estrecho , blusas de amplios escotes , tacones altos y detalles que determinen claramente su condición . En todo caso es un establecimiento de cierto nivel , lo que deberá tenerse en cuenta respecto al vestuario de ellas . Los colores serán cálidos y brillantes con o sin estridencias , según se determine el status del lugar . Podría usarse pelucas y un maquillaje recargado y brillante . Usarán joyas llamativas .

El taller abandonado de la fábrica dará marco al Guardián vestido con uniforme enterizo , abrigado, con chalina y gorra. La escena sucede de noche y a él se le encuentra dormido , lo que implica que debe estar abrigado . De la misma manera que el Vigilante . Lo que los diferenciaría es que el Guardián vestirá de color frío y oscuro y el Vigilante en tono neutro oscuro , por medio del cual encontremos en él cierta afinidad con la Policía represiva y los Patronos .

La Policía de éste y todos los Actos anteriores , vestirá de manera convencional al país en que se escenifique la pieza . Llevarán varas blancas , tal como lo señala Vallejo , y esposas. El ocasiones pueden portar bastones . Usarán la cabeza cubierta de manera característica .

ACTO Nº 5 .- Nuevamante los Obreros ocupan la escena .La masa llevará vestuario de colores claros y alegres, tendiendo a tonos cálidos , en los que se cuidará los contrastes . El vestuario armonizará con el ambiente de triunfo que cubre la escena. Los Delegados llevarán ropa formal y cuidada . Igualmente esta será característica de las prendas obreras , limpias y ordenadas . La Policía repetirá su indumentaria anterior . El Obrero Nº 12 , a pesar de su discurso , no deberá vestir de luto , pues iría en contra del espíritu ideológico de la pieza ,en la que se privilegia la familia obrera sobre la natural .

A nivel simbólico, y para entender su posible uso, analizaremos algunos aspectos del vestuario :

Los Obreros visten de gris y negro , colores connotativos de tristeza y muerte , pero además de anonimato . Tonos oscuros, " vacíos " por exceso de concentración. No distinguen individuos al interior de la masa . El Empleado y el Vigilante vestirán - usando colores neutros de preferencia oscuros - ligeramente diferente ,pues serán los portadores de la oposición al trabajo. El Director , Ingeniero y Técnicos llevarán mandil, para aislarlos del ambiente en el que han irrumpido y con el que no se sienten solidarios . Son un grupo aparte, por condición y por voluntad .

Los Industriales y el Ministro del segundo Acto, trasmitirán en su indumentaria, el contraste y enorme distancia que los separa de los Obreros . Su fría indiferencia. Estos trajes tienen a la vez sentido de "disfraz" , pues encubren, bajo una aparente formalidad y seriedad , un carácter libertino y falso . Los Obreros - según el planteamiento vallejiano - mostrarán en la sencillez ,la inocencia que era inherente a la rebelión . El vestuario no deberá dar la impresión de agresividad o prepotencia. Los relojes de pulsera que llevan algunos de ellos ,dan cierta formalidad al conjunto .

Los Obreros y sus familiares usarán el tipo de vestuario que ya señalamos, por convenir a remarcar los estados de pobreza

a los que los tenía relegados el sistema . El vestuario de las Copetineras en el cabaret responde a la acotación "atmósfera típica " que señala Vallejo y para la que escasamente anota el uso de "blusas" . Aquí el vestido de los participantes es importante para remarcar el lugar y las actitudes , sólo comparable con la acotación " los Obreros se hallan vestidos de gris y negro " que inicia la obra . Por otra parte,la escena del cabaret se ilumina tres veces durante el Acto cuarto, precisamente por el sentido de elemento de comparación y contraste entre situaciones extremas .

En este conjunto , la Policía es el elemento perturbador. Es el único que usa armas y se vale de varas o bastones para lograr sus fines , o como anota Vallejo , para realizar " su tarea " . El uniforme policial deberá destacar de entre la masa en la medida pertinente . Puede considerarse inclusive un contraste tonal suave, en cuanto gran parte del cuerpo policial podría pertenecer al mismo grupo social obrero . Esto si fuera el deseo remarcar este hecho. . . . Si se incide en lo ideológico , el contraste deberá ser evidente .

El vestuario de colores cálidos y claros del final de la pieza connotará triunfo y esperanza , tal como se desprende del texto . Una nueva actitud deberá transmitir la apariencia de los Obreros .Menos inocencia y más resolución . Madurez y seguridad .

2.10.2. LUZ.

La luz, como elemento escénico, adquirió gran importancia durante la primera parte del siglo XX, por su novedad y lo desconocido de sus futuras posibilidades. Llegaron a plantearse innovaciones audaces, a partir del juego de luces y su producción escénica. Se fue advirtiendo que los reflectores, organizadamente dirigidos, podían crear espacios y delimitar zonas con una facilidad e inmediatez no factible con otros recursos escenográficos. La luz creaba atmósfera. Confería dinamismo así como amplias posibilidades cromáticas y estilísticas a las escenas, reforzando la capacidad actoral de transmitir el efecto dramático de la pieza.

La inquietud de los directores de escena, de reflejar el mundo cambiante y tecnológico que los rodeaba, encontró en la luz un medio apropiado. Los haces luminosos de colores interseccionados en multicolores combinaciones, interpretaban adecuadamente el signo del mundo moderno. Los experimentos en este sentido fueron paralelos a los realizados con otros elementos escénicos. La creatividad de los artistas los llevó a romper esquemas y a intentar, con luz y cuerpos voluminosos abstractizados, la ambientación necesaria a cualquier puesta en escena.

Más comunmente las tentativas se orientaban a reforzar

el carácter autónomo de los medios escenógráficos y de la puesta en escena en general , sobretodo en la creación de nuevos tiempos y espacios , lejos de la imitación servilmente realista . Hoy sabemos que la posibilidad plástica de la luz es amplia . Por sí misma , o en combinación con el color . No ocupa espacio pero lo crea en libertad . Encubre , disfraza o transforma las formas escenográficas ilimitadamente . Afecta al mobiliario , la utilería , el vestuario, el maquillaje ,forma y deforma , evidencia o esconde , resalta o minimiza .

Plana , ejerce sobre la escenificación un efecto crudo y descarnado que influye directamente en las espectativas del público . En matices de intensidad crea diferentes atmósferas , según incida en uno u otro aspecto del montaje . La luz debe , en consecuencia , manejarse en concordancia con el sentido ideológico de la obra , no debe desvirtuarlo o serle indiferente :

> "Las luces ..." crean un ambiente ",tienen "el poder de enfocar la atención , realzar la belleza y reforzar el ambiente " (WHITING ,377).

Tadeusz Kowzan opina específicamente , que la función básica de la iluminación es complementar el efecto de los otros elementos escénicos . Sin embargo , también reconoce su valor autónomo en dos sentidos principalmente :

1.- Delimita el lugar teatral , concentrándose en los lugares de acción , aislar un actor o un accesorio para delimitar el lugar físico , actor o accesorio y relevarlo respecto a su contorno . Entonces se convierte en signo de importancia , momentánea o absoluta ,del personaje u objeto iluminado .

2.- Amplía o modifica el valor del gesto ,del movimiento , el decorado y hasta puede agregar un valor semiológico nuevo "modelando" el rostro , cuerpo o parte del decorado . El color difundido también puede tener valor semiológico (KOWZAN , 33).

En 1930 , estas posibilidades de la luz estaban descubriéndose .Permitían destacar momentos climáticos, tal como la incipiente técnica cinematográfica estaba logrando . Por el juego de luces propuesto en las acotaciones , Lock-Out está organizada temporalmente de acuerdo al uso que se da a la luz :

ACTO Nº 1.- Transcurre en horas de la mañana hacia el mediodía :

" No se puede ir al sindicato ahora , sino hasta la tarde ... fijemos la reunión a las tres , por ejemplo " (LO , 37).

Ligeras variaciones de luz señalarán el paso del tiempo hacia el mediodía , pues los Obreros parece que se retiraron antes de las tres de la tarde propuesto .

MAÑANA —— HACIA EL MEDIO DIA (De 8 a 11)

ACTO Nº 2 .- Sucede antes del mediodía, con la entrevista entre el Ministro y los Industriales . Cuando se reunen los Delegados y Lebranc será mediodía y primeras horas de la tarde , que debe recrear la escena de los Obreros esperando agrupados delante del edificio :

> " Efectivamente es mediodía ... A la hora en punto " (LO , 52).

ANTES DEL MEDIODIA - MEDIODIA - HORAS PRIMERAS DE LA TARDE
(11am) (12m) (13 a 15)

ACTO Nº 3.- Después de las primeras horas de la tarde , porque

> " Se va a dar cuenta del resultado de la entrevista de los delegados obreros con los patronos y el ministro de trabajo ." (LO , 55) ... y " son las cinco..." (Ibid.,56)

La acción se inicia poco antes de esta hora ya que " la entrevista con el ministro ha sido muy breve " (LO , 57) El desarrollo de la pieza avanza hacia el anochecer ,lo que podrá percibirse por el cambio de luz , la misma que además , deberá remarcar la intensidad y violencia de las intervenciones que caldean los ánimos hacia el máximo al final del Acto.

TARDE ——ANOCHECER (16 a 19 horas)

ACTO Nº 4.- Vallejo señala " la calle se ilumina " (LO , 71) sin especificar la hora . Queda a criterio del director el nivel de luminosidad que podrá usarse . Sin embargo es posible deducir que se trata de horas de la tarde por la frase

" ... por qué no me lo dijiste esta mañana..." (LO , 76)

y la acotación " La noche cae " (Ibid.,76) .

Para la escena del cabaret suponemos noche plena . En el local abandonado de la fábrica "Es ya de noche " (Ibid.,82), y el guardián se encuentra " dormido en un rincón" (Loc.cit.). Se intensifica esta situación porque la iluminación se reduce a las linternas que portan en vigilante y la policía .

ANOCHECER — NOCHE (De 18 a 24 horas)

ACTO Nº 5 .-

" ...escena ...plena de fulgores sangrientos.Luz roja sobre la ciudad." (LO , 87)

Señala esta acotación el amanecer . Los obreros se agrupan frente a la fábrica antes de ingresar a trabajar. La luz tiene honda significación aquí ,siendo definida la especificación del color. Debe aclarar progresivamente hasta su plenitud.

AMANECER — MAÑANA (De 5 am. a 8 am.)

El ciclo temporal de la obra , que marcará la luz , co - rresponderá a los efectos secuenciales de un día común , independiente del tiempo escénico y el tiempo cronológico que la pieza propone en cada Acto . Vallejo inicia la pieza con efectos luminosos diurnos , avanzando hacia la luz total del medio día y culmina en ocuridad en el Acto cuarto. El último Acto " amanece" en escena , rememorando por medio de la luz el drama anterior y adelantando con la luminosidad total de.

" ...el sol aparece y es pleno día." (LO, 87).

el triunfo final de los Obreros .

Encontramos en la obra un ciclo luminoso correspondiente al movimiento de rotación terrestre, de amanecer a amanecer , independiente del tiempo interno de la pieza . Este efecto cíclico da coherencia y plasticidad al montaje a partir de los efectos de luz , enmarcando la acción entre dos amaneceres . Una mañana tranquila es alterada por el anuncio del cierre de la fábrica y la reducción de los salarios. Las negociaciones se producen hacia el medio día y primeras horas de la tarde .En horas avanzadas de la tarde y hacia el anochecer se toma la decisión del enfrentamiento sindical . La represión y la lucha se dan al anochecer y en la noche ,con su secuela de desesperación y muerte . La solución del conflicto sucede en la madrugada y, nuevamente, el amanecer y la mañana anuncian el triunfo de las acciones consecuencia de la huelga .

De acuerdo a lo que explicamos al inicio de esta sección , la luz cumple funciones varias en un montaje . Lock-Out las contempla en cada caso . Respecto a la capacidad de delimitar el lugar teatral y de crear ambiente encontramos :

ACTO Nº 1.- " Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra " (LO , 33). Aquí suponemos un ambiente de trabajo no plenamente iluminado inicialmente ,ya que hay espacios sombreados sobre los que destacarán los rayos de luz metálica coloreada . Estos rayos surcarán el espacio entre los personajes . Comenzada la acción la luz deberá hacerse más uniforme , pues no se justificaría el mantener los contrastes marcados o muy definidos . Los "relámpagos metálicos de color " entendemos que se orientan a sub_rayar el tiempo moderno , tecnológico , en el que la obra transcurre . Puede igualmente demostrar la prosperidad de la fábrica , haciendo más dramático el tema central de la pieza y orientando la opinión del público . Estos colores podrían escogerse entre los tonos azules , verdes y amarillos para señalar lo "metálico " y, adicionalmente , lo frío e inhumano del lugar .

ACTO Nº 2 .- La oficina del Ministro de Trabajo " se ilumina " , sin mayores detalles. Deberemos suponer que es una luz de mediana intensidad , neutra . Esta misma se empleará para las habitaciones secundarias, en las que se desarrollan las escenas entre los Industriales y los Delegados

obreros pues no sería apropiado utilizar luces secundarias como lámparas bajas u otras ,ya que le brindaría un ambiente de intimidad opuesto al de la obra en este Acto . En la planta baja los Obreros esperarán frente a la puerta del edificio. La hora es el mediodía .La luz en consecuencia será vertical y cruda , salvo que se opte por los efectos dramáticos , que no nos parecen apropiados aquí .

ACTO Nº 3 .- El sindicato necesita luz igualmente uniforme pero con ciertos matices, a propósito de dos aspectos . En primer lugar que se trata de horas de la tarde y que irá oscureciendo.En segundo lugar que la atmósfera es " pesante " (LO , 55),lo que supone enrarecer el ambiente . Paralelo a ello,la luz deberá remarcar los cambios y alteraciones de ánimo de los Obreros . Aquí sí , es posible el uso dramático de la luz . Este Acto expone la tesis de su autor y todo recurso para propiciar su correcta percepción no debe desaprovecharse . Los colores preferibles pueden variar entre el amarillo (inocencia) , gris (pureza, tristeza), blanco (pureza) y rojo (decisión, coraje ,fuerza) de apariencia mate o terrosa ,para acentuar la condición laboral miserable del Obrero y lo extremo de la situación . Al finalizar el Acto la salida de los Obreros y entrada de la Policía requiere , al contrario , luz blanca cruda con destellos rojo-naranja .

ACTO Nº 4 .- Este Acto comienza con la calle que " se ilumina... Atmósfera de pánico y muerte " (LO , 71). Es de día , pero la acotación del autor nos obliga a imaginar un espacio plagado de sombras amenazantes y colores dentro de la variedad de los verdes , cuya frialdad transmitiría el miedo y la presunción de muerte . Un tono gris-verde conferiría la atmósfera de "pánico " que se busca . .

Las habitaciones obreras estarán iluminadas tan débilmente como permita la visibilidad de los detalles de actuación. No deberá ser totalmente blanca porque desvirtuaría la ambientación y quebraría la voluntad de contraste con la escena del cabaret . La luz podrá matizarse en azules y amarillos, para acentuar la tristeza y voluntad firme , en grupos familiares de relación cálida y solidaria .

El cabaret , sin embargo , se prestará a todos los extremos dramáticos de la luz . La acotación "atmósfera típica " (LO ,80) facilita el uso de colores cálidos (rojos, naranja, dorados , amarillos) y tonos estridentes de fuerte contraste (verdes, azules , negros) . Estos remarcarán la superficialidad ,frivolidad y lascivia del lugar . Los contrastes de luz y de color marcarán el desorden escénico ,en el que zonas sombreadas o escasamente iluminadas podrán acentuar su tenebrosidad . Esta libertad en el uso de la luz,deberá considerar detenidamente su efecto sobre los ya variados y contrastados colores del vestuario y del maquillaje de los actores .

Hacia el final del Acto , la acción pasa al taller abandonado de la fábrica . La luz prácticamente está ausente , pues se recurre a linternas para iluminarla . Manteniendo la penumbra puede lograrse un fuerte efecto con la debilidad de la luz de la linterna - por lo menos mientras avanza el Vigilante hacia el Guardián y pueda acentuarse su presencia amenazante - e igualmente cuando el Guardián cae muerto por intervención de la Policía . Al momento que el Vigilante deja en el piso la linterna que lleva para defenderse , un reflector dirigido a destacar maniobras de lucha, sería conveniente . Aunque Vallejo parece haber imaginado la escena a oscuras cuando acota " Se escucha el forcejeo de la lucha " (LO , 85). Esto sería innecesario en una escena iluminada . Si se acepta esta propuesta , entonces las linternas serán la única iluminación a que podrá recurrirse en esta secuencia , prodominando el ambiente espectral .

En el momento final en que se iluminan todas las escenas juntas , podrá emplearse la luz del farol que se menciona y que podrá prenderse desde las acotaciónes

> " La noche cae. De rato en rato, pasa todavía alguno..." (LO , 76) y posteriormente " Un pelotón de guardias bajo la luz de un farol..." (Ibid., 81)

A diferencia de la escena en la fábrica , en este caso no podrá emplearse exclusivamente la luz del farol . Esta deberá complementarse con luz general .

ACTO Nº 5 .- Como se anotó anteriormente , este Acto propone efectos simbólicos de luz . La acotación "plena de fulgores sangrientos " , nos remite tanto a la coloración cálida en rojos, naranjas y amarillos que deberá usarse , como posiblemente a un efecto luminoso complementado con aparición de nubes y el sol mismo . Nos inclinamos sin embargo a prescindir de este recurso por considerarlo incompatible con la estética del autor , pues con ello sería consecuente con el realismo burgués que criticaba . Sostenemos el sentido referencial de la acotación

> " Luego,lentamente ,el sol aparece y es pleno día " (LO , 87).

En este momento se hará luz plena en el escenario acorde con la celebración y algarabía de los obreros . Cuando se señala que después de algunos minutos " se oye el sonido de las máquinas " , la luz puede repetir el efecto del colores metálicos del inicio del primer Acto . Esto conjugaría con el tiempo cíclico que mantiene la obra en su conjunto :

> " Al levantarse el telón, el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor" (LO ,33) (Acto No1).

> " Pasan algunos minutos y se oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar " (LO,91) (Acto No 5).

En cuanto a la delimitación del espacio escénico, la luz en Lock- Out establece relaciones entre las escenas , las destaca o aisla , usándose inclusive para comparar ambientes y sub rayar de este modo la propuesta del texto . Este recurso es usado en el Acto segundo y el cuarto . En ellos se ilumina alternadamente los ambientes en los que se desarrollan las escenas , manteniendo en penumbra el resto del escenario.

ACTO Nº 2 .- En el edificio del Ministerio de Trabajo suceden varias escenas establecidas en base al sistema luminoso que hemos señalado :

> " Habiendo cerrado la puerta, da algunos pasos y se acomoda en su asiento . La luz de esta escena se apaga y se iluminan las tres salas del primer piso que se comunican , así como también la fachada de la planta baja del edificio ...Al momento en que se ilumina la sala de la izquierda , llegan ... " (LO , 51).

ACTO Nº 4 .- En este Acto las combinaciones de luz suponen un rico entramado de escenas que se complementan , oponen o sirven de referencia para aquella que se está actuando :

> " Al levantarse el telón , la calle se ilumina " (LO , 71).

" La multitud desaparece al surgir un grupo de guardias a caballo . Se oscurece la escena. Se ilumina la habitación de la izquierda... La escena de la calle se apaga. " (Ibid.,73)

Mientras se desarrolla la escena en la habitación de la izquierda encontramos dos acotaciones que permiten , como referencia ,remitirnos a escenas externas . Una es la mención , sin detalle de luz,que dice " La calle está, en efecto ,desierta" (LO ,74) . Llama la atención esta acotación toda vez que el autor nos ha dicho poco antes que la escena de la calle se apaga ,con lo que "desaparece" de la acción dramática inmediata . Deberá tomarse en cuenta este aspecto. La segunda tiene carácter comparativo :

" Un huelguista abre el cuarto de la derecha que se ilumina inmediatamente. Está con su mujer y dos niños - 4 y 6 años -que lloran . La madre ha corrido el cerrojo ; el obrero pega la oreja a la puerta y escucha " (Loc.cit.).

La acción continúa en la habitación de la izquierda .Sin embargo , deberá oscurecerse la de la derecha aunque no se acote al respecto, porque terminada la escena de la izquierda;

" La obrera titubea un instante y luego, a su vez, se precipita fuera . Esta escena se oscurece . La pieza de la derecha se ilumina.Los niños lloran " (Ibid., 76)

Durante la escena de la derecha " Un cojo atraviesa la calle huyendo..." (Loc.cit.) . . y se repite el caso ante -

rior en la calle . Lo que se regrenda porque "De rato en rato , pasa todavía alguno, apurado y temeroso ." (Loc.cit.) Suponemos que esto facilitará la salida del padre de la habitación, pues más adelante , " En la calle pasan dos policías llevándose al obrero 28 " (Ibid., 79) quien precisamente salió .

> "Esta escena se apaga . El cabaret se ilumina..." (Ibid., 80).
>
> " El cabaret se apaga. De nuevo la calle obrera se ilumina... La escena se oscurece. Se ilumina de nuevo el cabaret " (Ibid., 81).

La alternacia de la escena del cabaret con la de la calle obrera refuerzan entre sí el mensaje de la obra . Una sirve de comparación respecto a la otra .

> " ...La escena se oscurece. Se ilumina la planta baja. Ahora se trata de una fábrica abandonada... (Ibid., 82).

Finalmente el Acto culmina con una gran escena :

> " ...El guardián cae abatido . La escena se apaga. Luego se iluminan todas las escenas anteriores, simultáneamente : el cabaret; la pieza del obrero 28; la calle popular donde yacen los cadáveres de la obrera 1 y de la madre 1; el cuarto donde al pie de la puerta solloza la madre , con el más pequeño de sus hijos dormido en los brazos y el mayor gimiendo en la cama; los talleres abandonados con el cadáver del guardián sobre el piso . El cabaret se halla paralizado: una lujuria repugnante y grotesca " (Ibid.,85).

El juego de luces que destaca determinadas escenas , sobretodo en el Acto cuarto , recuerdan la técnica cinematográfica del acercamiento . Igualmente , tal como sucede en el cine , permite concentrar la atención en un aspecto del drama manteniendo en suspenso otros . Con la alternancia rápida y súbita de una escena muda al interior de la principal que lleva el diálogo ,se acerca al montaje cinematográfico que permite seccionar escenas y turnarlas en una secuencia , cambiando el punto de vista ,así como brindando información complementaria necesaria para la comprensión de la totalidad de la historia .

Bien había señalado César Vallejo al referirse a la nueva técnica teatral que

> "El teatro de este modo funde en la escena los recursos elípticos del music - hall , del circo , de la danza y del cinema conjugados..."
> (" El año teatral en Europa " , ARTI , 304).

Fundamentalmente en el Acto cuarto percibimos el dinamismo y la agitación del momento de la lucha sindical. La luz en Lock - Out tiene sentido dramático , en toda la obra . Remarca situaciones y define espacios , juega con los tiempos sin por ello perder verosimilitud . Crea atmósfera y orienta el ritmo de la pieza , la organiza y le da coherencia . Su coloración adquiere significación en cada uno de los Actos.

2. 10 . 3. SONIDO

El sonido reviste gran importancia en una puesta en escena , por presencia o por ausencia . Anteriormente (Supra 2.4. Tono) analizamos una de las formas del sonido , la voz, cuyos múltiples y variados matices se orientan a producir el efecto dramático en la obra .Por ello no la incluiremos en esta sección .

El sonido puede ser nogativo (en las pausas o cuando se presume uno que no es emitido o producido), y positivo (el sonido propiamente dicho) . Según August Staub (STAUB, 212) este sonido puede ser consonante (la música), o disonante (el ruido) y supone la consideración del tiempo en que se emite o produce . Trataremos inicialmente el sonido disonante y su propuesta en Lock - Out.

Vallejo consideró al sonido que se identifica como disonante atribuyéndole cualidades del consonante ,basándose en consideraciones estrictamente ideológicas . Cuando refirió sus experiencias en la Unión Soviética , narró su visita a un centro experimental localizado en el Instituto Central del Trabajo en Moscú . Allí observó el trabajo de un grupo de obreros que estaban siendo entrenados en nuevas técnicas de producción en un taller en la planta baja del edificio :

" Por un momento permanecemos en silencio ,observando los múltiples trabajos del taller. Entonces empiezo a percibir auditivamente el elemento rítmico de las labores , en conjunto o aisladas , como si se tratase de sones de una extraña orquesta de batería . Me acuerdo instantáneamente del Paso de Acero , de Prokofiev ;de las sonatas de Himdenith y de Krasnancak , de Glier . Es la misma música . La música del trabajo , regular , plástica , tubulada a gajos , de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara y grandiosa . A veces , el ritmo hace un grand - écart entre dos corrientes de alta frecuencia . Otras veces se oyen algunas campanas en espacios caprichosos , asimétricos o chafándose entre sí , como un jazz - band .Luego se produce un arrebato de motores , martillos y pilones , que dura algunos minutos .Es entonces el alegretto de un oratorio hebreo de Milhaud .

— La campana que suena - me dice Muravief —da y (41) sostiene la medida y duración de ciertos trances del trabajo . Una especie de aparato de relojería , movido por electricidad ,determina el tiempo y el número de campanadas . Pero esto no constituye todo el elemento musical del trabajo . Avancemos .

Al cabo de varios compartimentos empezamos a percibir en el fondo del local los sones de una orquesta . Es éste otro taller. Un espléndido cuarteto ejecuta , vertebrado por el ritmo metálico y epiléptico de las máquinas , un trozo del tártaro Igouvnof . Aquí ya hallamos desenvolvimiento melódico . La sinfonía es aho-

ra completa .

— Se diría - observo a Muravief - que esto es un conservatorio y no un taller electromecánico.

— Acaso . No obstante , si sigue usted con atención meramente auditiva el conjunto sonoro , quizá su impresión sea contraria .

Durante unos minutos así lo hago . No , esto no es en realidad un conservatorio . Ese ritmo de repetición y sincopado denuncia el torno ,el émbolo , la fuga de poleas , el silbido de las transmisiones , el pulso de las máquinas ." (RUSIA , 42).

La misma impresión tuvo cuando se enfrentó a una representación teatral en Moscú ,incorporando en su percepción el sonido de las voces hablando un idioma que no conocía

" ...esa sinfonía de las voces , ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas , me fascina y entusiasma extrañamente . Podría seguir oyéndola , al par que viendo el movimiento del taller , indefinidamente . " (" El nuevo teatro ruso " . ARTI , 432).

Ese era el "sonido del trabajo " que intentó dejar sentado en el texto de Lock - Out en la precisión de las acotaciones . El primer Acto se inicia con una definida acotación:

" ... taller de una fábrica metalúrgica en plena labor ... Sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general , Pas d'acier de Prokofiev... Cesa Pas d'acier , subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes " (LO , 33).

Esta es la primera y última referencia al sonido en el primer Acto .Posteriormente,solamente las voces se oirán en escena porque los Obreros dejarán de trabajar para atender las noticias referentes al despido y cierre de la fábrica.

En el segundo Acto no se hace otra acotación que lo remarque, salvo el de las voces .

En el Acto tercero ,aparte de las voces , aparece el sonido de la campanilla de debates en varias ocasiones . Al final del Acto " se escucha el trotar de la caballería " (LO, 69).

El cuarto Acto incluye el sonido de " pitazos " (LO, 72), y del pelotón de caballería que atraviesa la escena tres veces. Algunos tiros dan cuenta de las acciones policiales en"off". Los pasos de la Policía y del Vigilante al llegar a la fábrica son remarcados significativamente , " precipitados " o "lentos y pesados " en cada caso . Los sonidos son resultado de las acciones dentro o fuera de escena . En las escenas de las habitaciones obreras , los personajes pretenden , atentamente , es-

cucharlos .Ligero sonido de motor cree escuchar el Vigilante , casi imperceptible . (LO , 83)

En el último Acto encontramos " rumores tempestuosos entre los obreros " (LO , 88), o el sonido de las evoluciones violentas de los policías municipales . Aplausos , gritos,ovaciones y risas acompañan estas actitudes . Finalmente

> " ...se oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar ." (LO , 91).

Nuevamente vamos la repetición de un elemento al inicio y al final de la obra , en este caso el sonido de los motores de la fábrica en funcionamiento .

En todos los Actos el sonido está orientado a generar el climax y la participación emotiva del espectador : ruido del pelotón de caballería , gritos y jadeo de la multitud que corre despavorida huyendo , creando lo que Vallejo señaló como "atmósfera de pánico y muerte " (LO , 71) .Los pitazos, ráfagas, tiros y golpes profundizan este efecto . El cabaret tiene sonidos ambientales propios del lugar , creando un clima de agitación y desenfreno . La masa obrera mantiene "una voz " que emite sonidos integrados y gritos ajenos a un texto determinado . Otros sonidos son producto del desarrollo de cada una de las escenas .

La música no merece tratarse independientemente en la obra pues su aparición es circunstancial. Hemos señalado la música del Pas d'acier que inicia la pieza, ambienta, da el ritmo al movimiento y siendo obra contemporánea, define el tiempo.

Igualmente incide en el sentido épico de Lock - Out el que los Obreros canten La Internacional hasta en dos oportunidades :

Finalizando el tercer Acto los Obreros

> " Todos , al salir , entonan la Internacional, mientras se escucha el trotar de la caballería que se aproxima ... " (LO , 69).

Y al final del quinto Acto cuando en señal de triunfo:

> " Los obreros entrando en la fábrica lo ovacionan largamente y cantan La Internacional." (Ibid., 91)

En las escenas del cabaret

> " El cabaret se ilumina . Tango ... " (LO, 80).

La orquesta prevista para otra escena , la segunda del cabaret , debe estar tocando -probablemente un tango - cuando se inicia porque Vallejo acota :

> " La orquesta deja de tocar..." (LO , 81) para luego ,avanzada la escena ,"La música se reinicia," (Ibid., 82).

La función de la música aquí , es ambiental , expresiva.

2. 10.4 OBJETOS EN ESCENA

Una puesta en escena recurre, entre otros elementos , a aquellos de apoyo que permiten definir las características del espacio escénico , el espacio y el tiempo culturales que interesa recrear.

Estos elementos de apoyo se clasifican de acuerdo a su función en el montaje . Carl Allenworth (ALLENWORTH, 266) , los reduce a cuatro categorías :

> a. " Set or screen props . Large items such as furniture, rugs, draperies, and in exterior sets, garden furniture , grass matting , and three- dimensional set pieces such as rocks , trees , shrubbery and so on ."

Se refiere fundamentalmente a los objetos más o menos fijos, estables y permanentes en el montaje , de los que Frank Whiting (WHITING , 370) llama " del tablado " , porque se apoyan en el suelo .

> b. " Trim props . Smaller decorative refinements such as window curtains , lamps, pictures ,vases, hanging shelves , clocks , and in exterior, flowers , vines , fruit , and the like ."(ALLENWORTH, 266).

Se trata de los elementos de adorno frecuentemente prescindibles , pero que otorgan al espacio escénico posibilidades adicionales de identificación . Pueden o no tener significado en el drama. Se pueden calificar como " utilería " general . Para

Withing " su carácter es fundamentalmente decorar las paredes del escenario " (Loc.cit.) , reduciendo el ámbito de la propuesta de Allenworth .

> c... " Hand and action props. Small objects handled by the actors such as food , drinks, china, pipes , cigarettes , books, magazines, newspapers, letters , guns , swords and the like " (ALLENWORTH, 266).

Estos objetos son necesarios para el desarrollo de la obra y se reconocen como "utilería personal " . Aquella que identifica un personaje o le permite realizar la acción marcada. Son los " de mano " para Whiting .

> d. " Rehearsal props . Substitutes that may be required during early rehearsald to accustom the actors to the use of the real props." (ALLEN WORTH , 266).

Esta última categoría comprende los objetos que se requerirán en los ensayos y que salen del ámbito del dramaturgo , son exclusiva responsabilidad del director . Aquí Whiting agrega en su lugar " efectos " , siempre y cuando no impliquen aquellos relacionados con la iluminación . Con lo que se agrega una categoría adicional , de la que en Lock-Out no se hace uso . La encontramos más apropiada para aplicarse en una puesta en escena concreta

Generalmente a la primera categoría se le conoce como "mobiliario " y a las dos siguientes como " utilería del escenario " y " utilería del actor " , para diferenciar su nivel de importancia y permanencia en escena . Previo al montaje todos estos objetos deberán ser definidos en base a las propuestas del dramaturgo y a lo que se desprenda del desarrollo de las acciones . Se determinará la ubicación del mobiliario antes de diseñar el movimiento de actores . Igualmente se conocerá qué objetos se llevarán en escena y cuáles serán necesarios en la acción .

Analizaremos Lock- Out , Acto por Acto , para establecer los objetos de cada una de estas categorías :

- ACTO Nº 1 .- OBJETOS TIPO "A".(MOBILIARIO)

Como señalamos anteriormente , César Vallejo estuvo fascinado con la técnica del teatro ruso de llevar a escena objetos reales , antes que construirlos exprofeso : Los decorados rusos eran

> " de una fuerza y una originalidad extraordinarias . Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas , castillos condales o, a lo sumo , de alquerías pastoriles , he aquí que los ' régisseurs ' rusos movilizan en la escena , por primera vez en la historia , las fábricas e instalaciones electro - mecánicas , es

> decir , la atmósfera más pesada y , a la vez , más fecunda del trabajo moderno . Hela aquí , en su auténtica y maravillosa realidad , con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora . Es la ' mise - en - scéne' del trabajo industrial . El aparato de la producción .(...)
>
> Este solo decorado vale por toda una revelación teatral . Me basta darme cuenta del alcance revolucionario de la escena soviética . Un teatro que es capaz de semejante 'mise -en - scéne ' tan audaz y tan radicalmente nueva , aporta ,sin duda , un espíritu y un contenido igualmente nuevos y revolucionarios a la escena mundial . Sí . Se siente aquí la pulsación de un nuevo mundo : el proletario , el del trabajo , el de la producción " (" El nuevo teatro ruso " , ARTI , 431 - 432) .

Para el primer Acto de Lock- Out se requiere de un mobiliario igualmente realista , conformado por objetos fijos :

> " Al levantarse el telón , el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor ... el ruido de los motores ... " (LO , 33)

no especifica Vallejo a qué verdaderas máquinas se refiere para poblar el escenario , como si fuera lo suficientemente obvio . Sus apreciaciones críticas a obras que vió , nos convencen que de no otra manera concibió su obra : " el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor " es exactamente éso .

No hay margen a interpretación alguna . En su concepción , por tanto , deberá primar la línea recta , la forma geométrica y artificial de las máquinas , con tendencia a la horizontal para resaltar el cuerpo vertical de los Obreros .Igual contraste deberá lograrse con la calidad metálica de los objetos , fríos, de colores neutros que serán iluminados por rayos de colores metálicos :

> " La emoción que despierta el decorado es de una grandeza exultante . De las poleas y transmisiones , de los motores , de los yunques , de los pistones y tornos , brota la chispa del relámpago violáceo , el zig- zag deslumbrante , el isócronono traquido , los tic-tacs implacables, el silbido neumático y ardiente , semejante al de una bestia airada e invisible . No estamos ante una calderería simulada , fabricada de cartón y sincronizada con sones de añagaza :Es este un taller de verdad , una maquinaria de carne y hueso , un decorado verista y (realista), un trozo palpitante de la vida. " (" El nuevo teatro ruso " .ARTI , 431 - 432).

Estas premisas deben orientar la puesta en escena . Los muebles serán aquellos de uso común en el ambiente real que se indica en el momento cronológico que se decida recrear en la pieza : máquinas propias de un taller de producción de automóviles , como es la fábrica Brunot . Algunos bancos aislados y otros elementos fijos de apoyo .

ACTO Nº 1.- OBJETOS TIPO "B" (UTILERIA GENERAL)

El Acto requiere de lámparas de techo de las usadas en las fábricas . Herramientas colgadas en dispositivos especiales . Algunos autopartes .

ACTO Nº 1.- OBJETOS TIPO "C" (ACCESORIOS).-

Este rubro se refiere a los objetos que portan los actores en determinada circunstancia . Se necesitará un letrero en el que esté escrito el cierre de la fábrica , un clavo y un martillo para colgarlo en algún lugar del muro . Este acto deberá producirse en escena para reforzar el efecto agresivo con el martilleo : " se decide y pega el letrero en la pared " (LO , 36).

ACTO Nº 2 .- OBJETOS TIPO "A" (MOBILIARIO)

La oficina del Ministro de Trabajo . Contará con un escritorio de madera con silla o sillón giratorio de madera . Cuatro sillones de oficina , muebles propios de una oficina , estantería y libreros o repisas . Una mesa distribuidora entre los sillones . Un reloj de péndulo en el primer nivel. El peso de los muebles de oficina deberá ser estrictamente calculado.

En el nivel intermedio deberá ambientarse tres salitas de espera . La primera de la derecha requiere de dos sillones y una mesa distribuidora como mínimo .

La habitación central igualmente deberá tener sillones y mesa para los Delegados obreros .

La habitación de la derecha puede conformarse de una mesa central con sillas alrededor para la conversación del industrial y el delegado de los obreros . Por el nivel en el que se han pensado estas salitas , deberá tenerse en consideración la dimensión de los objetos muebles . Los movimientos de los actores no deberán obstaculizarse con objetos muy grandes. Igualmente se tendrá en cuenta a los muebles y a los actores en estos espacios , que necesariamente no podrán ser muy amplios .

En general debe diseñarse cuidadosamente este mobiliario por tratarse de " un edificio de muchos pisos " , en el que las acciones suceden en los dos superiores entre un promedio de nueve actores , cuyos roles los obligan a permanecer durante todo el Acto en sus lugares .

En el primer nivel encontramos a los Obreros frente a la puerta del edificio . La única acotación a muebles se hace respecto a un reloj de péndulo que estará situado en el vestíbulo . Cualquier otro detalle de ambientación considerará que se trata de un ambiente urbano exterior .

ACTO Nº 2 .- OBJETOS TIPO "B" (UTILERIA GENERAL)

Se necesitan dos lámparas . Una de mesa para el escritorio y otra , de mesa o de pie , para colocar cerca a los sillones . Una alfombra grande que abarque toda la habitación o dos pequeñas . para la oficina del Ministro . Alfombras pequeñas podrán situarse bajo las mesas de las habitaciones del segundo nivel . En ellas se necesitan tres mesas con sus respectivas lámparas. En la oficina del Ministro encontraremos libros distribuídos en algún mueble . Un reloj que puede ser de pared o de pie . Puede haber un cuadro alusivo a la condición socialista del personaje . Un timbre cerca o sobre el escritorio . Sobre las mesas de las habitaciones del segundo nivel - sobretodo en las de los extremos - habrá ceniceros .

ACTO Nº 2 .- OBJETOS TIPO "C" (ACCESORIOS)

En este Acto los accesorios son significativos para determinar el carácter del personaje y la dimensión de sus actos . Aparecerán en escena cigarrillos , tanto sueltos como en paquete, o cigarrera-para Lebranc. Este mismo personaje necesita un fajo de billetes de banco para la escena del soborno . Los portafolios, que llevan los industriales y posiblemente todos o alguno de los Delegados obreros .Relojes para éstos últimos.

ACTO Nº 3 .- OBJETOS TIPO "A" (MOBILIARIO)

En el Sindicato de los obreros el mobiliario es escaso .Se necesita un estrado o tarima donde se colocarán cuatro sillas,una mesa .Sillas y bancos se distribuirán en la sala de sesiones , cuidando que su número sea menor al de los Obreros en esdena porque algunos se sentarán en el suelo .

ACTO Nº 3 .- OBJETOS TIPO "B" (UTILERIA GENERAL)

La campanilla de sesiones estará sobre la mesa que se colocó sobre el estrado .Igualmente podrá figurar en los muros signos alusivos a la actividad sindical de los Obreros u otro elemento ambiental que se considere pertinente .

ACTO Nº 3.- OBJETOS TIPOS "C" (ACCESORIOS)

Tal vez pueda aparecer algún objeto distintivo del carác - ter de alguno de los Obreros que intervienen en el diálogo,como gorras o pañuelos . También se considerán papeles y lapicero para recolectar las firmas del manifiesto durante el Acto.

ACTO Nº 4.- OBJETOS TIPO "A" (MOBILIARIO)

En el primer nivel se necesita máquinas del taller de la fábrica metalúrgica , motores y algún banco .

El segundo nivel está compuesto por tres secciones . En la habitación de la izquierda habrá una cama pequeña , una mesa , algunas sillas y una alacena, todas muy sencillas .

La habitación de la derecha tiene una cama matrimonial , una cocina , una alacena , varias sillas , un aparador con cajones , una lámpara de techo o un bombillo de luz . La puerta tendrá cerrojo . Todos los objetos estarán muy deteriorados .

La parte central corresponde , según la acotación , a la calle " de un barrio obrero " , lo cual deja abierta la posibilidad de ambientación según criterio de la misma puesta en escena .

El tercer nivel corresponde al cabaret " de lujo " . Requiere de sillas y mesas adecuadas , no muy grandes . Un estrado opcional para la orquesta según se decida que aparezca o no en escena . Un mueble de bar . Tal vez un perchero o algo similar . Puede iluminarse con lámparas de techo .

El nivel del piso del escenario corresponde a la calle . Suponemos ésto pues Vallejo hace una acotación situándola en el segundo nivel y entre las dos habitaciones obreras . Dijimos antes que el espacio del segundo nivel puede interpretarse como

un acercamiento tipo cinematográfico a algunos aspectos de la lucha callejera que se produce a nivel del escenario . Refuerza nuestra interpretación dos hechos adicionales :

a.- Los actores no podrían desplazarse en el segundo nivel ni podrían producirse las escenas que propone el autor para ese espacio .

b.- Porque en acotaciones al interior del texto aparece " atraviesan la escena ",lo que solo puede suceder a nivel del piso del escenario,considerando el desplazamiento de la masa obrera y el cuerpo de caballería de la policía .

En esta escena de la calle se anota que debe existir un farol en lugar destacado , pues junto a él sucederá una escena importante .

ACTO Nº 4.OBJETOS TIPO "B" (UTILERIA GENERAL).

En el primer nivel : herramientas , uniformes tirados o colgados , el cuadro de cierre del primer Acto.

Segundo nivel : Habitación de la izquierda = un mantel y un florero en la mesa .Algunos utencilios domésticos para ambientación,en la alacena . Cubierta para la cama , con o sin almohada .

Habitación derecha = Cubierta deteriorada en la cama . Una olla . Mantel en la mesa .Algún plato vacío. Algun juguete en el suelo.

Tercer nivel : En el cabaret = manteles , floreros con flores y lámparas de mesa , bandejas , vasos , botellas . Opcionales serán los instrumentos musicales y las cortinas.

En la calle puede haber un recolector de basura , un aviso publicitario u otro aparente .

ACTO Nº 4.- OBJETOS TIPO"C"(ACCESORIOS)

Primer nivel : Linternas .Para el Vigilante y para la policía . Pitos , esposas ; gorras para el Vigilante y el Guardián.

Segundo nivel : Habitación izquierda = Llave para la puerta .

Habitación derecha = Habichuelas , migas de pan duras , fósforos . Llave para la puerta .

Tercer nivel : Bastón y anteojos para el "aristócrata" . Billetes de banco sueltos . Dos portafolios ,uno con dinero para Brunot . Copas , vasos en manos de los personajes.

Calle : Pitos, esposas , revólveres para la Policía .Piedras . Bastones o varas , blancos . Alguna pancarta para los Obreros . Palos .

ACTO Nº 5 .OBJETOS DEL TIPO "A" (MOBILIARIO).

Una silla o banco para que suba el Obrero Nº 12 .

ACTO Nº 5. OBJETOS TIPO "B" (UTILERIA GENERAL)

Ninguno.

ACTO Nº 5. OBJETOS TIPO "C" (ACCESORIOS)

Varas blancas , pitos y esposas para la Policía .

Algunos de estos objetos , sobretodo los del tipo "C" ,pueden formar parte del vestuario . Los hemos incluído aquí por tratarse de piezas que caracterizan al individuo que los porta en su papel y por su carácter funcional en el drama .

Vallejo propicia mayor libertad en la posible inclusión de objetos en el escenario . En el Acto Nº 4 señala " cabaret de lujo " , " atmósfera típica " para el cabaret . "Pieza humilde " para la habitación de la izquierda . "Pobre ,deteriorada " para la de la derecha o " calle de un barrio obrero " .

En el Acto Nº 3 , la acotación " sindicato de los obreros metalúrgicos ...Salón de Asambleas generales ..." nos conduce nuevamente a la imagen " típica " . Mucho más escueta la acotación " oficina del segundo piso " que anuncia la del

Ministro de Trabajo en el segundo Acto . Incluso el " taller de una fábrica metalúrgica " del Acto primero , deja un extenso margen a la especulación y libre creatividad tanto del director como del escenógrafo , respecto a los objetos que podrían darle carácter verista al ambiente .

Algunos de los objetos son mencionados a lo largo del texto dialógico . Otros se extraen del sentido común por deducción de la situación que sucede en escena . Como quiera que este amplio margen interpretativo es posible, no deberá olvidarse el espacio - tiempo que la obra recrea o que pretenderá recrear , la misma que orientará la selección de objetos .

Para el mundo occidental " donde haya teatro habrá utilería " ha afirmado Frank Whiting (WHITING , 369). En el caso de Lock- Out ésta reviste una importancia que no podrá ser soslayada y que requiere un cuidadoso análisis a fin de preservar el sentido del texto.

2. 10 . 5 . DISPOSITIVO ESCENICO.

Se entiende por dispositivo escénico al tipo de " decorado construido " que utiliza una puesta en escena . Se constituye en las relaciones espaciales que se crean a partir del uso de instalaciones y mecanismos que se disponen en el escenario los que , en combinación con otros elementos escénicos contribuyen a recrear el mundo de la obra teatral .

El pintor alemán Oscar Schlemmer , que fue director del Departamento de Teatro y Escultura del Bauhaus desde 1920, consideraba que

> "...como la arquitectura , la escena es un todo orquestal que debe su existencia a la cooperación de múltiples fuerzas diferentes , asimilando elementos formales muy variados y favoreciendo , además de la necesidad metafísica del hombre , la creación de un mundo imaginario y trascendental establecido sobre bases racionales " (SCHLEMMER , 173).

Y eran, precisamente , elementos de la arquitectura los que estaban siendo empleados em el teatro de entonces . En 1914 Max Littman aplicó escenarios descendentes en el Teatro Nacional de Dresde inaugurando un tipo de dispositivo es-

cénico . En algunos grupos teatrales se tenía la preocupación de experimentar con estructuras movibles o flexibles, que permitieran un mayor nivel de significación a la puesta en escena y le brindaran medios expresivos adicionales . Los intentos fluctuaron entre el más estricto realismo , hasta el máximo de simplificación , abstractizando los elementos compositivos .

En Lock- Out César Vallejo propuso un entramado de corte constructivista para el primer Acto , dentro del esquema utilizado por el teatro ruso como parte de su programa desacralizador de la escena tradicional y cuya finalidad era reflejar el signo del nuevo tiempo , abierto a la tecnología y al futuro .

Este sistema permitía brindar nuevos espacios al movimiento del actor , y evitaba confinarlo exclusivamente al plano del escenario :. El artista húngaro László Moholy-Nagy , cofundador del Constructivismo y profesor del Bauhaus proponía :

> " La escena dispondrá de espacios y platós desplazables en todos los sentidos , con objeto de subrayar la mayor o menor importancia de determinados elementos de la acción (como en el cine se hace por medio de los primeros planos) (...) Las diferencias de nivel de

los distintos planos movibles colocados sobre el escenario contribuirían a una auténtica distribución del espacio , que en lo sucesivo dejaría de componerse únicamente de relaciones cerradas entre planos , para dar entrada también a otros planos , destacados o delimitados por líneas (marcos de hilos de hierro, antenas) ; de este modo se podrían establecer relaciones mucho más flexibles entre los diferentes planos " (MOGOLY-NAGY , 171).

Esta concepción correspondía ideológicamente a los planteamientos de la revolución rusa. Bajo su impulso se desarrollaron nuevas fórmulas :

" Los escenógrafos constructivistas la sustituyen [la estructura escenográfica tradicional] por estructuras de andamios , soportes , escaleras y planos inclinados , de artificios móviles , que en la economía del espectáculo pretendan cumplir una doble misión : conceder al actor un espacio estrictamente funcional para la acción y , al mismo tiempo , sugerir por medio de las cualidades formales (abstracto geométricas) de este tipo de construcción , la tensión futurista de la idea tecnológica " (RAFFA , 123).

Esta era la inquietud estética y política alrededor del

teatro en Europa durante el tiempo que Vallejo creó Lock-Out . En un primer momento propuso el uso de diferentes planos , pasarelas , y varias escaleras . No especificó la distribución , tipo , altura , ni características de estos elementos . Las escaleras , gradas y plataformas las usaba Jacques Copeau desde 1913 , cuando incorporó al montaje soluciones arquitectónicas que fueron continuadas por Charles Dullin , Gaston Baty , Louis Jouvet y Georges Pitoeff , realizadores admirados por Vallejo , precisamente por la preocupación que mostraban en romper esquemas usuales, dinamizando la puesta en escena . Contribuyó significativamente a estos experimentos el interés político de incorporar a la masa como protagonista y receptor principal de las obras , y al método dialéctico de constante confrontación : " No se trataba de ambientar , sino de agitar " (BERTHOLD , 252).

Los escalones que daban acceso a las plataformas se entendían como recursos útiles para establecer diferentes planos , que a su vez recreaban tiempos y espacios distintos . Vallejo empleó este recurso en Lock - Out más en un sentido psicológico , dejando a la luz el encargo de establecer los niveles espacio - temporales . Los personajes suben y bajan en función de la importancia de su parlamento en el desarrollo de la acción . Observaremos el dispositivo escénico en cada Uno de los Actos de Lock - Out.

ACTO Nº 1 .- Entre las acotaciones encontramos:

" Obreros en diferentes planos " (LO , 33)

" OBRERO 5 , en lo alto de una pasarela " (...)

OBRERO 2 , descendiendo a saltos la escalera . (...)

EL VIGILANTE , después de subir 2 ó 3 escalones de una escalera , autoritario (...)

OBRERO 12 , desde una escalera , a algunos escalones del suelo " (Ibid., 36).

Estas son las únicas referencias que da el autor . Deducimos que las escaleras llevan a la pasarela y a los diferentes planos en los que deben situarse los Obreros en el taller . El Vigilante y cada Obrero ocuparán sendas escaleras , lo que supone un mínimo de tres que darán acceso a plataformas donde estarán los obreros y las máquinas que operan .

Resultarán varios planos unidos por escaleras y ram - pas , a diferente altura para crear diversos niveles de actuación . Es necesario se coloque una puerta visible a uno y otro lado del escenario para la entrada de los grupos obreros que acuden desde otros talleres de la fábrica y para la salida de los funcionarios , y posteriormente de los Obreros, hacia el sindicato .

ACTO Nº 2 .- El edificio del Ministerio del Trabajo está concebido de " muchos pisos " (LO , 43), superpuestos . No se determina el número de pisos ni algún elemento inusual al estructural tradicional .

La oficina del Ministro ocupa todo el segundo piso.Tiene una puerta de entrada al fondo a la izquierda . Esta sección deberá tener comunicación con la zona izquierda del primer nivel .

El primer nivel lo ocupan tres salas . La de la izquierda la utilizarán los cuatro empresarios al bajar de la oficina del Ministro . La central es para los tres Delegados de los obreros . La del extremo derecho permanecerá vacía hasta que a ella se desplacen un Delegado obrero y un Empresario . La dimensión de las tres salas es equivalente,pues el número de actores que las emplearán es el mismo .Todas ellas sobrias en decoración .

A nivel del piso del escenario, y bajo las salas mencionadas , se verá la fachada del edificio con un vestíbulo donde habrá un reloj de péndulo . Delante del edificio, un espacio suficiente deberá permitir el desplazamiento de la masa obrera mientras espera el resultado de las deliberaciones .

Esta estructura múltiple superpuesta ya había sido considerada por Piscator (PISCATOR,194 y 324), como una rémora tradicional en 1927.Vallejo debió elegirla por sus connotaciones ideológicas.

ACTO Nº 3 .- En el Sindicato de obreros metalúrgicos todo el escenario es ocupado por la sala de la asamblea de sesiones . No se acota indicación alguna que permita suponer algo distinto a un amplio ambiente con escasos muebles y una sobriedad integral .

Al extremo izquierdo - reforzando la diagonal y el sentido de oposición y conflicto que marcará este Acto - se colocará una mesa y cuatro sillas sobre un estrado de mediana dimensión .

Este ostentará una altura superior respecto a la asamblea congregada de Obreros , lo suficiente para marcar preminencia pero no imposición . En general se trata de no romper la idea de un espacio integrado , coherente y armónico .

La puerta de ingreso podrá estar hacia el fondo o en un lateral . Debe procurarse que sea visible para destacar la escena en que entran los Delegados " llevados en hombros " (LO , 56), por sus compañeros . Finalizada la asamblea los Obreros saldrán por esa puerta ,a la vez que ingresan los Policías para "evacuar el lugar" (LO , 69).

ACTO Nº 4 .- La huelga . En el escenario aparece una estructura que representa tres pisos superpuestos . Supone la concepción de un espacio fragmentado en el que se diseñan decorados simultáneos para escenas que se producen alternadamente y en ocasiones , aunque por lapsos muy cortos , paralelamente . La intención es presentar distintos momentos del desarrollo de la huelga y a la vez las diferentes situaciones en las que las principales entidades protagonistas , se ven envueltas .

Enfrentamos dos líneas discursivas . La general que corresponde al transcurso del hecho colectivo que involucra a todos de un modo u otro y la particular por la que asistimos a los conflictos familiares y laborales de los Obreros ,contrastados con la degradación y el libertinaje de costumbres de los Empresarios .

Los tres niveles de la estructura construida corresponden :

a. En la planta baja un taller de mecánica en el que se encuentran máquinas abandonadas . Allí se desplazarán el Vigilante, el Guardián y un grupo de Policías .

b. El primer piso se subdivide en tres partes . A la izquierda una pieza humilde con escasos muebles. Es pequeña, lo suficiente para los muebles y tres personajes adultos.

Al centro la calle de un barrio obrero con escasa decoración. Puede simplemente cerrarse el espacio al fondo con una perspectiva aparente, pues el sentido del lugar es referencial y no requiere mayores detalles . A la izquierda hay otra habitación . Un poco más amplia que su opuesta - o de lo contrario más hacinada - con muebles indispensables a la trama . En ella actuarán dos adultos y dos niños . En general en este nivel debe acentuarse el efecto de pobreza .

c. El segundo piso de extiende sobre las tres habitaciones anteriores, dominando la atención tanto por su ubicación superior como porque deben emplearse decorados de colores cálidos y contrastados. Los otros pisos tienden hacia los tonos neutros y fríos. Esta sección estará cubierta por el mobiliario de un centro de diversión "de lujo" .La decoración y distribución del espacio deberá ser cuidadosa para acentuar el contraste con los otros niveles . En él se desplazan muchos personajes, los que en algun momento deberán bailar. Esto supone habilidad en la disposición del mobiliario fijo. Se colocará, o no, un estrado para la orquesta .Sin embargo aquí no connota preeminencia la altura, salvo que se le de un uso adicional en la trama.

El espacio quedará vacío hacia la boca del escenario para facilitar los desplazamientos masivos de los obreros y la policía .

ACTO Nº 5 .- Se inicia con la acotación:

" La escena anterior , plena de fulgores san - grientos. " , para inmediatamente agregar : " Delante de la gran puerta de la fábrica, se se agrupan los obreros . " (LO , 87).

Como se observará , ambas plantean un problema respecto al escenario construído . Si se decide asumir " la escena anterior " , es imposible que " Delante de la gran puerta de la fábrica " , se agrupen los obreros .

El Acto Nº 4 considera una estructura de tres cuerpos superpuestos cuyo primer nivel es el taller de la fábrica . No hay lugar allí para una puerta que represente el edificio de la fábrica . Pudo imaginar Vallejo que un gran panel cubriera los tres cuerpos y dejara una puerta a nivel del taller que se encuentra en el nivel bajo . Pero entonces ya no se trataría de " la escena anterior " . Nosotros optamos por la total transformación del escenario , tal como sucede en los Actos precedentes . La decisión se sustenta en esta constante . También en el hecho de que una gran puerta no se adapta a la estructura anterior y porque se señala " Luz roja sobre la ciudad ", por lo que deberá destacarse este aspecto del conjunto urbano , minimizado antes por la escenografía del Acto cuarto .

La calle aparecerá libre frente a la fábrica , un espacio amplio en el que se reunirán los Obreros y se desplazará la Policía municipal amenazante . La fachada de la fábrica ,con la puerta abierta , será testigo de la algarabía de los Obreros y de la constación de la tesis planteada por la obra : la unidad en la lucha por las reinvindicaciones ante el abuso de los patronos , como sustento de la victoria .

En conjunto , la escenografía de la obra es realista , en el sentido de un " efecto de realidad " por el que el espectador " reconoce como posibles los hechos y ambientes presentes en la escena " (PAVIS , 165) . Este mecanismo considera un proceso de convenciones aceptadas apriorísticamente y que producen el efecto teatral representado en el pacto entre la escena y el espectador , la " ilusión " de realidad, lo verosímil y aceptado del hecho teatral y que constituye la esencia de este tipo de obra : " además de la exac - titud de los detalles , la representación exacta de los ca - racteres típicos en circunstancias típicas " (ENGELS,165).

Los elementos escenográficos mencionados , así como el mobiliario y la utilería en general , deberán ser de tamaño natural . En algunos detalles con un ligero toque expresio -

nista que aumente la carga del mensaje ideológico que se propugna , acentuando los contrastes . Así el escenario construído y los elementos complementarios cumplirán una función integradora con el texto . El carácter épico , grandioso de funcionalidad dramática y técnica .

Los cambios de escenografía de un Acto a otro son totales . No se repiten a lo largo de la representación , aunque algunas piezas pueden ser utilizadas en diversos ambientes en los distintos Actos . Sin embargo no está en la propuesta del autor la reiteración . Se exige un escenario adecuado y expreso a cada situación .

Las transformaciones se realizan fuera del campo visual del público , al que se mantiene al margen . Cuando el telón se levanta la escena debe ya estar completamente construída y ordenada . Los elementos muebles estarán fijos durante la representación , salvo aquellos de uso como sillas y bancos que se moverán forzosamente por efecto de los desplazamientos de los actores . Destacará el carácter grandilocuente de la arquitectura escénica , que en todos los casos ocupa todo el fondo del escenario . Este por su parte tendrá dimensiones amplias , del tipo caja y de visión frontal

Las estructuras propuestas crean el clima adecuado a las acciones que en ellas se desarrollan . Llegan a tener tanta importancia como el texto . La superposición de niveles obede-

ce a la voluntad de remarcar , tanto la estratificación social como la presión que los grupos superiores ejercen sobre los Obreros . Las circunstancias en que están al mismo nivel (Acto Nº 2, secuencias 2, 3 y 4), la tensión entre las partes rompe en conflicto . La escenografía refleja un contraste definitorio entre ambientes serios , austeros y pobres - concordantes con la situación de los Obreros - con los formalmente fríos y elegantes del ministerio y el frívolo , sórdido y desordenado de los Empresarios en el cabaret.

Un detalle a considerar en el caso de las estructuras del segundo y del cuarto Actos, es la dificultad por el excesivo peso de los elementos del mobiliario en las habitaciones de los Obreros , en el cabaret y la oficina del Ministro de Trabajo .

En este momento de la exposición , y apartándonos de la decisión de no incluir textos de Vallejo posiblemente escritos después de terminada Lock - Out , debemos referirnos a una de sus reflexiones en sus Notas para una estética teatral , de 1934 .

Vallejo pareció comprender tiempo después , la dificultad que suponía para el montaje escenas como las que propuso para el Acto Nº 4 . Sin embargo no abandonó la idea que sugirió el

recurso . Lo que intentó fue darle una variante que facilitara su aplicación en la puesta en escena .

> " Acondicionar al costado de la escena una segunda escena o cuadro en la que ocurran todos los acontecimientos ligados al estado espiritual y a las fuerzas activas de los personajes : sería una especie de laboratorio o de cerebro o de motor de la acción principal , reaccionando sobre aquella por intermedio de otros personajes y fuerzas desplegadas sobre la segunda escena. En ese caso el comienzo y el fin de cada pequeño cuadro en la segunda escena sería una alusión directa o indirecta a la acción principal para encadenarse bien orgánicamente a ella... En este caso todos los cuadros deben ser cortos , rápidos , elípticos , zigzagueantes como el relámpago : algunas réplicas o acontecimientos o pausas condensarían el sentido y el contenido (157) ... El tema o la unidad del conjunto resultaría de la síntesis mental que cada espectador haría basándose sobre las diversas escenas vistas ..." (NOTAS PARA ..., 157- 158).

Podemos deducir que Vallejo se guiaba por entonces (1934) por pautas teóricas específicas . Se observa una mayor reflexión y experiencia en el uso de los medios :

> " La teoría , evidentemente, supone cambiar mucho el decorado. Por el momento , uno se puede resignar a no servirse más que de reflectores y escenas cambiantes (Ibid. 154) ... Los hechos o fragmentos de acontecimientos que atraviesan la escena aferrándose también a la acción principal ... En fin , cualquier cosa de los dibujos animados , pero ¡cuidado! No tocar los dibujos animados . " (Ibid., 159).

La estructura escénica construída en el cuarto Acto en su segundo nivel,tiene un espacio que Vallejo denominó " calle de un barrio obrero " . Allí planeó que se actuaran escenas del tipo que describió en la cita anterior - muy posterior a la fecha en que culminó Lock- Out - rápidas , con sentido referencial . La misma función le otorgó a la luz en aquellas oportunidades en que,súbitamente y por muy corto tiempo , se ilumina una escena secundaria a la que se está escenificando . Este recurso informa al espectador a la vez que refuerza la escena principal - tal como el "flash back " o el "racconto" cinematográfico . Definitivamente este idea , inaugurada en Lock-Out por medio de la construcción escénica y la luz,fue tomando forma hasta convertirse en una propuesta factible y más teatral. Vallejo lo admitió en 1934 :

> " Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel de las piezas que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo,concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido . " (Ibid., 160)

2. 10 . 5 . 1 . PLANOS

En la división de planos que propone Lock - Out encontramos forma y contenido en unidad dialéctica , en base a una coherencia de acuerdo al proyecto ideológico propuesto . Vallejo parece optar por darle a los planos un sentido metafórico , en afán de destacar los contenidos que el actor /personaje expone en determinados parlamentos . Podemos distinguir algunas constantes en el empleo de los planos :

a. Jerarquización : 1. El nivel de altura respecto al piso del escenario en que actúe el personaje , dependerá del valor conceptual del discurso que emita. Las plataformas y pasarelas cumplen esta función.

2. La estructura escénica establece el dominio de algunos planos respecto a otros ,orientando la interpretación y apoyando el contenido ideológico de la obra.

b. Predominio : Se distingue la diferenciación de planos en sentido vertical =

DOMINACION / PODER

OPRESION / SUJECION

DOMINACION / PODER

y en sentido horizontal en las relaciones de

OPOSICION / CONFORMIDAD

dentro de la misma línea de interrrelación.

c. Equilibrio : Los planos continuos conllevan sentido de unidad y correspondencia en el conjunto . Este equilibrio puede romperse por efecto de conflicto interno entre sus mismos componentes ,sin desvirtuar su sentido general (Acto Nº 3), o quebrarse por un agente externo que produce una reacción que resulta en el afianzamiento de la unidad an - terior (Acto Nº 1 y Acto Nº 5)

d. Lectura de planos verticales : La división de los pisos superpuestos de las estructuras de los Actos Nº 2 y Nº 4 repite el esquema de dos secciones contí- nuas que flanquean una tripartita . Las partes ininterrumpidas son escenario de con- flicto . El nivel central tripartito repre- senta el espacio oprimido por los otros dos.

e. Lectura de los planos horizontales: Una acción pasiva (desplazamiento de Lebranc /Delegado, y los obreros esperando en el primer nivel del

Acto Nº 2 ; El Vigilante y el Guardián ob - servando los motores del Acto Nº 4 ; la súplica de la Obrera Nº 1 del Acto Nº 1 , por ejemplo) se producirá de izquierda a derecha respecto al plano .

Una acción decidida , activa , lo será en sentido contrario (El Vigilante y el Empleado avanzan a colgar el cartel (Acto Nº 1) ; El chantaje de Brunot al ministro (Acto Nº 2); La entrada de los obreros al sindicato , los delegados en hombros y su acceso al estrado (Acto Nº 3) ; La persecusión de los obre - ros , la muerte de la Obrera Nº 1 y la Madre Nº 1 (Acto Nº 4) ; El regreso del Delegado que rechaza el soborno (Acto Nº 2) ; La entrada del Vigilante y el ataque del Guardián (Acto Nº 4) , por citar algunos casos) . Así el plano tiene valor significativo en sí mismo .

Analizaremos este aspecto en cada uno de los Actos de Lock- Out :

ACTO Nº 1 .- Diversos niveles de altura según las necesidades dialógicas . El Obrero Nº 2 " desciende a saltos la escalera " para corroborar el cierre de la fábrica.

El Vigilante sube dos o tres escalones al pretender acallar las protestas . El Obrero Nº 12 también se encarama a una escalera , un poco más alto que el Vigilante, para coordinar las acciones con sus compañeros . El se convertirá en el líder.

ACTO Nº 2 .- Planos superpuestos en sentido vertical uniforme . Contínuo en la planta baja en la que esperan los Obreros ; tripartito en el piso siguiente en el que confluyen los grupos en conflicto : Obreros e Industriales con el Director del Gabinete del Ministro . El movimiento significativo se da de izquierda a derecha , desde la sala de espera de los Industriales a la sala de espera de los Dirigentes de los obreros y desde allí a la sala de deliberación situada al extremo derecho . El último piso lo ocupa la oficina del Ministro de Trabajo en la que se produce el conflicto de poder e intereses entre el gobierno y los Industriales . Sustancialmente estos propugnan el mismo propósito , presentan unidad de motivos , por lo que este piso muestra un plano contínuo , a diferencia del intermedio en el que cada división contiene un propósito distinto en cuanto a los resultados de la negociación . Esperan los de abajo , deciden los de arriba. El piso intermedio es transicional .

ACTO Nº 3 .- Plano contínuo . Elevado al extremo izquierdo por una tarima o estrado en el que se colocarán los Dirigentes obreros (nivel de decisión). Cuando algún Obre-

ro accede al estrado es para apoyar la huelga o brindar información útil en la toma de la decisión . Intervención relevante y determinante .

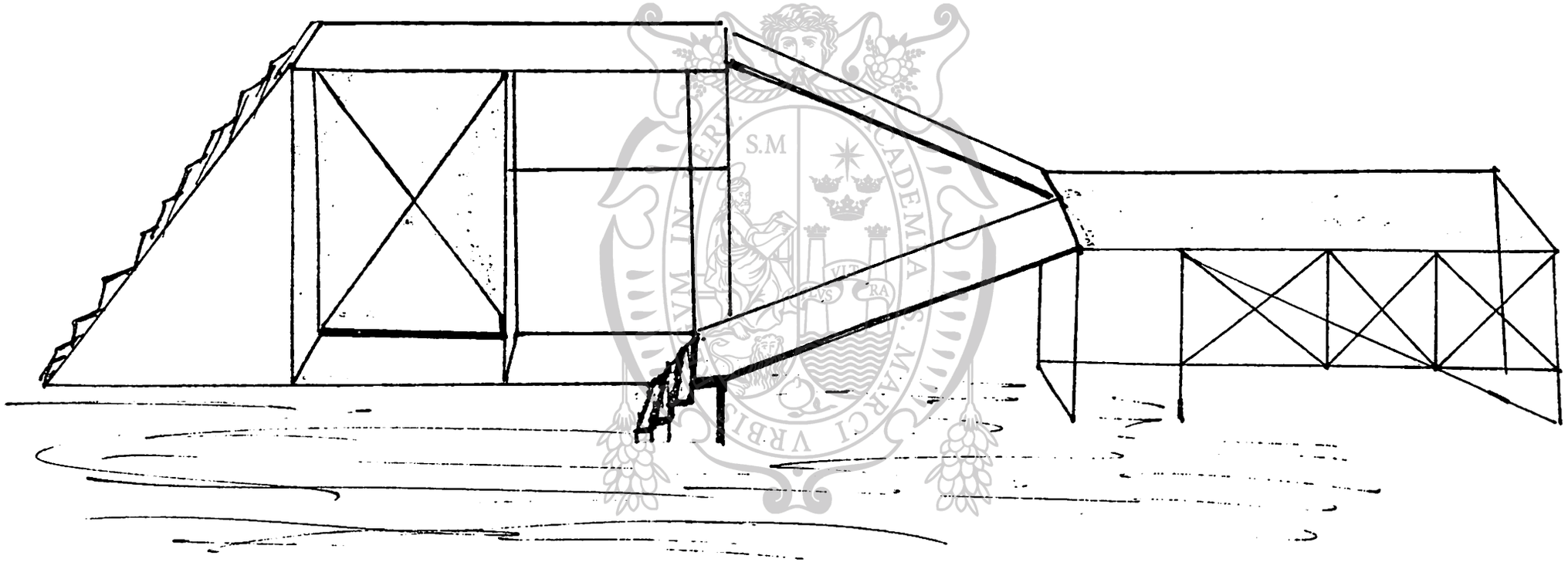
ACTO Nº 4 .- Se repite con ligeras variantes el esquema del segundo Acto . Construcción de tres pisos superpuestos . El primer nivel constituye el sustento del conflicto, la fábrica , ahora vacía y a oscuras . El último nivel representa al poder económico dilapidador , indiferente , frívolo y opresor " de lujuria repugnante y grotesca " . Los Empresarios estan absolutamente ajenos al horror y muerte que sucede en los dos pisos inferiores . El nivel intermedio presenta la división tripartita que configura la realidad de la lucha sindical . Al lado izquierdo el problema ético / sentimental del Obrero que opta por incorporarse a las luchas callejeras marginando el amor filial y de pareja . Al extremo derecho el conflicto ético/ familiar . El Obrero Nº 28 se debate entre sus deberes para con su familia y para con la solidaridad sindical. Es tomado prisionero en su intento de encontrar una solución y posteriormente muerto .En la parte central , ambas situaciones alcanzan su climax con la muerte de las mujeres Obrera Nº 1 y Madre Nº 1 relacionadas al Obrero Nº 12 , y la captura y posterior muerte del Obrero Nº 28 . Ambos extremos concentran a las víctimas inocentes del conflicto y el centro , a sus mártires . Simbólicamente este nivel se encuentra sufriendo las consecuencias generadas por los otros dos.

ACTO Nº 5 .- Anteriormente tratamos la contradicción que presenta la obra respecto al escenario estructural de este Acto . Sin embargo analizaremos ambas posibilidades , dejando establecido que optamos por la primera opción que presentamos .

a. Plano continuo con la puerta de la fábrica al fondo. Los Obreros ocupan la parte frente a la fábrica . Los policias se desplazan de derecha a izquierda rompiendo la armonía. Cuando aparece,el Obrero Nº 12 sube sobre una silla hacia el lado izquierdo del escenario relevando esta zona .

b. La estructura de la escena anterior destacando una puerta para la fábrica , manteniendo los planos superpuestos en penumbra como símbolo de lo terminado pero que permanece en estado latente . En ambos casos destaca el plano anterior medio y hacia la boca del escenario , representando el triunfo de la unidad y la solidaridad obrera en su lucha reinvindicativa .

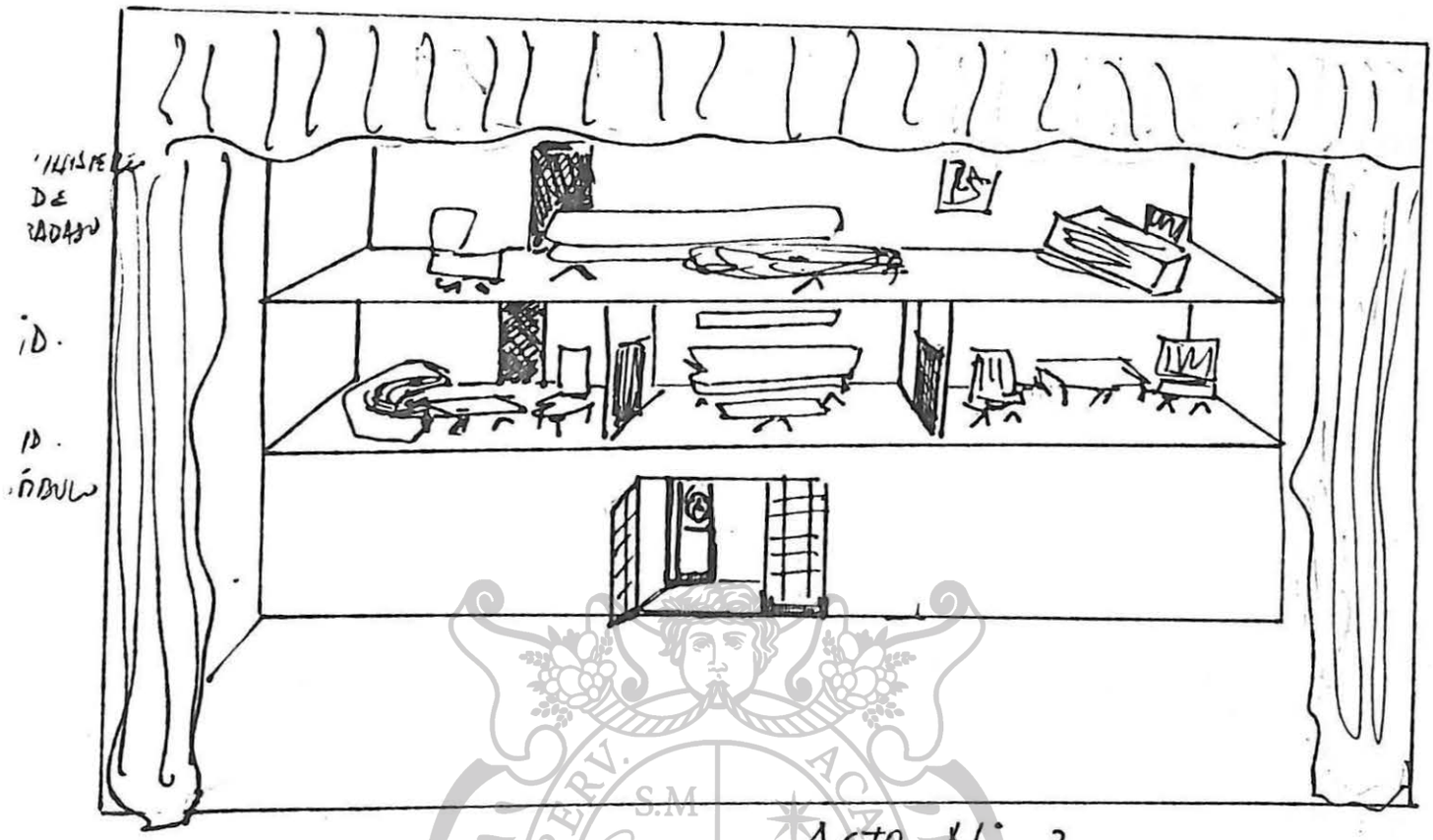
La construcción del decorado ,tal como lo imaginó Vallejo, necesita de un amplio espacio .La mayor dificultad se presenta por la magnitud de las estructuras que deberán cambiarse de un Acto a otro . Podría pensarse en un escenario móvil ,pero esto modificaría la disposición ideada por el autor . La altura promedio de cinco metros cuarenta centímetros para el cuarto Acto y de tres metros para el segundo ,en tanto se ajuste a los bloques superpuestos compactos que el autor propone,podría reducirse.



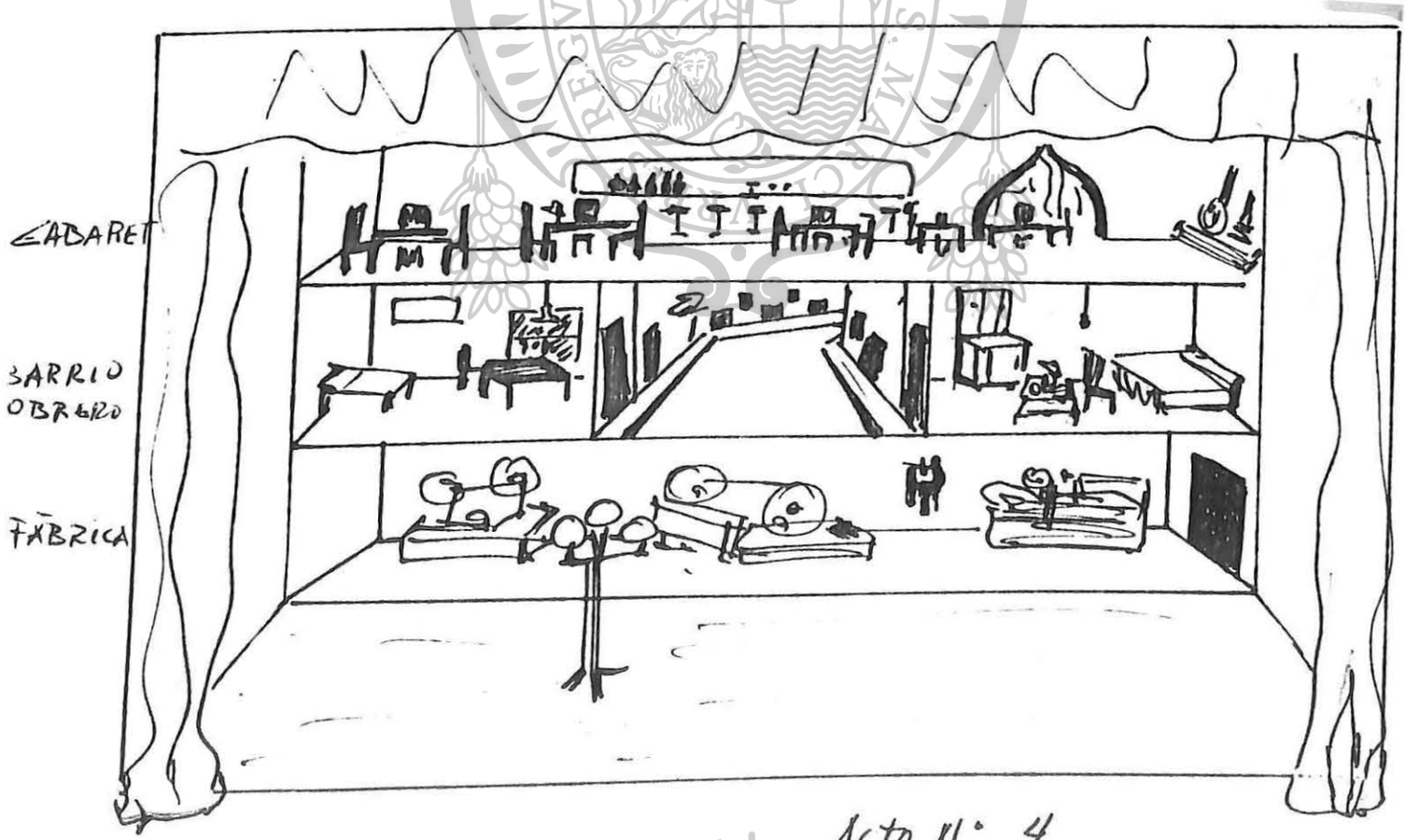
ACTO Nº 1

APLICACIÓN TEXTO DE MEYERHOLD
DISEÑO DE A.A. GVOZDIOV (1924)

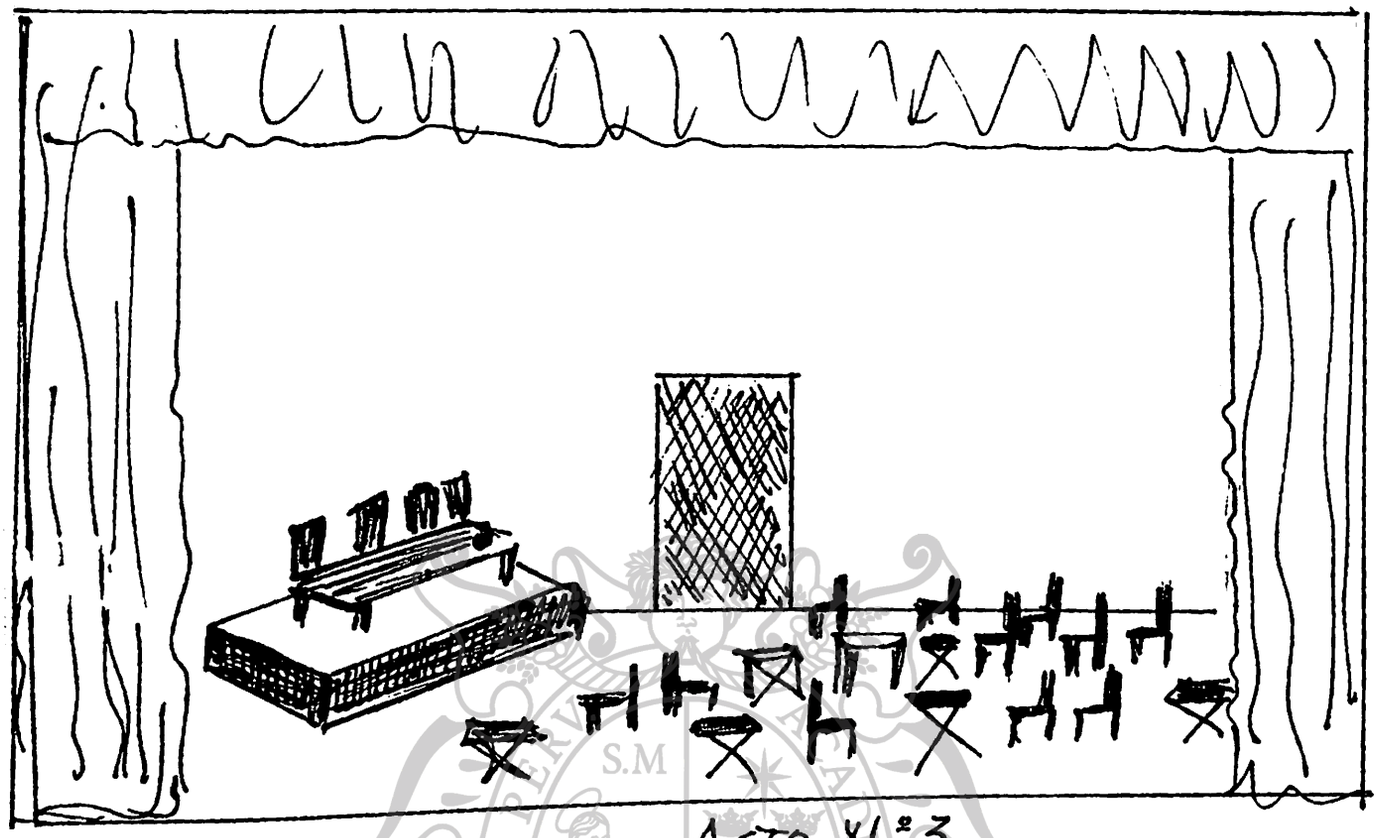
II PROPUESTA DE ESCENOGRAFIA VIRTUAL



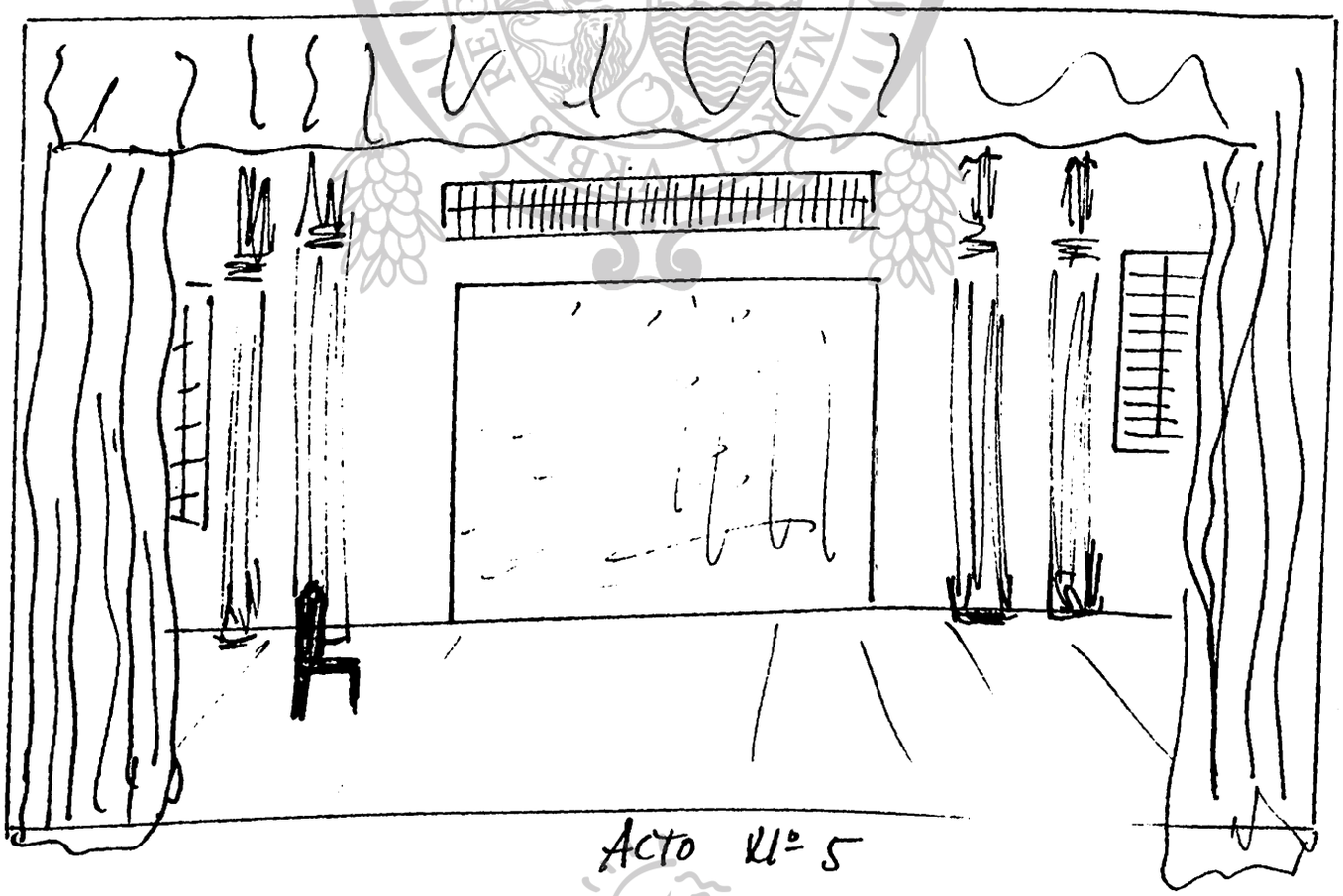
Acto N° 2



Acto N° 4



ACTO Nº 3



ACTO Nº 5

C O N C L U S I O N E S

1 - Lock - Out data de 1930 . Fue escrita en francés y traducida al castellano por su autor . A pesar de ello no fue modificada ni corregida por César Vallejo .

2 - La obra refleja minuciosamante los planteamientos teóricos que sobre teatro expresó su autor en diversos escritos hasta 1930 . Así la consideramos un "manifiesto " de sus pos - tulados teatrales hasta esa fecha .

3 - La obra formalmente está basada en la experiencia que tuvo su autor en la U.R.S.S. , la misma que fue aplicada en la pieza sumada a su conocimiento del ámbito laboral francés de principios del siglo XX .

4 - Lock- Out se orienta a brindar información pedagógica al proletariado extendiéndose en la explicación y sustento de la ideología comunista . En este sentido es una obra " de tesis " , en la que se enfrentan dos grupos polarizados :proletarios y patronos , con la victoria de los primeros gracias a la solidaridad y la unión .

5 - La obra propugna la integración del texto dramático con la puesta en escena .Sin embargo una representación inefi -

ciente podía desvalorizar un texto sin que el caso contrario tuviera el mismo efecto . Vallejo , en consecuencia , prioriza el valor de la puesta en escena sobre el texto dramático .

6 - Lock - Out está dividida en cinco "escenas " . Por las características que presentan decidimos denominarlas "Actos". Estos a su vez están subdivididos en secuencias y en escenas propiamente dichas .

7 - Los cambios de escena - especialmente en el Acto cuarto - quiebra el posible vínculo emotivo del espectador en el momento en que podría convertirse en sentimiento y no en raciocinio . La escena siguiente lo retrotrae a la realidad de la lucha , esta vez desde un enfoque diferente . Por medio de escenas de contraste se llama la atención del receptor y se va creando consciencia de la magnitud del hecho.

8 - La acción es la que mantiene el interés dramático ,siendo el aspecto más importante en la obra según su autor. Para lograrlo el director debía recurrir a todos los elementos disponibles,respetando el sustrato ideológico que diera coherencia y sentido a la representación. En Lock- Out las viscisitudes de una huelga y los cuestionamientos éticos y programáticos que suscita , son fundamentales . Los Actos conducen la intensidad según cada situación de interés dramá-

tico.

9 - El tiempo dramático transcurre en seis semanas repartidas en los cinco Actos . El tiempo escénico se inicia y termina en horas matinales entre el primero y quinto Actos . Internamente los Actos recorren las 24 horas solares aunque engloben varias semanas .Su efecto organiza la puesta en escena . Hay ruptura de la unidad de tiempo .

10 - El espacio dramático se sitúa en París a principios del siglo XX . La acción se desarrolla en la zona central de la ciudad y en el barrio obrero. Existe un espacio fuera de escena referido a la gran ciudad extendida , en el que ocurren manifestaciones y persecuciones obreras . Las escenas se localizan en lugares que son secciones de espacios arquitectónicos mayores que solamente están sugeridos . Ruptura de la unidad de espacio .

11 - Para César Vallejo los personajes eran estructuras coherentes en carácter y apariencia . Los nominados destacan frente a los demás,por oposición . En general los personajes son individualidades que cumplen una función social , son "tipos " . La mayoría son innominados y aparecen como "casos" dentro de la masa y en el transcurso de la acción . Ejemplifican las características del proceso de huelga (miedos, temores , negociaciones , decisiones ,lucha , víctimas inocentes ,pérdida de afectos ,flaqueza ,muerte , traición ,de-

sesperanza , dolor , etc .) A pesar de su concepción del personaje ,Vallejo fue parco en señalar sus características físicas , priorizando el carácter .

12 - Era vital para Vallejo cuidar los detalles de la puesta en escena para reforzar el sentido del texto . Para ello se valió de las acotaciones que orientaran al inteligente colaborador que,idealmente,debía ser el director de escena . Estas son minuciosas y detalladas .

13 - El sentido de la puesta en escena era reafirmar lo expuesto en el texto dramático,acentuando el realismo y creando consciencia crítica al contrastar escenas ideológicamente opuestas . Con este mismo fin propuso un espacio escénico funcional con un montaje descarnado .Buscó atraer la atención del espectador hacia su referente inmediato y colocarlo en situación de identificarse con los aspectos de la obra que solicitan se tome posición respecto al cambio social .

14 - En las acotaciones se sugiere el uso de los medios de otras artes distintas al teatro . De la Música emplea el Pas d' d'acier de Sergei Prokofiev , obra identificada con la realidad soviética y con los tiempos modernos , que había causado fuerte impacto en su época . Igualmente usó técnicas de índole cinematográfica y provenientes del ballet . La coincidencia de la búsqueda de soluciones para resolver pro-

blemas formales , lo acercan a los realizadores rusos tanto del cine como del teatro (incorporación de la masa como personaje , escenarios grandiosos , escenas alternadas ,sentido espacio -temporal de los planos escénicos , etc.) El ballet se menciona como pauta para el movimiento de los obreros , en concordancia con la pieza de Prokofiev . La luz está ligada a la música ,sobretodo en el primer Acto luz , color y sonido están estrechamente vinculados. La apariencia expresionista y futurista de ciertos recursos escénicos tienen una función dramática transitoria y no representan una opción estética para su autor .

15 - Vallejo fue muy cuidadoso en señalar los detalles mínimos de los elementos escénicos (actuación , voz, tono, movimiento, ritmo , ambiente, espacio- tiempo , mobiliario, utilería , escenografía , etc.). Por las acotaciones recrea el escenario que imagina para su obra .Siente la actitud psicológica que deberá primar en cada escena o secuencia . Con ello pretende preservar su orientación ideológica ante una posible desviación en la dirección .

16 - Las acotaciones de tono dan las pautas para establecer el significado y la intención de la actuación de los personajes . Vallejo maneja la voz hasta convertirla en una presencia en la acción ,como si fuera un personaje más . La especifica en modulación y tonalidad .Da importancia igualmente a su ausen-

cia cuando señala el silencio , de fuerte carga significativa en la obra .

17 - Vallejo establece pautas a seguir por el actor en mímica y gesto , para brindar el sentido indispensable a su actuación. Detalla las actitudes que acompañarán al movimiento y que en conjunto configurarán al personaje .

18 - El actor sustenta el texto dramático en la puesta en escena. Actor y personaje son unidad indivisible . En su calidad , inteligencia y correcta selección radica el valor del montaje . El autor era responsable de su coherencia formal. Vallejo intentó trasmitir con la mayor exactitud los límites entre los que podía desenvolverse el actor frente a su personaje , respetando la universalidad del "tipo" en cuanto actitud psicológica , rasgos físicos y función dentro del grupo .

19 - Para el autor de Lock - Out el director es fundamental no solamente para el montaje específico bajo su responsabilidad , sino para el valor del texto en su conjunto como obra de arte . Abogaba por un "colaborador inteligente " que comprendiera e interpretara adecuadamente al dramaturgo valiéndose para ello de todos los recursos que las artes pudieran brindarle .

20 - Respecto al movimiento de actores , Lock - Out presenta el movimiento individual y el movimiento colectivo . Su autor es consciente del efecto de significación sobre el texto dialógico que posee la dirección del movimiento y su jerarquización . Propugna la armonía del movimiento por medio de un rico juego de líneas que pueden deducirse del sentido de los desplazamientos . En interés de la pieza en gran parte recae en la variedad de los movimientos y en su significación .

21 - Los objetos fijos en el escenario centralizan algunas de las acciones de los personajes ,quienes se desplazan hacia , desde o alrededor de ellos . Los objetos de uso personal que en algún momento portan los actores ,son significativos al sentido de las escenas, tales como varas o bastones de la policía , billetes de banco o la campanilla de sesiones . Vallejo es consciente del valor connotativo de estos objetos como refuerzo al sentido del discurso .

22 - El espacio escénico es el lugar de la acción dramática ocupado por el mobiliario y los actores . Vallejo lo propone amplio y profundo para permitir el desplazamiento de alrededor de cuatenticinco actores , tanto a nivel del piso del escenario como en los ambientes que determinará el escenario construído . Vallejo seleccionó el nivel del piso como el

ámbito del trabajo . El nivel medio como el mundo del obrero en distintas circunstancias, y el nivel superior lo dedicó a los industriales y al gobierno . Entendemos en ello una clara alusión a que el trabajador se encuentra atrapado entre su centro laboral y las leyes que lo rigen .

23- En Lock-Out se maneja también el espacio "negativo" o vacío . En ocasiones el escenario queda completamente vacío o con pocos actores que permanecen mudos mientras lo atraviesan .Entretanto la escena se desarrolla tras bambalinas siendo solamente escuchada . Este marco sugiere soledad y angustia . Contrasta con las escenas de espacio "positivo" en las que se definen situaciones complejas .

24 - Esta obra está concebida como de masas .Esto hace indispensable un diseño estricto en el uso del espacio escénico para el movimiento de los grupos . Vallejo no lo acota y será tarea de la dirección escénica el cumplir con darle coherencia respecto al texto dramático .

25 - El espacio escenográfico es frontal y cerrado, del tipo tradicional . Es curioso que aquí Vallejo no imaginara cambios novedosos como los que se practicaban ya en la época. Su propuesta mantiene al espectador físicamente al margen, tal como parece era constante en el teatro ruso que pudo apreciar .

26 - Vallejo admiraba la audacia y libertad escenográficas que caracterizaban a cada pieza en particular brindándole originalidad . Los rusos eran para él fuente constante de inspiración y pioneros en cuanta novedad surgiera en este aspecto . La forma sugerente básica fue la máquina, símbolo del trabajo . La escenografía en Lock - Out cumple el cometido de acercar la realidad al espectador y de hacer legible su planteamiento ideológico para ser internalizado y defendido .

27 - De la misma manera propugnó el valor del vestuario en la configuración del personaje y en su efecto sobre el conjunto de la puesta en escena ,con su consiguiente implicancia en el valor apreciativo del texto dramático . Debía, por tanto , ser apropiado al tiempo y espacio escénicos y a sus convenciones , sin descuidar su capacidad connotativa.

28 - En Lock - Out la luz tiene un valor altamente cinematográfico . Con ella se sugiere cambios temporales y espaciales. Se propone como evidencia de contraste entre escenas de sentido opuesto , que muestran realidades en conflicto. Compara ambientes y delimita espacios .

29 - La obra presenta un ciclo luminoso correspondiente al tiempo interno independiente del tiempo dramático . Este efecto cíclico le da coherencia y plasticidad al montaje . La

propuesta está vinculada al sentido ideológico de la obra. El amanecer es turbado por acontecimientos que producen la huelga . Un nuevo amanecer, al final del quinto Acto , redime el dolor y señala el triunfo . En Lock -Out la luz tiene sentido dramático . Remarca situaciones y define espacios , juega con los tiempos sin por ello perder verosimilitud . Crea atmósfera y orienta el ritmo de la pieza , la organiza.

30 - Vallejo otorgó cualidades de consonante al sonido identificado como disonante , basándose en consideraciones ideológicas . El ruido de las máquinas le sugería una orquesta interpretando piezas de ballet y sonatas . Asume en ambos el "sonido del trabajo " , tal como "La Internacional será el himno de los obreros . Otros sonidos son resultado de las acciones dentro o fuera de escena , generan el climax y la participación emotiva del espectador .

31 - Los objetos fijos - como las máquinas , los motores, muebles de oficina , del hogar y del cabaret - deberán ser auténticos y en condiciones de uso . La dificultad mayor estriba en compatibilizar este requerimiento con la dimensión de la arquitectura escénica , la que por esta circunstancia puede resultar excesivamente grande . Los niveles superiores es difícil que soporten el peso de los objetos y de los actores simultáneamente .Los objetos portables tienen signifi-

cación en el drama y no puede eludirse su inclusión ni su pertinencia en cada caso .

32 - En Lock - Out Vallejo propone un entramado de tipo constructivista para el primer Acto , acorde con la modernidad que supone un taller de metalúrgia con planos , plataformas y escaleras . El segundo y cuarto Actos implican una estructura de varios pisos superpuestos en el que el nivel intermedio se subdivide en tres secciones interconectadas. El tercer Acto no tiene estructura alguna . El último presenta como fondo la fachada de la fábrica con la puerta abierta . Entre un Acto y otro hay cambio total del dispositivo escénico .

33 - El Acto quinto y último se inicia con una acotación que se contradice de inmediato . Vallejo señala debe repetirse la escena del Acto cuarto .Pero se refiere igualmente a la fachada de la fábrica que no aparece en aquél . Una solución anula la otra . Siguiendo las pautas marcadas por el conjunto de la obra optamos por escoger la fachada como posible . La otra propuesta sería impracticable en las circunstancias que se presentan .

34 - La arquitectura teatral mantiene un "efecto de realidad ", a partir del acuerdo convencional que supone el espectáculo teatral . Con ello Vallejo consigue el sentido

grandioso apropiado al fin ideológico de la obra .

35 - En la división de planos que proyecta Lock - Out encontramos forma y contenido en unidad dialéctica en base a una coherencia de acuerdo al proyecto ideológico propuesto . Vallejo opta por darle a los planos un sentido metafórico en su afán de resaltar los contenidos . Así encontramos relaciones de jerarquía , predominio , equilibrio y lecturas horizontales y verticales . Los planos superiores representan el nivel opresor .El intermedio el ámbito del obrero: En el segundo Acto es la zona de confrontación de los dirigentes con los empresarios , en el cuarto Acto la confrontación con sus relaciones familiares . El plano inferior está dedicado al trabajo , el mundo amenazado y campo del conflicto . De igual manera quien se eleva respecto al nivel del suelo es preeminente por su discurso y actitud .

36- Lock- Out es una obra espontánea de técnica teatral incipiente . Sin embargo la visión renovadora está presente en ella,aunque se dificulte la solución escénica adecuada . Esta llegará posteriormente con una mayor experiencia acerca de la índole particular del espectáculo teatral. Encontramos que en sus Notas para una estética teatral está el resultado de las reflexiones iniciadas con la obra que hemos analizado .

37 - César Vallejo concreta en esta obra la misma inquietud de quienes intentaban en su época realizar un teatro que respondiera a las necesidades de difusión ideológica del marxismo comunismo . Un teatro de y para las masas proletarias . Para conseguirlo debió recurrir a su experiencia en el campo de la representación escénica . Algunos de los recursos que empleó fueron los tradicionales . Otros , más innovadores . En ambos casos su opción fue asumida en razón de los fines que se proponía y a su información en ese momento . Hoy día Lock - Out es una obra difícil , pero no imposible , de representar .

B I B L I O G R A F I A

- ALLENSWORTH, Carl

1982 The complete play production handbook. Harper & Row Publishers(revised edition).New York

- ANDRADOS,Francisco et alt.

1975 Semiología del teatro. Editorial Planeta, Barcelona

- ARACIL,R. yM. GARCIA BONAFFE, M.

1982 Geografía de la sociedad humana.Vol.1.Editorial Planeta, Barcelona

- ARNOLD, Paul

1958 El porvenir del teatro.Ediciones Leviatán, Buenos Aires

- BARATTO, Mario

1971 Teatro y luchas sociales .Ediciones Península, Barcelona

- BATY, Gastón y René CHAVANCE ,René

1965 El arte teatral .Fondo de Cultura Económica , México

- BAZIN, André

1966 ¿ Qué es el cine? Ediciones Rialp , S.A., Madrid.

- BERTHOLD, Margot

1974 Historia social del teatro.T.2 . Ediciones Guadarrama ,S.A., Madrid

- BETTETINI, Gianfranco

1977 Producción significante y puesta en escena . Editorial Gustavo Gili,S.A.,Barcelona

- BLANCHARD, Paul

1960 Historia de la dirección teatral . Compañía General Fabril Editora , Buenos Aires

- BORGAL, Clément

1963 Metteurs en scene . Ferand Lenore , Paris.

- BRECHT , Bertold

(1989) "Nueva técnica de la representación" . Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudios de Teatro. Serie I, Nº 32. Lima

- BREYER, Gaston A.

1968 Teatro : el ámbito escénico. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires

- CANFIELD , Curtis

1970 El arte de la dirección escénica. Editorial Diana . México

- CASTRI , Massimo

1978 Por un teatro político .Piscator,Brecht,Artaud . Akal Editor . Madrid

- CORVIN , Michel

1973 El teatro nuevo. Oikos-tau ediciones. Barcelona

- CHEKHOV , Michael

1963 To the director and playwright. Compiled and written by Charles Leonard . Harper & Rowe Publishers . New York

- DE TORO , Fernando

(1987) 1989 Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena . Editorial Galerna,2da.ed. Buenos Aires

- DORT, Bernard

1975 Tendencias del teatro actual . Editorial Fundamentos. Madrid

- DUVIGNAUD, Jean

1966 El actor . Taurus Ediciones ,S.A. Madrid

1970 Espectáculo y sociedad . Editorial Tiempo Nuevo ,S.A. Caracas

(1973) 1980 Sociología del teatro.Ensayo sobre las sombras colectivas. Fondo de Cultura Económica 2 da. ed. México

- EISENSTEIN , Sergei

1959 Teoría y técnica cinematográficas . ,Ediciones Rialp , S.A. , 3ra. ed. Madrid

- ELAM , Keir

1980 The semiotics of theatre and drama. Methuen . New York /London

- ENGELS, Frederic

1972 Textos sobre la producción artística . Comunicación Serie B , Editor Alberto Corazón, Selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal. Madrid

- FERNALD, John

1969 Sense of direction.The director and his actors. Stein & Day . New York

- GAEDE, Cristian

(1926) 1950 El teatro desde la antiguedad hasta el presente. Editorial Labor S.A. Barcelona

- GASSNER, John

1941 Producing the play . The Dryden Press Publishers , New York

- GONZALES VIGIL, Ricardo

1992 César Vallejo . Obras completas . Tomo 12 (Introd) Editorial Perú S.A. Lima

- GUBERN, Roman

1971 Historia del Cine . Tomo 1 . Editorial Lumen ,Barcelona

- GUIBOURG , Edmundo

1962 " Jacques Copeau " .En: Revista de estudios de teatro. Tomo II, Nº 5 , Buenos Aires ,(52-56)

" Recordación de Federico García Lorca" .Ibid. (59 - 64)

- HEFTNER , Hubert C.

(1968) 1980 Técnica teatral moderna ,Editorial Universitaria de Buenos Aires , Buenos Aires

- HELBO , André et. alt.

1978 Semiología de la representación . Editorial Gustavo Gili , S.A. Barcelona

- HESSE, José

1971 Breve historia del teatro soviético . Alianza Editorial . Madrid

- HORMIGON , Juan Antonio

1970 Investigaciones sobre el espacio escénico. Comunicación 4 , Madrid . (Introd. y recopilación)

- KAPLAN, Donald M. et alt.

1973 La cavidad teatral . Editorial Anagrama . Barcelona

- KNAPP , Mark

1985 La comunicación noverbal. El cuerpo y el entorno. Ediciones Paidós ,Barcelona

- KOWZAN, Tadeusz

( ) " El signo en el teatro . Introducción a la semiología del arte del espectáculo " .En: Teoría y práctica del teatro . Talleres de la Universidad del Valle ,Cuadernos de Teatro Nº 3/4 .

- KRACAUER, Siegfried

1961 De Caligari a Hitler . Ediciones Nueva Visión . Buenos Aires

- LALOU , René

1962 Medio siglo de teatro francés . Compañía general Fabril Editora ,Buenos Aires

- LEYDA, Jay

1965 KINO. Historia del film ruso y soviético. Editorial Universitaria de Buenos Aires . Buenos Aires

- MEYERHOLD , Vsevold Emilievic

1979 Teoría teatral . Editorial Fundamentos, 3ra. ed. Caracas

- MIGNON , Paul Louis

1973 Historia del teatro contemporáneo . Ediciones Guadarrama . Madrid

- MOHOLY - NAGY, Laszlo

(1924) " Teatro , circo y variedades .1924 " .En: HORMIGON , cit ., (159 - 172)

- MOLES ,Abraham & ROHMER , Elizabeth

1972 Sociología del espacio . Editorial Ricardo Aguilera . Madrid

- MORTEO , Gian Renzo

1968 El teatro popular en Francia . ,Editorial Universitaria de Buenos Aires .Buenos Aires

- PAVIS , Patrice

1984 Diccionario de teatro . Dramaturgia ,estética , semiología . Editorial Paidós,Barcelona

- PIGNARRE , Robert

1962 Historia del teatro . Editorial Universitaria de Buenos Aires,Buenos Aires

- PISCATOR , Erwin

(1929) 1973 Teatro político . Instituto Cubano del libro . La Habana

- PODESTA , Guido

1985 César Vallejo : su estética teatral . Institute for the study of ideologies & literature. Minneapolis

1994 Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo. Latinoamericana Editores , Berkeley ,Ca.

- ROLLAND,Romain

1953 El teatro del pueblo. Editorial Quetzal,Buenos Aires

- ROMERA CASTILLO , José

1988 " Semiótica del espectáculo " .En: Elementos de una semiótica del texto artístico (poesía,narrativa , teatro, cine) . Ediciones Cátedra , 4ta. ed. Madrid

- SALAZAR , Adolfo

1956 La música orquestal en el siglo XX . Fondo de Cultura Económica , Breviarios Nº 117.México

- SALVAT, Ricard

1983 El teatro como texto , como espectáculo . Montesinos Editor , S.A., Barcelona

- SCHLEMMER , Oskar

(1927) " La escena .Conferencia del 26.III.1927." En: HORMIGON , cit .,(173 - 186)

- SERREAU, Geneviéve

(1964) 1967 Historia del "nouveau theatre" . Siglo XXI Editores S.A., México

- SLONIM , Marc

1965 El teatro ruso .Del Imperio a los soviets. Editorial Universitaria de Buenos Aires , Buenos Aires

- SOUTHERN, Richard

1964 The seven ages of the theatre Faber & Faber,Londo

- STAUB, August W.

1973 Creating Theatre .The art of Theatrical Directing. Harper & Row Publishers , New York

- TOLMACHEVA , Galina

1946 Creadores del teatro modorno. Librería Hachette S.A., Buenos Aires

- TOUCHARD,Pierre Aime

1954 El teatro y el espectador . Ediciones Troquel S. R.L. Buenos Aires

- UBERSFELD , Anne

1989 Semiótica teatral . Ediciones Cátedra S.A., Universidad de Murcia ,Traducción y adaptación:Francisco Torres Monreal , Madrid

- VALLEJO, César

1959 Rusia en 1931.reflexiones al pie del Kremlin.Editora Perú Nuevo , Lima

1969 Visión del Perú .Revista de Cultura ,Nº 4,julio, Lima

1973 Obras Completas .(Contra el secreto profesional. T.1 ; El arte y la revolución .T.2) Mosca Azul Editores , Lima

1979 Teatro Completo .T.1Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú .Traducción y notas de Enrique Ballón . Lima

1982 " César Vallejo , piezas y escritos sobre teatro" En: Revista Peruana de Cultura , Nº 1 ,Instituto Nacional de Cultura , Traducción y notas de Carlos Garayar , Lima

1987 César Vallejo desde Europa. Crónicas y artículos. 1923 - 1938 . Editorial Fuente de Cultura Peruana .Edición de Jorge Puccinelli , Lima

1992 César Vallejo. Obras Completas. Editorial Perú , S.A. Introducción de Rivardo Gonzáles Vigil ,Lima

- VALLEJO , Georgette de

1969 " Apuntes biográficos sobre poemas en prosa y Poemas Humanos " En: Visión del Perú , cit. (171)

- VEINSTEIN, André

1962 La puesta en escena .Su condición estética. Compañía General Fabril Editora , Buenos Aires

- WHITING, Frank M.

1972 Introducción al teatro. Editorial Diana ,México

- WILLIAMS , Raymond

1975 El teatro de Ibsen a Brecht.Ediciones Península, Barcelona

- ZUBER , Ortrum

1980 " The translation on non-verbal signs in drama" En: Translation agent of communication Special issue of Pacific Moana Quarterly , Vol 5,Nº 1, jannuary (61 - 74). Marilyn Gaddis Rose editor

L O C K O U T

Escena I

Al levantarse el telón, el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor.

Obreros en diferentes planos

Sincronizado especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general, Pas d'acier de Prokofiev. Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro. Re - lámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra. Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía. Efecto general de ballet.

Cesa Pas d'acier, subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes.

OBRERO 1, con risa estúpida: -¿Y qué vamos hacer si nos echan a la calle? (rie de nuevo). Para comenzar, conozco uno que se va a molestar bastante y una novia que no va a esperar mucho... (Risas de algunos otros).

OBRERO 2: -Oye tú, ¿éso te hace reír, no? ¿encuentras éso muy gracioso? (varios dejan de trabajar y escuchan). En cuanto a ustedes, todos tienen algo que perder ¡ que diablos! ¡ Solo Antonio porque quiere casarse!, ¿que harán de Ramos y sus hijos? ¿y de Vergara que tiene a su mujer enferma?...

OBRERO 3: -Quizá, ¡ pero no te pongas en ese caso!...

OBRERO 4: (un anciano apacible): -Ustedes se comportan como si tuvieran todos una cuenta en el banco. Vamos a ver la cara que pondrán cuando se encuentren desocupados. Los espero de vuelta...

OBRERO 5: -Yo estoy totalmente de acuerdo contigo. ¡Las cosas no se hacen solas!. 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... (Todos han dejado de trabajar y guardan un silencio pesado).

OBRERO 6: -Sí ...pero primero debemos saber qué hay de cierto o no en todo éso. ¿Quién ha dicho que se va a cerrar la fábrica?

MUCHAS VOCES, contradictorias: -¡Pero si todo el mundo lo sabe!... ¡Fue Víctor 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?... ¡Y luego, mierda! (Cruzan exclamaciones, risas, e interjecciones).

//...

OBRERO 6, con fuerza: -¿Van a callarse? El capataz nos va a escuchar (ante estas palabras todos vuelven a la calma y a la seriedad).
Una vez más ¿quién ha dicho que van a cerrar?...

OBRERO 1, interrumpiendo con firmeza: -Yo. Simplemente yo.

OBRERO 2: -Y yo también.

OBRERO 7 (un anciano apacible): -También yo... (diversos movimientos).

OBRERO6 y varios jóvenes: -¡Bien! ¡Muy bien! ¡NI bien ni muy bien! Digan cómo se han enterado. ¿Lo saben ustedes?

MUCHOS A LA VEZ: - ¡Ah, eso!... ¡Se ha sabido como se sabe siempre eso que se sabe!...¡Vean que tal bola tan buena!...¡SÍ! ¡Es preciso saberlo! (Ríe escandalosamente. Gritos, nuevo desorden).

OBRERO 2: -¡Pero cállense, cállense!... ¿Puedo hablarles, sí o no? -34

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

OBRERO 2: -Repito camaradas: ¡van a cerrar! ¡y van a cerrar de un momento a otro! ¡Yo sé también que es el mismo director quien ha alertado al vigilante! El director en persona, ¿me comprenden? ¡No queda otra salida que poner manos a la obra para impedirlo! Hay que movilizar al sindicato... Ir a hablar al ministro...

OBRERO 8, interrumpiendo: -¡Ir a hablar al ministro! ¿oyen eso?! ¿Sabes tú cómo responde el ministro a aquellos que pretenden ir a hablarle? ¡a tiros de fusil en las nalgas! ¡Recuerden arriba en el norte, el asunto de los mineros y los textiles!

OBRERO 9: - ¡Cállate, cállate! ¿qué es lo que pretendes? Tú dices estupideces. Sin el ministro -y el gobierno por su puesto- hace tiempo que los patrones nos habrían echado fuera.

OBRERO 10: - ¡Ah qué buena cosa! No es por criticarte, tú sabes, ¡pero tienes cada gracia! Entonces, ¿tú crees todavía en ese tipo de cojudeces! ¡patitas en la calle! ¡nada menos que éso! ¡¿Quén no sabe hoy que gobierno, ministro y patrones son la misma cosa?!

OBRERO 2: -¡Es verdad!¡Si se espera algo de ese lado, ya podemos esperar sentados!

VARIAS VOCES: -¡Está bien lo que han dicho!... ¡Cierto!...¡Pues claro!... ¿De dónde es ese que está de acuerdo con su ministro?!... ¡creer todavía en un ministro!...

OBRERO 2: -Ciertamente hay crisis; y se agrava, se extiende cada vez más. En todas partes se habla de miles de desocupados: en los Estados Unidos, en Inglaterra, en Francia, etc. Es necesa -

//...

rio unirse desde ahora, prepararse para la lucha. Si no, no sabemos lo que nos espera...

OBRERO 11, casi un niño, en un grito: -¡El vigilante! ¡ahí está! (Dispersión inmediata. Hace su aparición el vigilante acompañado de un empleado que tiene un letrero en las manos. Los dos buscan con la mirada dónde colocarlo. Los obreros, que siguen sus movimientos con la mirada, de pronto se inquietan y sobresaltan).

EL VIGILANTE, al empleado: -¿Aquí,no?...(con el índice señala varios otros sitios a la vez) ¿o mejor allí?... Aquí, tal vez...¿qué piensa usted?...¿adonde lo pegamos? - 35

EL EMPLEADO: -Me parece que...sí...ahí...¿no será mejor que lo pongamos en el fondo del taller? (los dos se encaminan en la dirección propuesta).

EL VIGILANTE: -¡Esto es terrible!...¡terrible!... ¿verdad?... ¡hum!

EL EMPLEADO: -Por supuesto... pero ¿qué quiere Ud.?... ¿qué se puede hacer?...

OBRERO 5, en lo alto de una pasarela:-Y ¿qué hay vigilante? ¿qué novedades tienes?

EL VIGILANTE: -¿Novedades?.. (repite, entre dientes) novedades... (se decide y pega el letrero en la pared).

OBRERO 2, descendiendo a saltos la escalera: -¡Ahí está!...¡cierran la fábrica! ¡Lock-out, compañeros! ¡cierran! ¡cierran! (un clamor sordo, tempestuoso. Los obreros se lanzan hacia el letrero).

EL GRUPO: -¡No, no cerrarán!... ¡no y no!...¡no cerrarán!... ¡no cerrarán ... ¡abajo el lock-out!... ¡no al cierre, más bien trabajo!... ¡trabajo!...¡trabajo!...(De los talleres vecinos llegan otros obreros que se unen a las protestas).

EL VIGILANTE, después de subir 2 ó 3 escalones de una escalera, autoritario: -¡Silencio, señores! ¡todo el mundo a su trabajo!

TODOS LOS OBREROS, al mismo tiempo: -¡No cerrarán!...¡no cerrarán!.. ¡no cerrarán!...

EL VIGILANTE: -¡He ordenado silencio! ¡Cada uno a su trabajo! Como se indica en el aviso, el cierre no tendrá lugar sino el lunes próximo. Repito: cada uno a su trabajo.

TODOS, a la vez: -¿Dónde está el director?... ¡A la dirección!... ¡No, no! ¡Vamos al sindicato!..¡Sí al sindicato!...¡No! ¡Primero a la gerencia!...

OBRERO 12, desde una escalera, a algunos escalones del suelo: -¡Un momento de silencio, les suplico, camaradas! -36

//...

UNA VOZ: -¡Silencio, por favor! ¡les van a hablar! ¡silencio!

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

LOS OBREROS: -¡No!...¡Vamos a protestar!...¡Vamos a defendernos!.

OBRERO 12: -Si, por supuesto camaradas. Vamos a defendernos...

OBREROS, interrumpiendo: -¡Sí!...¡sí!...¡sí!...¡Todos fuera!... ¡Todos al sindicato!...¡Y después del sindicato, al ministerio!...

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. Pues bien, al sindicato.

OBRERO 13: -¿Y la policía? Seguramente nos va a caer encima en el camino.

OBRERO 12: -Nuestro camarada tiene razón. No se puede ir al sindicato ahora, sino esta tarde y cada uno separadamente. Fijemos la reunión a las tres por ejemplo. ¿Están de acuerdo? Y que todo el mundo acuda, desde luego. El éxito de nuestras reinvindicaciones depende de nuestro número y nuestra unión, que es la única fuerza del proletariado. No olviden jamás esta convicción.

VOZ DE ALARMA: -¡El director!...¡si,si!... (Seguido de muchos técnicos e ingenieros, aparece el director de la fábrica. Silencio general).

EL DIRECTOR: -¿Por qué todo este desorden, señores?

LOS OBREROS: -¡No al lock-out!...¡No a la desocupación!...¡Trabajo!...¡Trabajo!....¡Trabajo!..

EL DIRECTOR: -Por favor, señores, un poco de silencio para que yo pueda explicarles...

UN INGENIERO: -¡Señores! ¡El director va a hablar! ¡Silencio, por favor! -37

LOS OBREROS: -¿Para explicar qué?...¡No hay nada por explicar!... ¡Trabajo!...¡Trabajo!...¡Trabajo!...

OBRERO 12: -¡Escuchen al director, camaradas! ¡Será preciso que lo escuchemos siempre! vamos, escuchémoslo desde ahora.

EL DIRECTOR, elevando la voz: -Señores, la dirección ha decidido el cierre de los talleres para el lunes próximo, ejecutando así las ordenes recibidas del Consejo de Administración...

//...

LOS OBREROS: -¡No serán cerrados los talleres!...¡No se cerrara!.. ¡No!...¡No a la desocupación!...¡Trabajo!...¡Trabajo!... Quere - mos trabajar

EL DIRECTOR: -¡Ah, mis amigos, les aseguro que esta lamentable decisión no depende ni de mí ni de nadie en realidad! Desgracia damente, es a consecuencia ineluctable de la crisis económica internacional. Cuántas empresas en el mundo entero, se han vis to desde hace cierto tiempo obligadas a reducir su producción. Al contrario, ¿no comprenden que los fabricantes serían los pri meros en mantener su volumen, y no solamente los primeros en mantenerlo sino los primeros en aumentarlo?¡La empresa Brunot -al cerrar sus puertas- va a perder infinitamente más que todos us- tedes!¡El obrero no pierde sino su salario, pero las pérdidas que sufre la empresa ascienden a millones!

OBRERO 12: -¡Es también por millones que ascienden las ganancias! ¡Es usted mismo quien nos lo hace comprender!...¡Nosotros sabe- mos muy bien que con crisis o sin ella, fábricas abiertas o ce- rradas, los patrones continúan viviendo muy bien, mientras que nosotros morimos de hambre!...

EL DIRECTOR: -Y la desocupación, señores, es un fenómeno inevi- table, fatal...Nadie es personalmente responsable. Los patro - nes, el gobierno,nosotros hacemos todo aquello que está en nues tras manos para detener ese mal. Los municipios por su parte proyectan nuevos trabajos públicos únicamente con el fin de pro curar trabajo a los obreros desocupados. Brunot sólo cierra una fábrica, como ustedes saben, dejando únicamente 9,000 obreros sin trabajo. Además y por último, no es sino una cuestión pasa- jera... Seis meses a lo más, tal vez... -38

LOS OBREROS: -¡No es verdad!...¡usted miente!...¡no va a reabrir!. ¡usted nos embauca!...

EL DIRECTOR: -En fin, señores, esto es desgraciadamente todo lo que puedo decirles por el momento. No me queda otra cosa que de searles, señores, mucho coraje. Y ahora,¡cada uno a su trabajo! (Se da vuelta brutalmente, sin más).

LOS OBREROS, sin moverse: -¡No cerrarán!...¡Necesitamos traba - jar!...¡Trabajo!...¡Trabajo!...

OBRERO 12: -Camaradas: el director (el director, los ingenieros y los técnicos, atienden inmediatamente, intrigados) no es, evi dentemente, el responsable del lock-out. No es contra él contra quien debemos dirigirnos. Lo que no impide, por otro lado, que todo lo que acaba de decir sea totalmente falso, como vamos a verlo en unos momentos...

UN INGENIERO: -¿De qué habla ese grosero? El señor director habla sabiendo lo que dice...

LOS OBREROS: -¡Está bien!...¡Ya conocemos esas palabrerías!... ¡Cierra el hocico, vendido a los patrones!...¡Ciérrela! (El ingeniero salta sobre el primero que agarra y lo atiborra a golpes. En un instante todos se van a las manos y la pelea es completa) ¡Basura!...¡Canalla!...¡Miserable!...¡Aborto!...¡Puerco!...¡Pedazo de soplón!...¡Estúpido y vendido!...¡Polilla sucia!...

OBRERO 12: -¡Basta camaradas!...¡Para qué diablos todo esto!... Disciplina, por favor!...¡Ustedes van a escucharme!...¡Pero qué se consigue con esto, maldita sea!...

LOS OBREROS, volviendo a la calma: -¡Viva el proletariado!...¡Viva la solidaridad obrera!...¡Vivan los trabajadores!...¡Abajo los soplones!...¡Abajo los vendidos!...¡A la mierda los patrones!... (Aprovechando la calma, el director, los ingenieros y los técni - cos, se dirigen rápidamente hacia la puerta y desaparecen)¡Así!.. ¡Huyan!...¡Desaparezcan!...¡Fuera, vagos!...

OBRERO 12: - ¿Han terminado? ¡no hay tiempo que perder!... (Fi - nalmente, los obreros obedecen).¡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! -39 Ellos aprovechan el rendimiento de las máquinas, cada vez más perfeccionadas, es decir, cada vez más rápidas, para librarse de los obreros que ya no necesitan más. Dicho de otra manera, los beneficios del progreso sólo benefician a los patrones, como siem - pre! Una vez más, los obreros han construido las máquinas que hoy o mañana permitirán a los patrones echarlos a la calle. Mientras los patrones se enriquecen a una velocidad cada vez más vergonzosa, nosotros los obreros, nosotros devenimos, con la misma rapi - dez, cada vez más miserables. Los patrones, camaradas, son indiscutiblemente responsables de los millones de hombres desocupados que existen en el mundo entero.

LOS OBREROS: -¡Desgraciados!...¡es bien fácil comprenderlo!... ¡claro!...

OBRERO 12: -Siempre tienen en la boca la crisis mundial, el marasmo de los negocios...gimotean y se quejan es de nunca acabar y más que nosotros...¡pero continúan viviendo hoy como ayer, y mañana como hoy, van a las playas, a los deportes de invierno, a los balnearios, en los cruceros y que sé yo! ¿vamos a los balnearios nosotros?... En los hoteles adonde van, pagan en un día lo que gastamos en una semana -¡qué digo!- lo que gastamos en un mes!... Los casinos, las boites y los burdeles están llenos...

LOS OBREROS: -¡Puercos!...¡Tiburones!...¡Crápulas!...¡Sanguijue - las!...¡Vamos! ¡Al sindicato!...¡Todos al sindicato!... (Todos salen; el obrero 12 y una obrera son los últimos)

OBRERA 1, reteniendo al obrero 12: -¡Oye, no te metas en eso!...

OBRERO 12: -¿Qué quieres decir?

//...

OBRERA 1: -No lo sigas, quédate

OBRERO 12: -¿Tú no hablas seriamente, supongo?

OBRERA 1, suplicante: -¡Raymundo!... no vayas... te van a detener...

OBRERO 12: -En todo caso, a ti te toca ir a ver a mi madre en la casa... ella está sola...Vamos, nos vemos luego... -40

OBRERA 1: -¡No, Raymundo!...(Algunos obreros regresan y buscan al obrero 12).

LOS OBREROS: -¡Bueno, Raymundo, te esperamos!... ¿Qué es lo que haces?...¡Vamos rápido!...¡Apúrate!...¡La policía ya está allá, tu sabes!...¡Date cuenta que no hay tiempo que perder!...

OBRERO 12: -¡Ya ves!...¡No no sería correcto!... (A los obreros). ¡Los sigo! ¡voy en un segundo!

OBRERA 1 -¡Te suplico Raymundo! ¡no vayas!...¡no vayas!... (Ella lo retiene. El obrero 12 la arranca brutalmente y se lanza fuera. Ella queda clavada, con los brazos débilmente extendidos hacia él . Luego en una decisión repentina, se recupera y también se lanza fuera). -41

Escena II

En el Ministerio de Trabajo. La Escena representa un edificio de muchos pisos. Al levantarse el telón, se ilumina una oficina del 2° piso. Dussaud, Ministro de Trabajo, aparece rodeado de cuatro industriales. Deliberan sobre la entrevista que tendrá lugar al anochecer entre patrones y delegados de los sindicatos obreros.

EL MINISTRO: -Señores, he creído conveniente reunirlos antes de la entrevista que tendrán con los delegados de los obreros, con el propósito de examinar la situación general del momento. Les aseguro firmemente, señores que el gobierno está animado con el más sincero espíritu de colaboración en el esfuerzo común que debe culminar -en el más breve plazo-, en una solución equitable del conflicto. Evidentemente, esta crisis no es exclusiva de nuestro país. En realidad, todos lo sabemos, es más bien universal. Por lo tanto, ella debe ser afrontada con toda serenidad, contemplando únicamente el interés del país; es decir señores, que una gran voluntad de acuerdo se impone entre las empresas y los trabajadores. El éxito de las gestiones de Uds. no es posible sin el precio de un verdadero deseo de armonía entre patrones y obreros. (Pasando el tono de un hombre de negocios). En principio, como los señores Brunot y Ricard han decidido el cierre de sus talleres, debo conocer el número de obreros y empleados que trabajan actualmente en sus fábricas, así como la cifra exacta del personal ya despedido. Enseguida, les ruego exponer brevemente el estado actual de la -4.
producción de esas mismas empresas y las causas específicas de su reducción. Los señores Brunot y Ricard tienen la palabra... (Ricard sacando de su portafolio varios folders). Señor Ricard, le ruego proceda.

RICARD: -Señor Ministro: Yo me limitaré hoy día a repetir lo que ya en muchas oportunidades he expuesto al señor Secretario de Trabajo. (Consultando sus papeles). Hasta el 17 de agosto último, el número global del personal de nuestras fábricas era exactamente 23,753 y después del cierre de nuestros talleres de Courneuve, ese número fue de 18,440. El número de obreros licenciados es, pues, de 5,314. En cuanto al volumen de la producción, se ha reducido en un 18%. ¿Cuáles son las causas?... 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; la alza de las tarifas aduaneras; la nueva ofensiva de la concurrencia de los Estados Unidos que, unicamente ella, absorbe casi la mi-

//...

tad 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... 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. Una baja de los precios se han producido buscamente, a consecuencia de los diversos craKs bancarios en el extranjero. Sin embargo, nuestra empresa con coraje, ha hecho frente a la situación, pues nuestro Consejo de Administración ha tomado medidas para salvar el ritmo de nuestra producción. 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 y el almacenamiento ha alcanzado un volumen sin precedentes. A todo ello hay que añadir todavía la repercusión de la crisis sobre las industrias adyacentes, por ejemplo y en particular sobre los productos siderúrgicos... Verdaderamente, señor Ministro, las empresas Ricard han hecho, en conciencia, todo lo humanamente posible para sostener el ritmo de su producción. Frente al fracaso no queda otra solución que la de reducir esta producción... Creo, señores que todos estamos de acuerdo: el desempleo es un flagelo cuyas causas remontan muy lejos en la economía de la guerra, y nada ni nadie podrá remediarlo sin pasar por momentos dolorosos. Obreros, patrones, gobierno, todo el mundo debe aceptar la amarga contribución que le toca en esta crisis. Notemos, por otro lado, que los obreros son los que menos padecen... Nuestra empresa, por supuesto, desea secundar los loables esfuerzos del gobierno tendientes a atenuar los efectos desastrozos de esta situación. Señores, he dicho lo que tenía que decir. (Sensación de malestar evidente). -44

EL MINISTRO: -Señores: 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. (Sensación). Me permito, señores, esperar de su perpicia y de su patriotismo, todos los esfuerzos capaces de aportar a este doloroso problema, una solución rápida y pacífica. Hago el llamado más urgente a su flexibilidad de hombres de negocios y a su espíritu de conciliación, para alejar todo aquello que pudiera prolongar la situación e irritarla inútilmente. El señor Ricard acaba de señalar la actitud de su empresa y el gobierno toma nota de ello. Vamos a escuchar ahora al señor Brunot. Señor Brunot tiene Ud, la palabra.

BRUNOT: -Señor Ministro: Ya le he comunicado, hace algún tiempo, la cifra de los obreros despedidos...

EL MINISTRO: -Sí, en efecto...

//...

BRUNOT: -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 urge una presión semejante sobre los industriales, sería un grave atentado contra 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? -45

EL MINISTRO: -En suma, señor Brunot -excúseme por interrumpirlo- ¿piensa Ud., como el señor Ricard, que tampoco no puede hacer nada contra la reducción de su producción?

BRUNOT: -Absolutamente nada, Señor Ministro. El cierre de las fábricas no es obra nuestra, sino de la crisis mundial -como acaba de ser dicho. En consecuencia, el remedio -admitiendo que pudiera haber uno- no está en nuestras manos, sino en la acción conjunta de los gobernantes y de las finanzas de todos los países...

EL MINISTRO interrumpiendo de nuevo, a todos: -En lo concerniente a la disminución de los salarios, me gustaría, señores, tener igualmente una idea de conjunto en ese aspecto, sobre aquello que Uds. proyectan responder a los delegados obreros .

LEBLANC y BRAQUE, a la vez: -Señor Ministro: ayer hemos ~~expues~~to nuestros puntos de vista... nuestras ideas no han variado... los salarios, sin duda alguna, deben ser disminuidos...y en la fecha indicada... (Toda esperanza de arreglo desaparece).

EL MINISTRO, interrumpiendo por tercera vez, visiblemente resuelto a terminar el incidente: -Según lo que acabo de escuchar, señores, los dos litigios -cierre de los talleres y disminución de los salarios- se han agravado notablemente... Temo que nuestra entrevista con los delegados de los obreros sea de lo más negativa... Yo les había reservado esta reunión preliminar con la esperanza de encontrar un terreno de entendimiento entre las dos partes. Desgraciadamente, el estado de cosas no es de manera alguna lo que yo había esperado . Los señores Ricard y Brunot mantienen su lock-out, y los señores Leblanc y Braque su disminución de salarios...Bien. En estas circunstancias, el gobierno tiene desde este momento, el gran pesar de declinar toda responsabilidad en la lamentable evolución que necesariamente van a tomar los acontecimientos. Animado, ciertamente, como lo estoy, del más vivo deseo de conciliación, voy a dirigir todos mis esfuerzos hacia la tarea que me incumbe y tratar con todas mis fuerzas convencer a los obreros, con

//...

ducirlos a aceptar la presente situación y a resignarse a sus consecuencias... De todas maneras, debemos atenernos a la decisición del Presidente del Consejo. Debido a la doctrina del partido al que pertenezco, y a la conciencia de los altos deberes que tenemos hacia el pueblo, hacia los trabajadores y el país, mis actos -46 se ceñirán esta vez más -y como siempre- a los principios de la más estricta justicia. (Se levanta poniendo fin a la entrevista). Señores, nuestra reunión ha terminado...

RICARD, BRUNOT, LEBLANC y BRAQUE: -Señor Ministro, mi empresa no hace... Cuanto lo siento, señor Ministro... (Salen).

LEBLANC, estrechando la mano al Ministro: -Señor Ministro, hasta luego...

EL MINISTRO muy protocolar, a todos: Hasta pronto, señores.

LOS 4 INDUSTRIALES: - Hasta pronto, Señor Ministro.

BRUNOT: -Hasta pronto, Señor Ministro.

EL MINISTRO: -Hasta pronto, Señor Brunot.

RICARD: -Señor Ministro...

EL MINISTRO: -Señor Ricard, hasta luego.

BRAQUE: -Tengo que decirle una palabrita, Señor Ministro.

EL MINISTRO: -Está bien, Braque.

BRAQUE, a sus colegas, de lejos: -¡Un momento, señores! Los alcanzo en algunos instantes.

LAS VOCES DE LOS 3 INDUSTRIALES: -¡Por favor, mi querido amigo!... ¡No faltaba más!...¡Lo esperamos, Braque!...

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

BRAQUE, plantándose delante del ministro, con voz sorda: -Dussaud, hay que quebrar esta huelga. Blanchet me ha telefoneado esta mañana. Ud. sabe tan bien como yo el estado de ánimo de los hermanos Millien. Entonces...

EL MINISTRO: -Braque, ¡yo no puedo tener eso en cuenta! ¡no puedo! Si Blanchet persiste con sus exigencias, me veré en la obligación de renunciar.

BRAQUE, violento: -¡Renunciar! Pero... ¡no haría otra cosa que complicar la situación! ¿a quién ayudaría su renuncia? Los obreros no cederían más y tampoco Blanchet impedirá la salida de los Vergsmith. -47

//...

EL MINISTRO : -Perdería mi participación en el trust italiano si fuera necesario, y con la Presidencia del Consejo de Admi - nistración de Electro-Baltic...

BRAQUE: - ¡¿Y además el ministerio?!

EL MINISTRO: - Además el ministerio, efectivamente.

BRAQUE, todavía escéptico: -¿Y su partido? ¿cree Ud. que aceptará esto? ¿que el partido lo dejará obrar?

EL MINSITRO: -Yo lo convenceré. Y si no, que nombren a otro.

BRAQUE: -Dussaud, Dussaud! ¡ponga atención! ¡mucha atención! ¡no pierda la cabeza! reflexione sobre lo que va a perder! ¡¿negocios, ministerio?! ¿y por quién? ¡para respetar el derecho a la huelga, como dicen sus obreros!¡si Ud. abandona la cartera, qué fiasco para los colegas, para la familia y para el partido! ¡un ministro que renuncia apenas dos meses después de su nombramiento! ¡y todo por miedo de algunos pordioseros, de los descamisados!...

EL MINISTRO: -Suceda lo que suceda, Braque. Cumpliré con mi deber y haré justicia con toda imparcialidad, y Ud. sabe lo que eso supone...

BRUQUE: -¿Incluso si eso supone su rutina política, económica... y en todos los campos?

EL MINSITRO: -¡Debo soportar hasta el final!

BRAQUE: -¿Y qué haría Ud. si fuera de su actitud personal, el Consejo de Ministros decretará el apoyo a las empresas?

EL MINISTRO: -¡Ah eso! ¡eso, Braque, es otro asunto! Si el Consejo de Ministros ordena la represión de los obreros, ya no se trata más del Ministerio de Trabajo y el Ministro del Interior es el único responsable. No lo olvide, Braque, que yo trato antes que nada de salvar mi propia responsabilidad y la de mi partido, cuyos principios y acción han servido siempre a la democracia y a los derechos de los trabajadores. Mes imposible prever incluso que el pueblo pueda tener de qué quejarse de un ministro socialista. ¡Imposible! -48

BRAQUE: _pero, Dussaud, y si su mismo partido...

EL MINISTRO: -El Partido me ha dado su confianza y yo debo responder a ella estrictamente...

BRAQUE: -Pero ¿de qué manera? No saque el cuerpo.

EL MINISTRO: -¡Pero yo no me escondo, Braqué! ¿ante quién? ¿ante qué?

BRAQUE, sarcástico: -¡Ah, verdaderamente! Y bien, en cuanto a mí, mi querido Dassaud, Ie voy hacer protestar su letra en el Banco de Crédito.

EL MINISTRO: ¿Qué hay? pero ¿qué relación hay?

BRAQUE: -¡Ninguna, evidentemente! Y el compromiso que Ud. rehusa a Blanchet, voy a concluirlo ahora mismo con el Ministro del Interior. Lo que Ud. rechaza, eso mismo él lo hará!

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

BRAQUE: -Ella lo será, sin embargo.

EL MINISTRO: -vamos... ¿esto no va en serio?

BRAQUE: -Le repito: ella será protestada. (El ministro mira a Braque, paralizado de indignación).

EL MINISTRO: ¡Crápula!

BRAQUE: -¡Plenamente de acuerdo! ¡crápula y todo lo que Ud. quiera! Cada cosa a su tiempo, voy a revelar sus chanchullos en el asunto de los fondos secretos...

EL MINISTRO: -Miserable. Creí en un mínimo de pudor de su parte. ¡He sido bastante imbécil! Qué fácil le es hacerme cantar.

BRAQUE: -Pero vaya, ¿me parece que Ud. tiembla? ¿hay alguna razón? ¡a mí me gusta escuchar hablar de justicia a un hombre adornado con el género de antecedentes que Ud. tiene!

EL MINISTRO: -¡Una vieja amistad como la nuestra!...

BRAQUE: -Pese a esa vieja amistad, yo lo desenmascararé, esté Ud. seguro. (El ministro le fija una mirada casi despavorida). -49

EL MINISTRO, dando un formidable puñetazo sobre el escritorio: - ¡Canalla! al fin y al cabo vamos a ver!

BRAQUE, burlón, disponiéndose a partir: -Señor Ministro socia - lista...

EL MINISTRO, haciendo un gesto brusco para retenerlo: - Ud. no sale de aquí (Toca un timbre).

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

EL SECRETARIO, desde la puerta: -Señor Ministro.

EL MINISTRO esforzándose por mantener la calma: -¿Mantiene Ud. sus amenazas?

BRAQUE: -No son amenazas. Le pago en la misma moneda que su capricho.

EL MINISTRO: -¿Capricho?

BRAQUE: - Justicia para los obreros! ¡no, pero déjeme reír!

EL MINISTRO: -¿No es Ud. capaz de admitir que es mi deber y que ese deber yo lo siento...

BRAQUE: -Y el mío, mi querido amigo, es llevar hasta el fin eso que Ud. llama mis amenazas.

EL MINISTRO: -Exceptué, al menos, la letra.

BRAQUE: -No. La letra también. ¿Comprende Ud.?

EL MINISTRO: -Creía tener el derecho a esperar otra cosa de Ud. Y heme aquí ante la peor venganza. Porque yo no quiebro la huelga. Pero, ¡son todos Uds. quienes provocan la huelga! ¡Uds. mismos con sus exigencias y sus intransigencias de patrones!

BRAQUE: -¡Bien, bien!No hablemos más. (Abre la puerta).

EL MINISTRO, reteniéndolo por el revés de la chaqueta: -¡No la letra! ¡Ud. comprende! ¡No la letra!

BRAQUE: -¡Ah, mi viejo.Ud. me entristece!

EL MINISTRO; fuera de sí: -¡Ud. pagará mi letra, se lo digo yo!

BRAQUE: -Ud. me entristece sin llegar a comprenderlo. -50

EL MINISTRO; tratando de estrangularlo contra la pared: - ¡Canalla! ¡Fuera! (Abre la puerta brúscamente y lo echa brutalmente de la oficina). ¡Gredin! (Habiendo cerrado la puerta de algunos pasos y se acomoda en su asiento. La luz de esta escena se apaga y se iluminan las tres salas del primer piso que se comunican, así como también la fachada de la planta baja del edificio. En la sala del centro, los tres delegados obreros esperan la llegada de los patrones. La sala de la derecha está vacía. Al momento en que se ilumina la sala de la izquierda, llegan Ricard, Brunot y Leblanc, acompañados del Director del Gabinete del Ministro. Delante de la puerta del edificio, grupos de obreros esperan, en una atmósfera de evidente agitación. Importante servicio de orden. Los obreros consultan frecuentemente el reloj de péndulo o sus relojes y comentan con voz más o menos baja).

EL DIRECTOR DEL GABINETE DEL MINISTRO: - Señores, por favor tomen asiento, vuelvo en unos instantes.

RICARD,BRUNOT y LEBLANC: -Gracias... Muy amable... Siga no más... (Toman asiento).

EL DIRECTOR, saliendo: -Vuelvo... (sale).

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

BRUNOT: -¿No es verdad? ¿se han fijado Uds.? Me parece que todo va bien.

RICARD: -¿Qué supone Ud?

BRUNOT: -Oh... alguna presión de la T.P.H.

RICARD: -¿Cree Ud?

BRUNOT: -Pero eso es evidente, mi amigo.

RICARD: -¿Y Ud. cree que Dussaud ceda?

BRUNOT: -¡Ah, eso!...

RICARD: -Por mi parte, tengo fuertes dudas.

BRUNOT: - Dussaud es un hombre honesto, incluso un soñador, ¡una especie de loco! ¡se ha metido en la política hasta el codo! ¡pero eso no significa poder triunfar en las finanzas! ¡si Dussaud no ce de Braque, no doy un centavo por su cartera! ¡ah, eso se lo digo yo! (Mientras que Ricard y Brunot hablan en baja voz, Leblanc entra en la pieza del centro). -51

LEBLANC a los delegados: -Buenos días, señores. (Les estrecha la mano). Me parece que estamos en hora.

LOS TRES DELEGADOS: -Buenos días, señor Leblanc...Efectivamente, es mediodía... A la hora en punto...

LEBLANC a uno de los delegados: -Duplessy, quiero hablerle. ¿Tiene Ud. unos minutos? (Se dirige hacia la pieza que ha quedado vacía). Creo que no hay nadie en esta sala. Pase Ud. adelante.

DELEGADO 1, sorprendido: -Perdón...

LEBLANC, cerrando la puerta detrás de él; a los otros delegados: -Vuelvo en un momento, señores.

LOS DOS DELEGADOS: -Prosiga, señor Leblanc... (Solos, los delegados, en voz baja). Unos segundos...muy bien. Una vez más! ya vez! no te dije! (Recorren la pieza, pensativos).

LEBLANC, muy cortés: -Tome asiento, mi amigo.

EL DELEGADO 1, se sienta: -Gracias, señor Leblanc

LEBLANC,confidencial y aproximándosele: -¿Ud. ha hablado con Delille, si no me engaño?

DELEGADO 1: -Sí, efectivamente.

LEBLANC: -¿Y entonces?

DELEGADO 1: -Imposible, patrón. No se acepta. Ya he dado mi respuesta al señor Delille esta mañana. Eso supone traicionar a los camaradas.

LEBLANC: -Delille le ha expuesto claramente de qué se trata. Le ha informado también sobre la suma...

DELEGADO 1: -Sí, sí.

LEBLANC: -¿Y Ud. rechaza?

DELEGADO 1: -Sí

LEBLANC: -¿No ha reflexionado poco? -52

DELEGADO 1: -Eso no se reflexiona, señor Leblanc

LEBLANC: -¡Ah, ah! ¡Ud. lo lamentará! ¡Y más de una vez! ¡Ponga bien atención, Duplessy! ¡hay ocasiones que no se presentan sino una sola vez! ¡piense en ello, créame!

DELEGADO 1: -Ya está pensado. Suceda lo que suceda...

LEBLANC: - ¿Y Delille le ha hablado del resto?

DELEGADO 1: -¿De qué resto?

LEBLANC: -¿Lo que le podrá suceder si...la huelga estallara?

DELEGADO 1: ¿Qué quiere Ud. decir? ¿quiere darme miedo?

LEBLANC: -¿Miedo? No precisamente. Yo sólo quiero hacerlo reflexionar, se lo repito.

DELEGADO ¿Qué me puede suceder?

LEBLANC: -¿No tiene Ud. verdaderamente ninguna idea?

DELEGADO 1: -¿Qué? ¿la expulsión de la fábrica? ¿la cárcel?

LEBLANC; encendiendo un cigarrillo lentamente: -Yo no tengo tampoco ninguna idea...(Se levanta y de dirige hacia la puerta para salir. Antes de salir, con el índice levantando, una última vez) ¿Entonces? ¿está claro?

DELEGADO 1: -Señor Leblanc...

LEBLANC: -¡10,000! ¿está bien?

DELEGADO 1: -Ud. me insulta...

LEBLANC: -¡15,000, vamos!

DELEGADO 1: -¡Ud. pierde su tiempo!, es todo lo que yo puedo decirle.

LEBLANC: -¡20,000, Duplessy, 20,000!

DELEGADO 1: -¿Cómo se atreve Ud.?

LEBLANC: -¡25, tonto! pero no titubee más (Saca un fajo de billetes y se lo muestra violentamente. Por toda respuesta, el delegado abre la puerta y va a reunirse con los otros dos delegados. En ese mismo momento, Brunot y Ricard lanzan una formidable risotada, y los obreros agrupados delante del edificio lanzan con una voz compacta y vasta: -53

LA MASA: -¡Viva el proletariado!... ¡Vivan los trabajadores!... ¡Vivan los obreros metalúrgicos!... -54

Escena III

Sindicato de los obreros

Al levantarse el telón, los obreros están ingresando en el salón de las asambleas generales. Se va a dar cuenta del resultado de la entrevista de los delegados obreros con los patrones y el Ministro de Trabajo. No deja de afluir la masa. Atmósfera pesante. Desorden.

LA MASA: -¡Viva la clase obrera!...¡Vivan los obreros metalúrgicos!... ¡Viva el trabajo!...

OBRERO 14, con voz alta: -¡Viva la huelga, yo lo afirmo!

LA MASA: -¡Sí!...¡Viva la huelga!...¡Viva el proletariado!...

OBRERO 15: -¿Dónde están los delegados?

LA MASA: -¡Ahí vienen!...¡están allí!(Algunos obreros se sientan: unos sobre sillas y bancos, los demás por el suelo).

OBRERO 16, como un bólido: -¡Entonces, qué!...¿Dónde estamos?... ¿Qué han dicho los patrones? ¿Ellos han cedido, sí o mierda? (La masa se calla). ¿Pueden respondernos?

LA MASA: -¿Qué es lo que crees?...¡Por supuesto que no!... ¡Te haces ilusiones!...¡Abajo los patrones!...¡Abajo Brunot y los otros!...

OBRERO 17: -¡Pero, por Dios, cállense pues! ¿Dónde están los delegados?

LA MASA: -¡Son las cinco!...¿Hasta qué hora demora la sesión?... ¿Comenzamos, sí o no?..(Continúan llegando obreros y obreras).

OBRERO 17, sobre el estrado, imperativo: -¡Silencio, por favor! ¡Vamos a hablar! ¡Un momento de silencio, por favor!...¡Si continúan haciendo ese jaleo, nos van a enviar la policía!... ¿Quieren callarse, sí o no?

LA MASA: -¡No!...¡Lo que queremos es comenzar la sesión! (Algunos, a la vez)¡Por fin, aquí están!... ¡He ahí los delegados!... ¡Vivan los delegados!...(Los delegados hacen su entrada, llevados en hombros, en medio de los aplausos).¡Viva Dubois!... ¡Viva Duplessy y Loisseau!...¡Hurra!...¡Hurra!...¡Vivan los proletarios!. ¡Abajo los patrones!...¡Abajo los explotadores!...

EL SECRETARIO DEL SINDICATO, subiendo a la tribuna: -Señores:...

LA MASA: -¡Eh tú, déjanos en paz!...¡Calla tu hocico vendido!... ¡Pedazo de soplón, verte al diablo!...¡Fuera , basura!... (Los delegados se han sentado).

EL SECRETARIO, haciendo sonar la campanilla:¡Silencio! ¡ Uds. han pedido que la sesión comience!...

LA MASA: -¡Se te ha dicho que te vayas!... Vendido fuera de aquí.. ¡Cierra la boca!...

EL SECRETARIO: -¡Silencio por fin!...¡Designen su presidente en lugar de vociferar!

LA MASA, unánime:¡Vernot! ¡Vernot! ¡Vernot!

EL SECRETARIO: -El camarada Vernot es designado. ¡Vernot! (Vernot se adelanta en la multitud y sube al estrado) (Ovación).

EL PRESIDENTE: -Camaradas: el objeto de esta reunión es conocer el resultado de la entrevista de nuestros delegados con los patrones y el Ministro de Trabajo.

LA MASA: -¡Ya lo sabemos!...¡No queda otra cosa la huelga!... ¿Qué ganamos discutiendo?...¡A la huelga!...

EL PRESIDENTE: -Por lo menos se va a dar lectura del informe que -56
todos deben conocer. Luego se verá lo que se decida. El camarada Loisseau tiene la palabra.

EL DELEGADO 2, con voz clara: -Camaradas: como Uds. lo saben ya, no hemos obtenido nada de los patrones, absolutamente nada.

LA MASA: -¡Cochinos!...¡Silencio, dejen hablar!...¡Brunot!... ¡Silencio!...

EL SECRETARIO, haciendo sonar la campanilla: -¡Silencio, camaradas! La sesión ha comenzado.

EL DELEGADO 2: -Los patrones declaran simplemente que no hay nada que examinar o discutir. Para ellos la situación es clara: Brunot mantiene el lock-out y Ricard la disminución de los salarios que ya había anunciado y que entrará en vigor la próxima semana. En una palabra, nosotros perdemos en todos los frentes...

LA MASA: -¿Y qué dice el Ministro?...¿Qué hace el gobierno?

EL DELEGADO 2: -¿El Ministro? El Ministro escucha. Por lo demás nuestra entrevista con el Ministro ha sido muy breve y para qué repetir las razones y los argumentos de siempre invocados por los patrones, los mismos que ya todos nosotros hemos escuchado tantas veces: los impuestos... el almacenamiento...las aduanas... los precios de costo...el dumping norteamericano...la crisis de

las materias primas...¡y qué sé yo todavía! Total y en conclu - sión: los obreros de nuevo están en la calle y la jornada de tra bajo al precio que les da la gana! Qué podían hacer los delega- dos a quienes los escuchaban como quien oye llover. Incluso ellos han encontrado el medio de hacernos comprender que una buena represión haría quedar todo em orden...(Abucheo)¡y por iniciativa del Ministro!

LA MASA: - ¡Abajo el socialista!... ¡Traidor!... ¡Quién se dice socialista!... ¡Ya tenemos suficiente! ¡A la huelga!... ¡Por su puesto , qué es lo que se espera todavía?...

EL PRESIDENTE, haciendo sonar la campanilla: -¡Camaradas, cál - mense! ¡Silencio, por favor!

EL DELEGADO 2: -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 -57
Patronal. Por ejemplo: ayer, los delegados patronales habían pro metido llevar hoy día al Ministerio, una nueva escala de sala - rios que se iba a discutir. No solamente ellos no han llevado nada sino que se han parapetado en la posición intransigente y abusiva de las primeras reuniones. Y nosotros, cuidando no pre cipitar 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 Ad- ministración de cada fábrica! No hay pretexto del cual no echar mano para eternizar esta situación que nos reduce al hambre, ago ta nuestras fuerzas de resistencia y quiebra nuestros esfuerzos de conciliación. 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 relacio nes 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...

LA MASA: -¡Muy bien, tanto mejor!...¡Buen viaje!...¡Que le qui - ten el piso!...¡No se les detenga!...¡Que se vayan al diablo!... ¡Abajo los socialistas! ...

OBRERO 18: -¡Eso sí que no! ¡Uds. no saben lo que dicen! ¡O no son sino unos ingratos! ¡Si nosotros hemos obtenido victorias hasta ahora, es al Ministro Dussaud que se lo debemos, no?

LA MASA: -¡Y mi ojo!...¿Ya acabaste de desvariar?... Y los mine ros, y los textiles ¿no piensan más en ellos?

EL PRESIDENTE: -¡Basta de interrupciones, camaradas! Este no es el momento. El delegado tiene la palabra.

EL DELEGADO 2: -Se dice también que es una maniobra del ejército...pero venga de donde venga, siempre son los mismos quienes amasan...

OBRERO 19: -Todo eso lo sabemos. 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! Evidentemente, los patro - nes se aprovechan de nuestra actitud. Ellos están persuadidos -58 que estamos dispuestos a parlamentar toda la vida. ¡Y bien, nosotros los vamos a desengañar!

EL DELEGADO 2: -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 los obreros metalúrgicos que estaban de - sorganizados, 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 a permitido unificar nuestras opiniones, agrupar nuestras fuerzas y acrecentar nuestras oportunidades en el frente de batalla. No hace sino tres o cuatro días que los obreros especializados y los braceros quienes no comprendían nada del alcance del conflicto, se desafiliaban. El retardo de la base complementaria de los salarios de 20 y 25 y 28 francos cayó a punto para respaldar nuestra causa común y consolidarla. No se puede decir, pues, de ninguna manera, que hemos perdido nuestro tiempo. ¡Al contrario! Por otro lado, como lo ha hecho notar el delegado Dubois en su informe al Comité de Lucha, el arresto, al momento de la llegada de cuatro camaradas, ha aclarado definitivamente, yo creo, a la clase obrera, sobre las intenciones rea - les de los socialistas, muy resueltos -como se ve- a apoyar a los patrones! El cuadro se ha simplificado, ya que ahora la delega - ción patronal, de un lado, sabotea las entrevistas y las discu - siones; y, por el otro lado, ¡el gobierno nos aprisiona y se burla de nuestros derechos!

LA MASA: -¡No queda sino la huelga!... ¡Si nada más que la huelga!... ¡Es el único medio que tenemos!... ¡Huelga, huelga, huelga! ¡Y huelga general!... ¡En huelga, camaradas!... Todos en huelga!...

EL DELEGADO 2: -Un momento, por favor. Antes de declarar la huelga, debemos saber donde nos dirigimos y conocer los resultados prácticos que podemos o no esperar.

LA MASA, impaciente: -¡No se puede saber por adelantado!...¿Cómo saberlo?... ¡Además, esto es suficiente!... ¡Salgamos y marchemos!... -59

EL DELEGADO 2: -La delegación obrera ha realizado todo, ha hecho todo lo que podía. Ahora les toca a Uds. tomar la decisión que les convenga mejor. Decidan sin precipitaciones. Guarden calma y conserven la sangre fría.

LA MASA, de pie la mayoría: -¡Ah la huelga!...¡Nosotros estamos por la huelga!...¡Vamos a la huelga!...

EL PRESIDENTE: -Camaradas:¡el secretario va a leer la moción de orden del día!

EL SECRETARIO, leyendo: -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.

LA MASA, unánime: -¡Aprobado!...¡Aprobado por unanimidad!... ¡Viva el proletariado!...¡A la huelga y adelante!...¡Vivan los trabajadores!...(Se disponen a salir).

EL PRESIDENTE, haciendo sonar la campanilla: -¡No se vayan, camaradas!¡Queda todavía la moción de Julián, Granier y Torneau! ¡Siéntense!¡Prosigue la sesión!

OBRERO 20: -¡Pido la palabra!

EL PRESIDENTE: -¡EL camarada Julián tiene la palabra!

OBRERO 20: -Camaradas: yo propongo dilucidar, delante de la asamblea, la situación económica del país para que los trabajadores pueden más o menos formarse una idea de las relaciones que hay entre la economía nacional y las grandes empresas patronales. El asalariado está -aunque muy vagamente- algo más informado porque siente más directamente las consecuencias. Los patrones, los políticos y los economistas no hablan sino de cifras y no hacen otra cosa que enredar todo.¡¿Y qué es lo que buscan en el el fondo?!. Les conviene que las cosas queden como están; y para que continúen como están ahora, es necesario mantener al mayor número de gente posible en la ignorancia! Con crisis o sin crisis,¿cuál es la importancia para el político, el banquero, o el patrón? Con crisis o sin crisis.¡ellos no carecen de lo que les es necesario, y mucho más! -60

LA MASA: -¡Es una vergüenza!...¡Que la desgracia les caiga a todos ellos!...¡Muerte a los que nos quitan nuestro pan!... Muerte a los que nos privan de todo!...

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...

LA MASA: -¡Abajo los bien comidos!...¡Nosotros queremos tener qué comer todos los días!...¡Nosotros también queremos vivir!... ¡Nosotros también queremos la alegría y el confort!...

OBRERO 2: -Y lo que es peor todavía, es saber que todas esas cantidades colosales de mercaderías y de productos han salido de nuestro trabajo, ¡de nuestro trabajo y de nuestras manos! ¡Desde que el mundo es mundo, nunca ha habido tantos trabajadores, tantos talleres, tantas máquinas que puden hacer todo, tantas invenciones de todo tipo! ¡Pero, camaradas, nosotros no vivimos en las casas que nosotros construimos, sino en tugurios! Nosotros no dormimos en las camas que fabricamos, sino en escombros y jergones. Nosotros no viajamos nunca en los barcos que sólo tenemos el derecho de cargar y descargar...

LA MASA: -¡Basta!... ¡Basta de injusticias!... ¡Basta de abuso!. ¡Basta de crueldad!...¡Basta, basta, basta!...¡Abajo, muerte a los aprovechadores!...

OBRERO 20: - ¿Por qué esta inhumanidad tan feroz?!...¿Por qué?

LA MASA: -¡Hay que terminar!...¡Basta de esto!...¡Pan y alegría para todos!...¡Y comodidad, como los otros!...¡Nosotros somos todos iguales, todos semejantes!...

OBRERO 20: - ¡¿Iguales?! ¡Oh, no! ¡Ni semejantes! ¡El pan no se nos da a nosotros! ¡Quién lo sabe mejor que aquellos que trabajan! 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!

LA MASA: - ¡Sí ya lo sabemos!... ¡Abajo los parásitos!...¡Abajo los sanguijuelas, los tiburones, los rapaces!... ¡Abajo toda esa pandilla!...¡Abajo, abajo, abajo!... -61

OBRERO 20: -¡No más banqueros!, ¡No más curas! ¡No más generales! ¡No más patrones! ¡No más explotadores del pueblo cuya lista es interminable!

LA MASA: -¡Abajo los buitres!... Abajo los voraces!... ¡Abajo los que viven de los demás!...

OBRERO 20: - Todo lo que nosotros hacemos y producimos, ellos no los quitan, y ellos no los quitan para venderlo! ¿Por qué debemos ir descalzos? ¿Por qué nosotros debemos pasar nuestra vida sin vivienda?¿ Sin la menor cosa? ¿Sin un pedazo de tierra?

LA MASA: - La tierra también, a los que la trabajan!...¡A aquellos que la siembran!... ¡Las industrias y las fábricas a los que las construyen y las hacen funcionar!...

OBRERO 20: -¿Y si, al menos, se repartiera todo eso -no sólo a los que producen- sino entre los que trabajan y los que no trabajan, equitativamente? ¡Entonces no habría, al menos, más ricos no pobres! Lo que unos tienen demasiado pasaría a aquellos que no tienen nada. ¡Pero de ninguna manera!. La organización de esta sociedad es tan arbitraria, tan feroz, tan mons-

truosa, 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...

LA MASA: -¡Eso no puede continuar!... ¡Hay que defenderse!... Hay que defender nuestro trabajo!... Defender lo que producimos pese a tantas privaciones!...

OBRERO 20: -¿Cómo puede lucharse contra todo eso? ¿Vamos a continuar soportando semejantes injusticias? ¿El mundo va a continuar siendo lo que ha sido y lo que es desde hace siglos? ¡Los trabajadores, sin dinero, sin vivienda, sin escuelas, sin hospitales, sin absolutamente nada, repitámoslo una vez más, van a continuar eternamente pagando las propiedades, las clínicas, los viajes, las joyas, los perfumes y qué sé yo! explotadores de todo tipo. ¿Es posible que algo parecido exista y continúe existiendo sin que nada ni nadie pueda impedirlo? ¿Puede creerse que ese problema no tenga solución? -62

LA MASA: -¡Hay una solución!... ¡La revolución!... ¡Sí, la revolución!... ¡La revolución que invertirá todas esas injusticias!...

OBRERO 20: -Si, camaradas, la revolución...¿Pero quién va a hacer la revolución?

LA MASA: -¡Los obreros!... ¡Los campesinos y todos los que son sacrificados!...¡Toda la clase trabajadora!...

OBRERO 20: -¿Y cómo van hacer la revolución?

LA MASA: -¡Por la fuerza!... ¡Con la huelga!...¡Con todas las huelgas!...

OBRERO 20: -¡He ahí, camaradas, nuestro, nuestro medio de lucha, nuestro medio de vencer... ¡la huelga! ¡Hay que hacer la huelga!

LA MASA: -¡Por supuesto!... ¡Hay que ir a la huelga!... ¡No hay que oír nada, y declarar la huelga!... ¡Todos a la huelga!...

EL PRESIDENTE, haciendo sonar la campanilla: -¡Calma y silencio! ¡El camarada Julián pide la palabra! Silencio!

LA MASA, impaciente: -¡No, no, no!... ¡Basta de discursos!... ¡Acción y acción!...¡Vamos fuera!... ¡Todos a la huelga!...

OBRERO 21, imponiendo su voz: -Camaradas: ¿para qué sirve gritar así? ¿Consiguen alguna cosa?¡Los que sólo saben gritar no sirven para nada!

LA MASA:¡El gritón eres tú!...¡Las palabras tampoco consiguen nada!...¡Por lo menos hay que entenderse!...¡Veamos, tú que eres tan sabido, ¿qué es lo que propones?

OBRERO 21: -Yo no propongo nada, yo quiero, camaradas, pedirles una cosa: ya que ni los patrones ni los gobiernos tienen los medios de resolver la crisis. ¿Qué podemos hacer nosotros?

LA MASA: -¡No te preocupes por eso...¡Yo te respondo: tarde o temprano llegaremos!...¡Después de las huelgas, vendrá la revolución!...¡SÍ! ¡La revolución!...

OBRERO 21: -¡La revolución! ¡La revolución! ¡Suena bonito decirlo! Desde que yo he nacido, escucho a los obreros decir que ellos van hacer la revolución... -63

LA MASA: -¡Tú sabes que esa no será la primera!... Vuelve a la escuela para saber las revoluciones que ya ha habido!...

OBRERO 21: -¡Pero esta revolución, ellos no la hacen nunca!... ¡Explíquenme, pues, cómo va a resolver la crisis económica "mundial"!

LA MASA: -¡Primero nuestra propia crisis!...¡La veremos cuando estemos allí!...¡Para eso hay tiempo, muchachito!...¡No más discursos que los que se ha dicho!...¡A la huelga!...¡Actuemos!...

OBRERO 21: -Un minuto...¡Escúchenme!

EL PRESIDENTE: -Camaradas: Uds. deben esperar el final de la sesión. Un poco de disciplina, por favor. (Los que estaban ya de pie para salir, vuelven a sentarse).

OBRERO 21: -Haciendo la huelga nos desviamos, camaradas.¡Vamos hacer la huelga! La huelga no resuelve nada...

LA MASA: -¡Qué dices!...¡Y bien veremos! ¡Además tú nos jodes!... ¡Tú, buen hombre, eres un jovencito!...¡Todo se explica!...¡Cierra el pico!...

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

LA MASA: -¡Que se nos pegue salarios convenientes y nosotros las compraremos!...¡Oh, eso no es nada complicado!... Páguennos nuestro trabajo a precios humanos y las mercaderías desaparecerán rápidamente..

OBRERO 21: -La crisis viene también de la falta de muchos productos alimenticios...

OBRERO 2 : -¡Escúchenme!... Los productos alimenticios faltan (y se verá) porque los capitalistas tienen derecho de fabricar lo que quieren no lo que falta!... Por qué fabricar autos que pueden metérselos donde yo pienso, y fabricar uh montón de otras porquerías...

OBRERO 23: -... en lugar de fabricarnos zapatos y trapos a pre - cios populares...

OBRERO 22: -¿Y por qué no cultivan los campos para obtener pro - ductos de primera necesidad y a buen precio para todas las gen - tes sin medios... -64

OBRERO 20: -¿Es que esto no es de sentido común? ¿Es posible pre tender que no se le entienda?

LA MASA: -¡Pero por supuesto!...¡Pues claro!...¡Está bien claro!..

OBRERO 21: -Es muy simple, solamente que...

LA MASA: -¡Cállate, se te ha dicho!...¡Tú eres un joven!...

OBRERO 21: -Joven o no, pongan atención, camaradas. No exageren sus derechos y frenen sus pretensiones! Los patrones, a fin de cuentas, son los patrones. Y el gobierno es el gobierno. Tachar los derechos de los patrones y los del gobierno, es ir un poco lejos. (La masa permanece algo conmovida). Un ministro sabe lo que hace, me parece, y debe saber gobernar, me lo imagino! En - tonces, hay que dejar trabajar en paz a este hombre! En cuanto a los patrones, la misma cosa. Los aptrones 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.

LA MASA; reaccionando: -¿Qué es lo que estás vomitando?...¡Un tra bajador, el patrón!... Trabajadores como nosotros, Brunot, Ricard y los otros?... he ahí de nuevo!... ¡Ah, pero tú sabes, cuidado con tus costillas!... ¿Cuánto te han pagado, pedazo de vendido?! ¡Responde, habla!...

OBERO 28: -¡Calma! Calma camaradas! El camarada que acaba de ha- blar no tiene ninguna idea de lo que dice!

LA MASA: -¡Ah, por supuesto!... Pero sobre todo es un joven!... Sí,un joven!...¡Un vendido, simplemente!...¡No es sorprendente que los patrones le paguen!... Pero podría recibir algo que no espera!...¡Pedazo de sinvergüenza!...

OBRERO 28: - Un segundo, camaradas! Vamos a poner las cosas en su sitio con dos palabras. (La masa atiende) Lo que acaba de decir el camarada debe ser aclarado. El camarada acaba de afirmar que -65 el patrón ha hecho su capital con su trabajo. Está muy bien por lo que le toca, pero veamos esto de cerca, muy de cerca. Hay aquí, entre nosotros, muchos trabajadores ancianos que han pasa- do los sesenta años y que trabajan desde que ellos tenían a lo más diez años, es decir que ellos no tienen menos de 50 años

30 años de trabajo sobre los hombros. Bien. Después de cincuenta y sesenta años de trabajo, nuestros camaradas tienen los millones y las fábricas? Ricard, acaba de decir nuestro camarada, a comenzado, como nosotros, de obrero metalúrgico... A los 40 años que tiene hoy día, !tiene tantos millonescomo su edad! !y esos millones -afirma nuesrtro camarada- han sido hechos con su trabajo, no teniendo él más que 40 años! Dónde están los millonesque nuestros viejos camaradas han hecho en cincuentay sesenta años de trabajo?' Ellos ni siquiera tienen un techo para sus gallinas.

OBRERO 21: -!Es que Ricard es más inteligente, simplemente!

OBRERO 24: -Pongamos incluso que él sea más inteligente. Y es culpa de nuestros ancianos camaradas si son menos inteligentes? ¿Di?

LA MASA: -!Bravo!...

OBRERO 24: -Por lo demás, de ninguna manera está probado que Ricard sea más inteligente que tal o tal otro...

UN OBRERO, pensativo: -Inteligente.. Me pregunto cómo hay que hacer para ser inteligente... (Baja la mirada al suelo).

OBRERO 24: 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.

LA MASA: -!Abajo el capitalismo!... !Hay que demoler el capitalismo!...

OBRERO 24: -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 su colchón. He ahí, camaradas, cómo los patrones se enriquecen, no con su inteligencia o su trabajo, sino con su capital. Si Ricard invierte en una empresa, pongamos 100 millones, y después de un año esos 100 millones se han convertido en 110 millones, hay 10 millones de más. Ricard ha ganado 10 millones en un año. Cómo el trabajo de Ricard podría valer 10 millones? En que consiste el trabajo de Ricard? Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo ve: una vista de una hora cada dos o tres días a la fábrica, como si quisiera asegurarse que sus obreros, sus máquinas y su industria están siempre bien ahí. El resto del tiempo, Ricard, de salón en salón habla de "negocios muy importantes", revoletea de círculo en círculo, de club en club, fuma cigarros importados de no se sabe donde, y que tú me dices esto y que yo te digo aquello. Semejante agotamiento es estimado en 10 millones por año.

- 66

OBRERO 21: -Te olvidas del capital que él a metido allí...

OBRERO 24: -Yo no he olvidado nada. Debes estar sordo. Poco importa, yo tomo otro ejemplo que puede responderte del mismo modo que el primero. Les decía que Ricard ha ganado 10 millones e un año. Al año siguiente, él vuelve a ganar 10 millones; y, un año después, 10 millones más. Que después de 10 años hacen 100 millones. Ricard no tiene más 100 millones sino 200 millones. De acuerdo a la teoría del camarada que acaba de hablar, Ricard ha hecho esos 200 o esos 100 millones de más, con su trabajo... (Risas en la multitud). Y acabamos de ver en qué consiste el trabajo del señor Ricard.. Y ya se parta de los 20 millones o de los 100 millones de Ricard, siempre es la misma historia...

LA MASA: -!Eso se explica muy bien!... !No es un mago!...

OBRERO 24: -¡La inteligencia de Ricard! !El trabajo de Ricard! (Violento) !Su explotación de los obreros! !Sus amarres! !Sus astucias! Esa es la inteligencia y el trabajo de Ricard y de todos los otros. 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...

LA MASA: -!Esto es lo que hay que explicar a todos los que trabajan por salarios de miseria! !Hay que aplastar a los explotadores!...!Aplastar a esas sanguijuelas de todos los trabajadores!...

OBRERO 25: -Tal como ustedes me ven aquí, yo trabajo desde hace más de 50 años. Yo he trabajado en las ensambladoras, en muchas fábricas, en los ferrocarriles. He tenido cinco hijos. A menudo he estado muy enfermo y también a punto de pasar a la otra. No obstante ¿Cómo y de qué vivo después de más de 50 años de trabajo, sin un día de reposo, si no hubiera estado obligado de entrar en el hospital? Mi mujer está completamente paralizada. Nosotros comemos al menos de nuestro hambre. !Ah, no! ¿Y mis hijos? Los he enviado a ellos también a la fábrica cuando ni siquiera habían cumplido los 10 años, sin que hayan podido ir a la escuela para aprender a leer y a escribir. Y actualmente yo gano 30 francos al día y no debo fumar, pues a mi edad... Qué puedo hacer con 30 francos, con mi mujer paralizada. Por culpa del capitalismo ylos automóviles, nosotros reventamos de fatiga y hambre. !Yo estoy convencido que los obreros sólo tendrán la última palabra por la fuerza! !Por la fuerza, me entienden! !Sólo por la fuerza! -67

LA MASA: -Tiene razón!...!Es así lo que sucede!... !Es lo que nos espera a todos !... Hay que obrar, pero no es fácil...

OBRERA 2: -Yo, camaradas, hace muchos meses que estoy sin trabajo. Parece que los patrones no pueden vender más autos, pero les aseguro que eso no se ve en sus fachas ni en su tren

de vida... (Sube al estrado). Hay que verlos comer en los restaurantes. !Beber y danzar en los cabarets! !La crisis es sólo para los obreros, para sus hijos y su familia! !La mujer y las hijas de Ricard, con o sin crisis, no se privan de nada! !Se les ve siempre tan elegantes, tan sonrientes y alegres! Los patrones tienen siempre dinero para el lujo y los banquetes...

LA MASA: -!El dinero que nos roban!... !Hijos de perra!...

OBRERA 2: -...mientras que mi miseria aumenta... Mi madre está muy enferma, mi hermanito carece de todo... Cada vez que lo recuerdo o que veo sus mejills pálidas, pienso que sería tan fácil devolverle sus colores... Corro de puerta en puerta buscando trabajo para salvar sus vidas, sabiendo que pronto yá no tendré siquiera zapatos para presentarme... No sé nada, camaradas, de lo que es la producción, la racionalización, el capital... !No sé nada de eso! !Pero yo sé que mi madre está á punto de morir por falta de cuidados y de un poco de alimento y que mi pobre hermanito está cada día más blanco, y que sólo tomamos sopa durante la semana y que nosotros sufrimos horriblemente! (Pese a que trata de evitarlo, estalla en sollozos). - 68

LA MASA, indignada: -!Que barbaridad!... ! Es posible?!... !Qué de injusticias!... !Qué desgracia tan terrible!...

OBRERA 3: -! Es que todavía no estamos suficientemente convencidos de toda esta injusticia que nos tortura, que nos aplasta hagamos lo que hagamos?! Qué esperamos nosotros?

LA MASA: -!Es verdad!... !Todos afuera!... !Basta de palabras!... !Salgamos!... !Actuemos!...

OBRERA 3: -!Decidámonos por la huelga! ¿Por qué titubeamos? ¿Qué tenemos que perder? !Viva la huelga, camaradas! !Viva la revolución proletaria!

LA MASA, con gran tumulto: -!La huelga está decidida!...!Viva la huelga general!... !Viva la justicia social!... !Viva el pan para todos!... !El derecho a vivir para todos!...

EL PRESIDENTE: -Camaradas: ¡se declara la huelga de los obreros metalúrgicos y comienza desde este mismo instante! !Todos a la huelga! !Coraje, camaradas!

LA MASA: -!Bravo!... !Todos a la huelga!...!Viva la clase obrera!... !Viva el proletariado del mundo entero!... !Viva la unión de todos los trabajadores!... !Viva la lucha por la justicia social!...!Viva!...

OBRERO 26, dando la voz de alarma: -!La policía! !La policía!

LA MASA: -!Muerte a esos cochinos! !Abajo los cachacos!...

EL PRESIDENTE, con voz tonante: -¡Viva la huelga! ¡Viva! ¡Arriba los corazones revolucionarios! ¡Viva la Internacional! (Todos, al salir, entonan la Internacional, mientras se escucha el trotar de la caballería que se aproxima y los primeros policías que invaden la sala. En medio de los gritos, comienzan a evacuar el lugar con golpes de vara y de injurias). -69

ESCENA IV

El escenario está dividido en tres pisos superpuestos.

En la planta baja, de un extremo al otro, un taller de mecánica, detenido, abandonado.

Primer piso: tres divisiones: a la izquierda, una pieza humilde, al centro, calle de un barrio obrero; a la derecha, otra pieza, pobre, deteriorada.

Segundo piso: un cabaret de lujo

Al levantarse el telón, la calle se ilumina. Varios grupos huelguistas la atraviesan en desorden, huyendo en muchas direcciones. Atmósfera de pánico y muerte.

POLICIAS, persiguiendo a un huelguista: -¡Alto!... ¡Alto!... ¡Detente, se te ha dicho!... (Lo atrapan). ¿Dónde vas, canalla?

OBRERO 27: -Dónde voy... dónde voy...

UNO DE LOS POLICIAS: -¡Ah, tú no sabes dónde vas! ¿Dónde están los otros?

OBRERO 27: -No sé, señor policía.... Yo no soy de la huelga... (Le ponen las esposas).

OTRO POLICIA: -¡No te hagas el vivo! ¡Nadie se traga eso! ¡Espérate que yo te ayude en un momento a hablar!

OBRERO 27: -He visto gente que corría, pero no he visto por dónde se han ido... -71

OTRO POLICIA: -¡Está bien! ¡No te molestes! ¡Ya veremos eso! ¡Anda! ¡Tú vas a comprender pronto! ¡Te lo garantizo! ¡Vamos! ¡Más rápido! (Desaparecen. Pasa otro policía conduciendo, igualmente, a otro huelguista. Pitazos, gritos juramentos. Un pelotón de caballería pasa y un niño de más o menos cinco

años corre, enloquecido).

EL NIÑO, llorando y en medio de sus gritos: -¡Papá! ¡Papá! (Desaparece), ¡Papá! ¡Papá! (Un grupo de mujeres y hombres atraviesan la escena corriendo).

EL GRUPO: - ¡Viva la huelga!... ¡Abajo los patrones!... ¡Abajo los cachacos!... ¡Viva la revolución!... (Huyen rápidamente, persiguidos por la caballería que aparece. Nuevos pitazos, gritos, injurias. Una anciana camina como puede, sollozando. Varios policías irrumpen la escena).

UN POLICIA: -¡A la puerta Saint-Denis!... ¡Ellos están allí!... ¡Puerta Saint-Denis!...

OTRO POLICIA: -¡No! ¡Están en la barriada!... ¡Se los aseguro!

VARIOS POLICIAS, juntos: -¡Están allá!... ¡Fíjense bien!... ¡Rápido! ¡No hay que dejarlos escapar!... (Se lanzan en persecución de los huelguistas indicados).

UNA VOZ, vibrante: -¡Viva el proletariado!... ¡Viva la huelga!... ¡Vivan los obreros metalúrgicos!... ¡Muerte a los patrones!...

VOZ DE UN GRUPO INVISIBLE: -¡Por aquí!... ¡Cuidado que ahí llegan!... ¡Por allí!... ¡Al otro lado!... ¡A la derecha! ¡Rápido!... ¡Viva la clase obrera!... ¡Viva el proletariado!...

VOZ DE LOS POLICIAS: -¡Alto ustedes!... ¡Deténgase o disparamos!... ¡Colóquense aquí!

VOZ DE UN GRUPO que huye: -¡Vamos por allá!... ¡Rápido, corramos!... ¡Apúrense, pues!... ¡Nos van hacer coger!... (Los huelguistas huyen en desorden. Los policías pasan empujando a empellones, salvajemente, a los obreros). -72

VARIOS POLICIAS, deteniendo un pequeño grupo de obreros: -¡Ah: los sinverguenzas! ¡Los cogimos, sin embargo!, ¡Vaya, puerco! ¡Toma! ¡Y éste más! (Los golpean). ¡Y tú, toma! ¡Ustedes tienen necesidad de esto, pedazos de mierda!

LOS OBREROS: -¿Qué hemos hecho?... ¡Váyanse! ¡Lárguense! ¡Ah, si los pudiera reventar entre los dedos....A chirona! yo estoy sin trabajo.... (Desaparecen).

TRES NIÑOS, más o menos entre 7 y 12 años, corriendo y llorando: -¡Vivan los obreros!... ¡Viva el partido comunisa!... ¡Viva la revolución!... ¡Viva el proletariado de todos los países!... ¡Viva!... ¡Abajo sus perseguidores!... ¡Abajo los cachacos!... (Desaparecen. Luego se escucha un jaleo que se aproxima y aparece una multitud, sofocada,

¡adeante).

OBRERA 1: -¡Los patrones quieren callarnos a punta de hambre y de golpes!... ¡Seamos fuertes, camaradas!... ¡No cedamos! ¡Sigannos! ¡No retrocedan! ¡Queremos pan y trabajo!... ¡Coraje, camaradas! ¡Viva la huelga!.

LA OBRERA 3, con los cabellos deshechos, los vestidos desgarrados: -¡No se queden en el mismo lugar, camaradas! ¡Corran más lejos! (Ruido de caballos) ¡Ahí están!... ¡Corramos rápido! ¡A la derecha, rápido, rápido!...

LA MASA, al mismo tiempo que huye: - ¡Abajo, cochinos!... ¡Vivan los obreros metalúrgicos!... ¡Vivan los huelguistas!... ¡Mierda a los cachacos!... (Nuevamente se aproxima el trote de la caballeria. Huyendo, la multitud recoge piedras para defenderse). ¡Vivan los obreros!... ¡No por ahí!... ¡A la izquierda, por las escaleras... (La multitud desaparece al surgir un grupo de guardias a caballo. Se oscurece la escena. Se ilumina la habitación de la izquierda, a la vez que la obrera 1 y el obrero 12 entran, cerrando la puerta).

LA OBRERA 1, echando llave y en voz baja: -¡Callémonos!... (Escuchan, anhelantes. La escena de la calle se apaga!.

OBRERO 12: -¿Qué querías decirme? (siempre en voz baja). No podemos quedarnos aquí...

OBRERA 1: -Espera... saldremos dentro de un momento... (Escucha atentamente). -73

OBRERA 12: - ¿Cómo se te ha ocurrido conducirme aquí? (Quiere abrir la puerta).

OBRERA 1, impidiéndole: - ¡No todavía!...

OBRERA 12: - Pero, veamos, yo no me puedo quedar aquí mientras que los camaradas...

OBRERA 1: Yo tampoco... La causa nos pertenece a todos, yo lo sé tan bien como tú... pero hay que ser prudentes... y en este moemento, la policía dispara...

OBRERO 12: -¡Justamente! Nuestro lugar no está aquí...

OBRERA 1, a la vez que escucha: -¡Ya ves!

OBRERO 12: ¿Qué?

OBRERA 1: -No se escucha nada más. Terminó todo... (La calle está, en efecto, desierta). !Sabes, nos hemos escapado de una buena! (Escuchan).

OBRERO 12: -Han debido subir hacia la Alcaldía. Vamos, ahora yo salgo...

OBRERA 1: -Escucha,,, (Un tiro) Has oído? (Un huelguista abre el cuarto de la derecha que se ilumina inmediatamente. Está con su mujer y dos niños -4 y 6 años- que lloran. La madre ha corrido el cerrojo; el obrero pega la oreja a la puerta y escucha).

EL OBRERO 12, tratando de abrir la puerta: -¿Has cerrado con llave? ¿Estás loca? ¿Dónde has puesto la llave?

OBRERA 1: -¡Raimundo! ¡Te vas hacer matar sisales!

OBRERO 12: ¡Abre, te lo ordeno! ¡Yo me voy a esconder cuando los otros se hacen matar! ¿Dónde está la llave? ¡Abre!

OBRERA 1: -¡Tú no me amas, Raimundo! Si tú me quisieras...

OBRERO 12: -¡Maldita sea!... ¡si no seré un miserable!...

OBRERA 1: -¡Para terminar, si tú sales, yo salgo también, es todo! ¡Salgamos!

OBRERO 12: -Tú no sales de aqui, yo soy un hombre...

OBRERAR 1: -Bueno. No salgamos. Lo que quieres hacer es simplemente una locura ¡estúpido! (Ahora, se escucha una descarga) Ya ves? Escuchaste? -74

OBRERO 12, exasperado: -¡Por supuesto que he oído! Y qué cambia eso? ¡Hablar de amor en este momento! ¡Y "tú no me amas" y "si me quisieras"! (Se para bruscamente frente a ella) Además, sabes, te voy a decir una cosa...

OBRERA 1 !¿Qué vas a decirme?!

OBRERO 12: -Yo soy un obrero, nada más que un obrero. El amor por una mujer no me aturde la cabeza cuando los otros se hacen matar como en este momento. Y bien mirada la situación, a quien amo más en este mundo es a los compañeros, más que a ninguno otro, ¿me entiendes?

OBRERA 1 : -¡Eres un fanfarrón! ¿Más que a tu madre?

OBRERO 12: -¡Más que a mi misma madre!

OBRERA 1: -¿Y yo? Tu novia... ¿Di?

OBRERO 12: -¡Más que a atodas las novias del mundo! ¡Más que a ti! ¡Que quieres! ¡No puedo hacer nada!

OBRERA 1, estallando en lágrimas: -¡Entonces, vete! ¡Vete! ¡Haz lo que quieras! Ahora me doy cuenta que no me amas...

Está bien... vete...

OBRERO 12, más exasperado aún: -¡Ah! es posible que hayas creído que yo iba a abandonar a los compañeros por tí, por que yo te amo ¡Pero es increíble! ¡Increíble! ¡Ya basat! (Salta hacía la puerta) La llave? (Abre brutalmente la puerta, justo en elmomento en que su madre, derrotada, despavorida, acosada, va a entrar).

LA MADRE 1: -¡Raimundo! ¿Adónde vas? Hijo mío, te suplico...

OBRERA 1, cogiendo imperiosamente a Raimundo por el brazo: -¡No por mi sino por tu madre, quédate! ¡Entra!

OBRERO 12: - Mamá, los camaradas... los camaradas, mamá... no puedo...

LA MADRE 1: -¿Los camaradas...? ¡No! ¡Tú no sales de aquí! ¿Ir para hacer matar? ¡No, no! ¡Quédate aquí! ¡Esto tampoco es revolucionario, sino suicida! ¡Un obrero revolucionario, un militante, no debe hacerse matar expresamente! (Raimundo escucha con la cabeza inclinada sobre el pecho). Y quién me va a sostener si te ocurre una desgracia? En la pobreza en que me encuentro... -75

OBRERO 12: -¡Todo esto mamá, es verdaderamente atroz!... ¡Pero los compañeros, los camaradas, los huelguistas, mamá, son ates que nada! ¡Antes que todo el mundo! (De un salto, desaparece).

MADRE 1 y OBRERA 1: ¡Raimundo!, ¡Raimundo!, ¡Raimundo! (La madre solloza. La obrera titubea un instante y luego, a su vez, se precipita afuera. Esta escena se oscurece. La pieza de la derecha se ilumina. Los niños lloran).

OBRERO 28: -Oye, Luisa, dales algo...

MADRE 2: - ¿Qué quieres que les dé? No hay nada... No hay nada...

OBRERO 28: -Nada... Nada... Por qué no me lo dijiste esta mañana...(Recorre la pieza) ¡Qué vamos hacer! ¿Qué se puede hacer? (Tira a lo lejos. Un cojo atraviesa la calle huyendo, con los brazos sobre la cabeza).

MADRE 2, escuchando: -¡Oyes! ¡Dios mío. Dios mío!

NIÑO 5: -Mamá. tengo hambre. ¡Tengo hambre... Mamá!

MADRE 2: -Mi pequeño... Mi pobre pequeño... (El más pequeño se aferra también a sus faldas. La madre lo toma en sus brazos). Mi pequeñito, enseguida... enseguida...

OBRERO 28: -¿No tienes siquiera un poco de leche?

MADRE 2: -¡Pero tú eres un sordo! ¡Te digo que no hay nada: ni pan, ni leche, nada, nada de nada!

OBRERO 28, dando grandes zancadas en la habitación: -¡Ahí está! ¡He ahí lo que es la huelga! ¡La queríamos! ¡Y bien, la tenemos!... ¿Y ahora?... (La noche cae. De rato en rato, pasa todavía alguno, apurado y temeroso.)

MADRE 2: -¿QuÉ es lo que te decía? ¿La huelga? Sí, pero con dinero en los bolsillos. ¡Hace tres días que no se come, y nada para llevar al Monte de Piedad!

OBRERO 28: -Voy a casa de Pablo. Tendrá diez francos para prestarme. (Se dispone a salir). -76

MADRE 2: - ¿Vas a salir con semejante riesgo?... (El niño mayor busca en todo sitio algo que comer, en el suelo, en el aparador, en los cajones. El más pequeño se ha dormido en los brazos de su madre, gimiendo).

OBRERO 28: -¡Hay que hacerlo! Tengo que ir a buscar algo para los pequeños. Vuelvo... (Sale)

NIÑO 5, masca algunas migas que ha encontrado en un cajón: -¡Di, mamá! ¡Tengo hambre! ¡Hambre, mamá!

MADRE 2: -No despiertes a tu hermanito... ¡Chut!...

NIÑO 5, No dejando de buscar qué comer: -Había esta mañana un pedazo de pan... allá... en el aparador. ¿Quién lo ha cogido? Di, mamá?

MADRE 2: - ¡Chut!... te he dicho (El niño que ha encontrado tres o cuatro habichuelas secas, las casca ruidosamente. La madre en voz baja). ¿Alberto, qué es lo que cascas así?

NIÑO 5: -Habichuelas

MADRE 2: -¿Habichuelas secas?

NIÑO 5: -Sí

MADRE 2, colocando al pequeño que tiene en los brazos sobre la cama: -¡Pero eso te va hacer daño! ¡Escupe! ¡Vamos, escupe! Tu papá va a traer que comer. (Le quita las habichuelas de la boca. El niño se pone a llorar).

NIÑO 5: -¡Papá no va a volver!

MADRE 2: -¡Cállate, niño! ¡Te digo que vas a despertar a tu hermanito! Espera todavía un poco. Tu papá viene enseguida.

NIÑO 5: - Papá no va a volver. Tengo hambre...

MADRE 2, se pone a buscar también en todo sitio algo que darle de comer. Luego pone un poco de agua a calentar: -Voy a poer agua para que hierva cuando él llegue .

NIÑO 5, aproximándose para ver lo que hay en la olla: -¿Qué es, mamá?

MADRE 2:- Es agua para cocinar la carne que tu papá va a traer. -77

NIÑO 5, saltando de contento: -¿Vas a cocinar la carne, mamá?

MADARE 2, -Claro que sí, mi niño, Carne..

NIÑO 5: -¿Cómo la vas hacer? ¿Como la ultima vez?¿Carne a la olla?

MADARE 2: - Así es. Carne a la Olla.

NIÑO 5: -¿Dónde está la carne mamá?

MADARE 2: Te he dicho que papá ha ido a buscarla.

NIÑO 5,decepcionado: -Mientes, mamá. Papá no va a traer nada, porque papá no va a volver.

MADARE 2:-¡Claro que sí! Va a traer carne, papas. El dueño del café le debe 10 francos.

NIÑO 5: -No... El dueño del Café no le debe nada a papá. Es mi papá quien ha ido a pedirle dinero.

MADRE 2: -¿Por qué dices eso?

NIÑO 5: ¿Porqué papá no trabaja?

MADRE 2 : -Porque está en huelga. ¿Tú sabes que estamos en huelga? Y cuando hay huelga, no se puede trabajar.

NIÑO 5: -¿Qué es la huelga, mamá?

MADRE 2: -La huelga es cuando nadie trabaja, mi pequeño. Tú has visto que los otros obreros no trabajan tampoco, porque hay huelba.

NIÑO 5: ¿Por qué hay huelga?

MADARE 2: - Porque quieren disminuirles el salario: les quieren dar menos dinero.

NIÑO 5: -¿Quién es el que les quiere dar menos dinero?

MADRE 2: -Los patrones.

NIÑO 5:-¿Quiénes son los patrones, mamá?

MADRE 2:- Los señores que tienen la industria, fábricas y los talleres. -78

NIÑO 5, después de reflexionar:-¿ Quién les ha dado las fábricas a los patrones?

MADRE 2, después de unos instantes de perplejilidad:-¿Quién ..Pero...Nadie, mi pequeño, nadie.

NIÑO 5:-¿Entonces por qué las fábricas son de ellos?

MADRE 2: -Las fábricas son de ellos por que tienen mucho dinero y son muy fuertes. Pero tú eres muy pequeño, mi niño, para comprender...

NIÑO 5: -¿ Y por qué son tan fuertes, mamá?

MADRE 2: Son muy fuertes porque los policías les defienden y les obedecen. Tú has visto hoy día, como los guardias municipales golpeaban a los obreros con sus bastones blancos.

NIÑO 5: - Entonces, mamá, papá no va a volver, porque ellos se lo van a llevar

MADRE 2:- No, ellos no se lo van a llevar porque casi ha terminado todo ahora. Ha terminado. Los policias se han ido y los obreros también. Todo el mundo se ha ido.

NIÑO 5, mirando la olla -Mamá, el aqua hierve.

MADRE 2:- Bueno. deja que hierva. Ven a sentarte. No haqas ruido porque Pedrito podria despertarse.

NIÑO 5: - ! Mamá! ...Tengo hambre (Se sienta y bosteza . En la calle pasan dos policías llevándose al obrero 28).

UNOS DE LOS POLICIAS: -¿Caminas rápido, si o no ?¡Hey! ¿ tú pensaste que esto te iba a suceder?

NIÑO 6, Despertando sobresaltado:-¡Mamá! ¡Mamá!

MADRE 2, aproximándosele rápida mente: -¡Mamá está aqui, mi pequeñito! ¿Qué tienes criaturita ?¡La mamá de mi Pedrito está aqui! ¡Si! Yo estoy aqui, mi angelito...(Pero el niño continua llorando).

NIÑO 5: ¡Mamá!...Hambre. mamá. Tengo hambre .

NIÑO 6: - Yo también tengo hambre (lloran los dos. La madre entreabre apenas la puerta, escuchando si su marido vuelve). -79

MADRE 2: a los niños:-¡Esperamos a papá! ¡Va a volver muy rápido ahora ! Va a traer carne, papas, leche y cafe...(Disparos a lo lejos. La madre se estremece, da algunos pasos; cierra la puerta bruscamente, inquieta. Le invade una angustia sorda. de pronto se lanza sobre la cama, sollozando. Esta escena se apaga. El cabaret se ilumina. Tango, flores, vestidos ebriedad. Brunot aparece en compañía de dos amigos y de copetineras del lugar. Risas ir y venir de mozos, tumulto, atmósfera típica).

BRUNOT, riendo y blandiendo su portafolios -¡Y bien, vamos a decidir el asunto con un pequeño concurso! ¡Mil francos a la que tenga las manos más bellas!

LAS COPETINERAS: -¡Bravo!...¡Tú eres un buen muchacho.¡Ah, deja que te bese !...

LOS AMIGOS:-¡Un jurado!...¡Nombremos un jurado!...

BRUNOT- ¡Tú, Cambón, ven acercate! ¡Somos tú y yo quienes vamos a contruir un jurado !

LAS COPETINERAS Y LOS AMIGOS:-¡No! ... ¡Si ¡Si!...¡Mozo! otra botella!

BRUNOT: Tú,- Martha, muestra tus hermosa manitos !

MARTHA:-¡Aqui las tienes, amorcito !(Mostrando las manos). ¡No son estas las manos más bellas del mundo!...¡Vean!¡Palpen , admiren !...(Brunot y Cambón miran y acarician las manos de Matha musitando cumplidos y palabras dulces).

BRUNOT Y CAMBON: -¡Son verdaderamente manos muy bellas, estas manitos!...¡Amorosos manos para comerlas !...!Y ahora, te toca a ti Paulette! muestra tus patitas!

PAULETTE-! Miren! ¡El premio es para mi! ¡quién dice que no! (Las mismas caricias y cumplidos).

CAMBON: -¡Ciertamente, son verdaderas joyas!

TODOS:- ¡Bravo, Paulette! ... ¿Para cuándo esa botella de champagne?...¡YO digo bravo por Martha!

BRUNOT:- ¿ Y Tú, mi bella y pequeña Suzy? ¡Muéstranos tus

manos, querida mía! Vamos, aproxímate, dulzura. -80

SUZY:—Miren. Yo no me alabo (Todos miran con indiferencia). Todos Uds. han visto ....

TODOS:—¡No!¡Perfecto! ¡Viva Paulette !...¡No , no!..¡Si!..¡Yo voto por Martha!..¡No espara Paulette!¡Yo digo Martha!

BRUNOT:— Me pronuncio por las de Martha (eleva alto el billete de mil francos) He aquí el premio prometido y bien merecido!

CAMBON:—¡Yo también voto por Martha ! No hay duda !¡El premio es para Martha !...

LOS OTROS:¡Ah no, Cambón! Paulette!¡Sin vacilón!...

BRUNOT:— Mi gentil amiga Martha (le entrega el billete) tú lo has merecido bien.

PAULETTE Y SUZY: —¡Brunot, protesto!...¡Es muy injusto !...

MARTHA, dando un beso a Brunot: —Gracias a ti, mi coranzoncito. (El ruido y la alegría aumentan. Se ríe, se grita, se baila. El cabaret se apaga. De nuevo la calle obrera se ilumina. Un pelotón de guardias bajo la lux de un farol y desaparece. Aparece la obrera 1, huyendo. Un proyectil la alcanza y cae. La madre 1 que la sigue aparece también. Da un gemido al ver a la obrera 1. Otros obreros pasan corriendo. Varios tiros. los policias aparecen y se aproximan a la madre 1).

UNOS DE LOS POLICIAS:—¡Eh, anciana ! ¿Qué haces ahí?

MADRE 1, Deshecha solloza:—¡La novia de mi hijo, señor!¡No la mate!

LOS POLICIAS: — ¿Dónde trabaja tu hijo ?

MADRE 1:— En la fábrica Brunot.

LOS POLICIAS:—¿Entonces también está en la huelga ?

MADRE 1: —Sí...No...estoy segura ...él vive conmigo...(Uno de los policias le da un varazo y la madre 1 cae postrada. Los policias continúan su tarea y se alejan. La escena se oscurece. Se ilumina de nuevo el cabaret).

BRUNOT, vacilante — Señores ... ¡vengan a nuestra mesa por

favor!..¡A nuestra mesa todo el mundo ..todo el mundo ..otro concurso ...(La orquesta deja de tocar. La borrachera es ahora frenética. Brunot grita). 5,000 francos para las piernas más bellas!¡Cinco mil francos ! ¡Para las piernas más -81
exitantes! Señoras, muestren!..¡Señores miren...sin tocar!...

HOMBRES Y MUJERES:- ¡Bravo viva Brunot!...¡Otro jurado! ..¡Ahora les toca las piernas! ¡...Vamos preséntese !... ¿Quién forma el jurado?..¡Viva!...¡Viva !..¡Viva!¡Viva!...

OTRO, probablemente un banquero: -¡Y yo doy 5,000 francos a la guapa más redonda y más ritmica!...¡Señoras, prodinguese!

UN HOMBRE ANCIANO, con presencia aristocráta: -¡Yo 5,000 francos a los senos más bellos!

TODOS:¡Sátiro!...¡Bueno, sentémonos y comencemos! ¿ Dónde está el jurado?¡Mozo, champagne!...¿Martha? ¿ Dónde te has metido mi gatito ?..¡Vamos Suzy!¡Animo, preciosa !....(la música se reinicia. Un cliente, totalmente ebrio, coje a un mozo por la cintura y quiere obligarlo a danzar con él. Este lo rechaza enérgicamente. El cliente debe ceder pero, vengándose, le manda un puntapié brutal en el trasero y luego se lanza al rostro un puñado de billetes de blanco; hecho esto, se pone a bailar solo ejecutando figuras equívocas. Brunot evoluciona en medios de los bailarines, deslizando billetes de mil francos en las blusas de las mujeres).

BRUNOT: -¡Mil francos!..¡Un billete de mil francos! ....(Canta). " Pasó por aquí ... pasará por allí.. Corre, corre el anillo..¡Mil y mil y mil nuevamente y mil siempre mil..."(La escena se oscurece. se ilumina la planta baja. Ahora se trata de una fábrica abandonada. Es ya de noche. Se escuchan pasos lentos y pesados que se aproximan; aparece el resplandor de una linterna).

EL VIGILANTE de la fábrica, aparece con una linterna en la mano caminando por entre las máquinas, algo espectoral, llama:-¡Eh guardián! ...¡Guardian !...(Nadie responde).

EL GUARDIAN, dormido en un rincón, responde entre sueños: -¿Quién está ahí?

VIGILANTE(2) ¿ Duermes todavía ? ¿ Pero qué condenado vago eres tú ?

GUARDIAN: Señor vigilante, me quede dormido un minuto. Le ruego perdoneme....Por otra parte, es como si yo estuviera -82
despierto sabe Ud....Siepre tengo un ojo abierto, bien

abierto, como Ud. piensa....¡Y yo oigo todo, señor vigilante!

VIGILANTE, observando las máquinas: -¡Te he advertido ya varias veces: si algo sucede, te costará caro ! !Cuidate!...

GUARDIAN, siguiendo al vigilante en su inspección: -Pero señor vigilante, ¿ qué puede suceder? ¿ Qué teme Ud. verdaderamente ?

VIGILANTE: - Temo lo que te he dicho: ! los huelguistas! Esos atrevidos tienen la intención de hacer saltar la fábrica, ¿entiendes?

GUARDIAN: - ¡ Oh, señor vigilante !.... Esas son habladurías..Pobres ellos no harán eso ...No hay peligro ... En el fondo, no son malo tipos....(Los dos se inclinan sobre las máquinas, inspeccionando a la luz de la interna). ! ¡Además , ellos también tienen miedo!

VIGILANTE: - ¡ Qué crees ! Claro, la policía los ha limpiado bienpéro todo no ha vuelto todavía al orden. ¡ Con ese tipo de chusma hay que estar siempre alerta !

GUARDIAN: - ¡ Parece que hubo muchos muertos ! ¿ Verdad, señor Botard?...

VIGILANTE: -¿ Muchos muertos ? ¡ Apenas una quincena ! ¡Hay también algunos heridos ! Esos son más numerosos...más de cuarenta ...(Delante de un motor, repentinamente). ¿ Qué es esto ?....¿ Qué? , ! ¿ No escuchas nada ?...

GUARDIAN: - ¿ Escuchar ? ¿ Escuchar qué ?

VIGILANTE, aproximándose más al motor : - ¿ Este motor no funciona, por casualidad ?

GUARDIAN: - No señor vigilante. No funciona. ¿ Por qué ?

VIGILANTE: -Acabo escuchar un zumbido de motor.....pero tú, no has escuchado nada...

GUARDIAN, riendo: - ¡ Un zumbido de motor ! ¡El alma del motor, señor Botard! ¡ Después de todo, no sería nada extraordinario ! Sabe Ud., yo escucho durane todo la noche quejarse a esas máquinas ...si....) se quejan esas máquinas sin trabajo !...(Continúan caminando entrelas máquinas y las examinan). El desempleo es una desgracia para todos los obreros y también para las máquinas ... porque señor Botard, -83

no es imposible que las máquinas tengan sus vida como nosotros, los obreros, tenemos la nuestra...

VIGILANTE, interrumpiendo :- ¿ Se han engrasado los cilindros?

GUARDIAN: - ¡Seguro, señor vigilante! mañana le toca a las ruedas de las poleas....

VIGILANTE, deteniéndose bruscamente y mirando alrededor : - ¡De nuevo !... ! Pero, veamos !...(Se miran y escuchan).

GUARDIAN: -Una vez más, yo no he oído nada .... (El vigilante le hace señas para que se calle y continua escuchando)

GUARDIAN, serio : - Una cosa señor vigilante ....

VIGILANTE, impaciente : - ¿ Qué hay ? ¡ Vas a dejar de fregarme con tus pamplinas!

GUARDIAN, bajo,con los ojos extrañamente brillantes: - No estoy loco, señor Botard.En la noche todas esas máquinas protestan; se diría que se mueven ...

VIGILANTE, riendo : ¡ tú pierdes la chaveta! ¡ Tú estas chiflado !

GUARDIAN: Se escuchan también disparos ....gritos ..(Bajando más la voz). Y luego, luego nada ... nada más ...nada.Con el día ellas quedan mudas, inmóviles...

VIGILANTE, en un sobresalto : -¡ Un disparo ! Esta vez, ¿has oido ?

GUARDIAN: -¡Un grito!, querra Ud. decir.Eso ha sido un grito. (Escuchan). ¿ Mucha policia alrededor de la fábrica ?

VIGILANTE: - Un centenar .... y otro tanto en los sótanos.

GUARDIAN, aproximándose al vigilante :- Ud. está muy pálido, señor Botard . Tiembla Ud. si no me equivoco...

VIGILANTE: - Ya basta ! .... ! Hasta mañana .....buenas noches ! (Da algunos pasos pero ya el guardian lo agarra por la garganta).

GUARDIAN, estrangulándolo contra la pared : ¡ No hasta mañana!

! Tú no te vas a ir ! Te vas a quedar aqui, conmigo ! conmigo! ! Conmigo, cerdo! ¡ Conmigo, canalla ! !Traidor! .... ¡Soplón!... -84

EL VIGILANTE, ha dejado la linterna y trata de defenderse :— !Pero , Francisco !... ¡Francisco!

GUARDIAN: — !Vendido!... ! Perro vendido!...

VIGILANTE: —! Socorro ! ... ! No!... ! Socorro ! ....(Se escucha el forcejeo de la lucha).

GUARDIAN: —¡ Carroña ! ¡Piltrafa ! ¡ Por tu culpa ! ¡Por tu culpa, cochino soplón! !Tuya ! !Tuya! ¡ Basura ! (Pasos precipitados. Varias linternas que acuden).

LOS POLICIAS: —¿ Qué pasa aquí? ... (Revólveres en la mano) ¿Tú; guardián?¿Pero que te pasa ?... ¡ Dejalo !... ! Dejalo o te mato!... (Tira a quemarropa. El guardian se cae abatido. La escena se apaga. Luego, se iluminan todas las escenas anteriores, simultáneamente : el cabaret, la pieza del obrero 28, la calle popular donde yacen los cadáveres de la obrera 1 y de la madre 1; el cuarto donde al pie de la puerta solloza la madre, con el más pequeño de sus hijos dormido en los brazos y el mayor gimiendo en la cama; los talleres abandonados con el cadáver del guardián sobre el piso. El cabaret se halla paralizado: una lujuria repugnante y grotesca). -85

E S C E N A V

La escena anterior , plena de fulgores sangrientos.Luz roja sobre la ciudad . Luego, lentamente , el sol aparece y es pleno día . Delante de la gran puerta abierta de la fábrica. Se agrupan los obreros que llegan solos o en pequeños grupos . Aquí y allá , algunos policías municipales circulan con importancia.

LOS OBREROS : - ¡ Vivan los obreros metalúrgicos ! (Aplausos, algarabía). ¡ Que hablen los delegados del Comité de Huelga !¡ Sí, que hablen !
EL DELEGADO 1 , con firmeza : Camaradas ...

LOS OBREROS , con una ovación: ¡ Viva Duplessy !... ¡ Bravo , Duplessy ! ...Dónde están los delegados Bois y Loiseau ?

DELEGADO 1 : - Camaradas , la huelga terminó por fin y ganamos...

LOS OBREROS,con entu iasmo exultante : - ¡ Hurra ! ¡ Viva la clase obrera ! ¡ Vivan los compañeros de huelga !

DELEGADO 1 : - 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 , es decir , el resultado completo en los dos frentes del litigio : el lock-out - 87
y la rebaja de los salarios . Uds. ya lo saben , la fábrica no cierra y los salar ios no serán disminuídos ...

LOS OBREROS : - ¡ Vivan nuestros delegados ! ¡ Viva el trabajo útil! ¡ Viva la solidaridad proletaria !

DELEGADO 1 : - 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 re - cursos y desarmados , ¿ qué tenemos y qué nos queda? Sin embargo , camaradas , sí, nosotros tenemos un arma , un arma temible y temida, un arma contra la cual nadie puede hacer nada : la solidaridad de los obreros , la unión de todos los proletarios ...

LOS OBREROS : - ¡Sí! ¡Por supuesto! ¡La ayuda mutua, la fraternidad obrera ! ¡La verdadera unión de todos los trabajadores! ¡De todos los proletarios !

DELEGADO 1 : - "¡Proletarios de todos los países uníos !" ¡No olviden jamás que esta unión nos pertenece , sólo y únicamente a nosotros ! Ella sola hace la fuerza ! ¡Es sólo de ella que depende la salud de la clase obrera ! ¡Es únicamente ella la que , una vez más , nos acaba de asegurar nuestra justa victoria ! Jamás abrían cedido frente a nosotros los obreros metalúrgicos , si las otras secciones de los trabajadores no se hubieran solidarizado enérgicamente con nuestra causa . Sepan , camaradas , de una vez por todas y no duden de ello jamás , que los patrones y el gobierno no se han doblegado sino frente al temor de una huelga general , y una huelga general en todo el país . (Rumores tempestuosos entre los obreros). Cuando el Secretario de la Confederación General llegó esta noche al Ministerio de Trabajo y el Ministro y los patrones no tenían para rato ...

LOS OBREROS, entre risas y gritos de cólera : - ¡Sarta de pillos ! ¡Canallas! ¡Cobardes y asesinos ! (88)

UN POLICIA MUNICIPAL , con insolencia :- Se les ha dicho que nada de injurias ¡Estén tranquilos o tengan cuidado con sus costillas!

LOS OBREROS , agitados :- ¿ Qué ha dicho ?...No ¿pero entonces , no se tiene más el derecho a hablar? ... ¡Ay , qué miedo !

DELEGADO 1 :- No se impacienten camaradas. ¡Ya se sabe lo que pasa ! ¡Siempre es molesto un triunfo de los obreros ! En lugar de perder tiempo en respuestas - pues dentro de unos instantes va a ser hora de entrar a trabajar - , les ruego escucharme . Es más urgente .)Los policías municipales evolucionan violentamente entre los obreros) . Les decía, camaradas , que hasta el último momento los patrones estaban absolutamente resueltos a rechazar todo compromiso y cualquier entrevista nueva, pero cuando el secretario de la Confederación General les formuló la resolución inflexible de los trabajadores de recurrir a la huelga general, es entonces que ellos comenzaron a cambiar de actitud ...

LOS OBREROS :- ¡Siempre ocurre lo mismo ; no hay otro medio de hacerles entender! ... ¡Hay que llegar siempre a ese extremo!

DELEGADO 1 :- Esta batalla que dura desde hace más de un mes y que ha costado la vida a tantos camaradas nuestros, reduciendo a su familia y a sus hijos a la miseria, ha sido ganada gracias a la solidaridad de la clase de todo el proletariado del país.

LOS OBREROS ,protestando : - ¡ Cuidado ! ¡Menos los socialistas!... ¡Menos la Unión General de trabajadores ! ¡ Abajo el partido socialista !... ¡ Abajo los sindicatos amarillos !¡Abajo los socialistas!

DELEGADO 1 :- El mismo Ministro de Trabajo , a quien debemos la más sangrienta represión , se ha visto obligado a capitular ante el riesgo de una huelga general ; él sabe mejor que nadie ,que de una huelga general puede surgir una guerra civil . Y ahora , camaradas , nosotros nos encontramos aquí triunfantes , es verdad , pero depués de cuánto sacrificio y heroísmo , y por ello mismo , decidimos más que nunca reiniciar la lucha cada vez que la defensa de nuestros intereses de clase lo exija y sin olvidar lo que cada huelga nos cuesta en sangre y muertos . ¡ Viva , camaradas , el proletariado y la solidaridad obrera ! (89)

LOS OBREROS :- ¡ Viva la unión fraterna/!¡ Viva! ¡ Hurra! ¡Vivan los trabajadores !

OBREROS 2 , subiendo sobre una silla y con voz enérgica : ¡ Viva el camarada Oudiant , compañeros ! ¡ Viva !

LOS OBREROS, en una ovación general y vibrante : ¡ Viva el camarada Oudiant ! ¡ Viva el valerosox Oudiant ! ¡ Viva nuestro gran camarada !

OBRERO 12 :- Camaradas: ha pasado más de un mes y henos aquí de nuevo delante de la puerta de la fábrica. ¿ Qué decir de estas cinco semanas ?

LOS OBREROS,interrumpiendo con vehemencia : ¡ Qué hemos ganadoo! ... ¡ Que esta vez hemos obtenido un gran triunfo ! ...¡ Sí y bien conseguido !

OBRERO 12 : - Sí, camaradas, hemos ganado , pero esta victoria de hoy no es sino un escalón más de la serie de todas las otras victorias que nosotros vamos a ganar .¿Qué es lo que nos enseña para la causa proletaria ? Primero - ya lo saben ustedes - que los talleres no han sido cerrados y que no se han reducido los salarios. En segundo lugar , qur la solidaridad obrera se ha confirmado ardientemente y se ha compenetrado intensamente con un nuevo entrenamiento para los combates, cada vez más crueles , que nosostros deberemos emprender contra los patrones hasta lograr nuestrox propósitox de unir a todos los proletarios del mundo ...

LOS OBREROS, con una intensa ovación :- ¡ Viva la revolución proletaria ! ¡ Viva el proletariado mundial !

OBRERO 12 ; profundamente emocionado :- Qué más puedo decirles camaradas , yo que arrastro el duelo de los dos seres que más amaba...

LOS OBREROS, gravemente : - ¡ Heroico camarada Oudiant! ... ¡ Honor al verdadero camarada ! ... ¡ Grande es huestro hermano Oudiant! ¡Viva nuestro fiel compañero !

OBRERO 12 : - ¿Cuál debe ser nuestra conducta después de un hecho tan terrible ? (En un enérgico sobresalto de coraje). Pese a mi dolor y a la obsesión de esos recuerdos atroces , les digo, camaradas, que ninguna desgracia familiar debe frenar ni retener nuestra decidida lucha contra el régimen político y nuestros explotadores. (Amargo). Mi deber , camaradas , es decirles que debemos reforzar empecinadamente nuestra unión e intensificar hasta el suplicio nuestra fe revolucionaria y reemplazar nuestros muertos , ¡ hasta que la revolución universal haya unido a todos los proletarios del mundo ! ... (90)

LOS OBREROS , aplaudiendo furiosamente : - ¡ Viva la revolución mundial! ¡ Viva la unión de todos los trabajadores ! ¡ Hurra ! ¡ Viva la Tercera Internacional !

OBRERO 12 : - Y ahora camaradas , ha llegado la hora de entrar a trabajar . Ganemos nuestro pan con el sudor de nuestra frente inclinados bajo el yugo del patrón , (con las cejas fruncidas) pero todos de pie en nuestro puesto de combate .

Los obreros entrando en la fábrica lo ovacionan largamente y cantan La Internacional . Pasan algunos minutos y se oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar .

T E L O N

F I N

Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Facultad de Letras y Ciencias Humanas - BIBLIOTECA

VERSION TOMADA DE : VALLEJO,César . Teatro Completo. Ed. Enrique BALLON AGUIRRE .


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA