

## ***Memorial Trilcico* de Eduardo Valentín: memorial a los Vallejo**

### ***Memorial Trilcico* by Eduardo Valentín: Memorial to the Vallejos**

JORGE LUIS YANGALI VARGAS [yanlivargas@hotmail.com]  
Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú

#### **RESUMEN**

El texto (dramaturgia y espectáculo), *Memorial Trilcico*, de Eduardo Valentín y los integrantes del grupo teatral peruano Barricada Teatro tiene la particularidad de ser un homenaje desde la escena a la pareja César y Georgette Vallejo. Reivindicando el rol activo asumido por ella; la obra se erige como un monumental y conmemorativo registro del amor conyugal de los Vallejo. Pero la obra también desarrolla lo que su título sugiere, esto es, la redacción de un memorial que denuncia a un sector de la institución vallejana.

#### **PALABRAS CLAVE**

Teatro Peruano; César Vallejo; Georgette Vallejo; Eduardo Valentín; memorial

#### **ABSTRACT**

The text (dramaturgy and spectacle), *Memorial Trilcico*, by Eduardo Valentín and the members of the Peruvian theater group Barricada Teatro has the particularity of being a tribute from the scene to the couple César and Georgette Vallejo. Claiming the active role assumed by her, the play stands as a monumental and commemorative record of the conjugal love of the Vallejos. But the play also develops what its title suggests, that is, the writing of a memorial denouncing a sector of the Vallejana institution.

#### **KEYWORDS**

Peruvian theatre; César Vallejo; Georgette Vallejo; Eduardo Valentín; Memorial

RECIBIDO 2019-10-26; ACEPTADO 2020-01-23



## Introducción

*Memorial Trilítico* del dramaturgo peruano Eduardo Valentín Muñoz<sup>1</sup>, está estructurado en cuatro actos. El primero, desde lo fantasmático, preludia el encuentro de Georgette Marie Travers Philippiart (1908–1984) con sus recuerdos: el poeta César Vallejo (1892–1938), su esposo y los “amigos”<sup>2</sup> de éste.<sup>3</sup> En el segundo y tercer acto se recrean las estaciones vividas por Georgette al lado de su esposo: sus primeros encuentros amorosos, su pobreza, la negativa de César Vallejo a tener hijos, la muerte de este, el resguardo de la obra vallejana durante la II Guerra Mundial y el viaje de Georgette a la tierra de su esposo; recuerdos matizados con la omnipresencia de la *institución Vallejo*<sup>4</sup>. En el último acto, a modo de colofón, Georgette retorna al terreno de lo espectral y desde allí nos reafirma su amor por el vate peruano.

Cada uno de los actos descritos asigna parlamentos líricos a quienes recogen la voz de la viuda de Vallejo: Mujer 1 y Mujer 2. Esta asignación es proporcional y equilibrada en cuanto a la materia textual a declamar: el primer acto asigna cinco textos-poemas a cada mujer; el segundo, 11 a cada una; el tercero, ocho; y el último, ocho a Mujer 2 y nueve a Mujer 1. En el tercer acto hay una inversión en el orden de asignación de parlamentos al permitir que la primera intervención recaiga en Mujer 2 y no en Mujer 1 como sucede en el primer, segundo y cuarto acto. Esta distribución de los textos permite que la pieza dramática se abra y cierre con la voz de Mujer 1.

No obstante, en la puesta en escena se observan ciertos replanteamientos textuales como la supresión de textos extensos, principalmente los otorgados a Mujer 2, en el segundo y cuarto acto se suprimen dos textos completos, uno de cada personaje; en el último acto se le asigna un texto más a Mujer 2. Finalmente, en el montaje se añaden dos textos que son enunciados coralmente; ambos en el último acto, cuya importancia de su inclusión lo veremos más adelante.

Estos cuatro apartados, en el texto, tienen los siguientes subtítulos.

1. La ruta de la memoria.
2. Trascendiendo los ventanales de vago esplendor.
3. Memorial trilítico a Vallejo.
4. Por encima de la muerte.

Subtitulación que, como es obvio no se observará ni oír en escena; aunque si se les reconocerá por el uso de algunos recursos: Para pasar del primer al segundo acto Mujer 1 se encuentra

1 La obra se estrenó el 2013. Aún no se ha publicado. El texto que citamos corresponde al proporcionado por su autor. Reseñamos la puesta en escena que se promocionó con el título *Memorial Trilítico a Vallejo* del 26 de mayo de 2017. Grabación hecha durante la celebración del 41 aniversario del grupo Barricada Teatro por el programa EntreGente de la empresa América TV (Huancayo). Actuaron Digna Buitrón Sanabria y María Ávila Camargo. Dirigida por Eduardo Valentín. Apoyo técnico (luces y sonido) de Luis Ruiz Gamarra.

2 Consignamos las comillas debido a la desafortunada experiencia de Georgette con los tales.

3 De acuerdo al *Boletín del instituto de estudios Vallejanos de Paris Cesar & Georgette. Enereida*, César y Georgette se conocen desde 1925, se ven y entablan una relación amistosa desde 1926. Georgette, huérfana desde los 20 años, inicia su convivencia con César desde 1929 y contraen matrimonio en 1934 (Ver Deza 2008).

4 Denominamos institución Vallejo, diferenciándolo de César Vallejo como autor, a todos aquellos académicos que se dedicaron y aun lo hacen al estudio del poeta y su obra; destacando la Cátedra Vallejo en la Universidad de Córdoba, Argentina, dirigida por Juan Larrea y otros.

viendo por una ventana y procede a tocar frenéticamente el objeto que representaría una puerta. De ese modo se representa el tránsito del umbral de lo fantasmático (de la muerte) a la zona de lo “real” de la vida de Georgette. El paso del segundo al tercer acto es menos marcado. Se trata de un constante reconocimiento de los recuerdos que las actrices lo trabajan en escena a través de la manipulación de los objetos y de sus propios cuerpos. En la escena final del segundo acto, así como para iniciar el tercero ambas se reconocen a través de las manos; reclinadas en sus sillas acariciándose los pies la una a la otra.

De tercer al último acto es un continuum: ambas, luego de decir que tienen protegida y conservada la obra de Vallejo, se encuentran ante la tumba del poeta (que se construye uniendo los dos objetos con el que han trabajado durante toda la obra: dos sillas de madera) se despiden y anuncian el viaje a otro continente. Ellas separan las sillas alegorizando el distanciamiento de ambos continentes, de ambos cuerpos, de las dos tumbas: la de César Vallejo en París, y la de Georgette Vallejo en Lima.

En el presente estudio procuramos dos objetivos. Primero, analizar la reivindicación que Valentín y el grupo Barricada Teatro realizan del matrimonio entre Georgette y César Vallejo. Asimismo, comprender el sentido que adquiere la denuncia (memorial) que Georgette realiza, y con ella las mujeres en su conjunto, al sector falocéntrico de la institución vallejana y la sociedad en general.

## Memorial o construir para conmemorar

En el primer acto, “La ruta de la memoria”, se observa a las dos mujeres en un tiempo eterno: un “diciembre” que invita al recuento de lo vivido. Tiempo propicio para reflexionar sobre el propósito de la memoria que desde la institución vallejana no tomó por seria y meritoria la labor realizada por Georgette; más sí en la obra de Valentín, resaltará su labor de conservar, custodiar y defender la originalidad de la obra del primer poeta peruano universal.

Paul Ricoeur distingue dos objetivos o intencionalidades de lo eidético: el de la “imaginación dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible lo utópico; otro, el de la memoria, orientada hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada”, de lo “recordado” en cuanto tal” (2004: 22). En ese sentido tendríamos que diferenciar la memoria enunciada por Georgette, quien como esposa redactó su versión de la relación que sostuvo con César en el volumen titulado Vallejo: *Allá ellos...!* (2012) con otro texto también de la misma Georgette, pero intencionalmente más imaginativo que el primero: *Máscara de cal* (1964), donde Georgette se asume como el yo poético de la mayor parte de poemas.

La obra de Eduardo Valentín, *Memorial Trilítico*, tomará pasajes y citará fragmentos de ambos libros por lo que definirá la memoria como: “ese delirante museo de formas inestables,/ ese cúmulo de espejos rotos[...]/ ...pedazo de luz/ que se abandona en las playas de los espejismos”(2013). Estas “formas” o “espejos”, constituyen las huellas tangibles de lo no presente conformados por los múltiples archivos –entre ellos los proporcionados por la misma Georgette– que sirven para edificar el memorial. Archivos que serán performados por Mujer 1 y Mujer 2. Fragmentos con los que se construye el monumento magnánimo, totalizante cuya presencia o, en nuestro caso,



observación en escena, nos recordará la decisiva participación de Georgette en la vida del poeta y en la misma institución vallejana.

Con Ricoeur aprendimos a distinguir entre memoria e imaginación, es la cercanía a lo veraz de la primera y por lo mismo su fiabilidad frente al acontecimiento. Solo al no tener datos concretos, éstos se recubren con la imaginación. El que la memoria erija un lugar concreto al acontecimiento es posible por su carácter objetual (Ricoeur 2004: 41). En nuestro caso estos “objetos” vienen a ser los textos a los que estamos haciendo referencia.

Eduardo Valentín, como en gran parte de su obra,<sup>5</sup> edifica un memorial a los Vallejo con varios fragmentos de memoria, con recuerdos (las “formas” y “espejos” señaladas líneas arriba) principalmente recogidos de los textos de Georgette. En otro pasaje Ricoeur definirá los recuerdos como “formas discretas de límites más o menos precisos” (Ricoeur 2004: 42). Formas textuales que Valentín se reapropia y los entremezcla con la de otros autores: entre ellos, los de Pablo Neruda, de Mario Vargas Llosa, y muchos otros autores que forman parte de la institución vallejana. Reapropiación imaginativa de recuerdos que persigue un objetivo inmediato: reivindicar la figura de Georgette Vallejo. Otros propósitos derivados del primero serían: reivindicar la figura de la mujer como esposa más allá de lo biológico; esto es como quien cobija la semilla de la creación, en este caso de la creación poética, de la creación simbólica y por ende humana. Fragmentos de recuerdos con los que Georgette, a través de Valentín, edifica un texto monumentalmente conmemorativo a los Vallejo.

El segundo acto, “Trascendiendo los ventanales de vago esplendor”, nos permite oír, desde la voz desdoblada de Georgette, la íntima relación de la pareja parisina de los años veinte: ella, francesa y él, peruano. Relación en la que a ella, la crítica vallejana, la describe como la “...pesada cruz/que debió cargar el poeta en su tensa vida.” o como la “...tirana malgeniada” (Valentín 2013). En otro pasaje se afirmará que ella era la mujer que “...negaba la raza de su ancestro [la de Vallejo]/ que nunca besé sus pectorales indios/ y que no deliraba con el cobrizo militante”.<sup>6</sup> Caracterización que hizo de Georgette la institución vallejana para alejarla de la obra del poeta haciéndola ajena al íntimo conocimiento que ella pueda tener de su esposo, descalificándola como fuente confiable para abordar la obra del poeta peruano.

A esta representación de mujer europea celosamente agriada y racista se irá oponiendo el texto de Valentín,<sup>7</sup> refigurándola como:

5 Esta reapropiación de fragmentos para configurar su dramaturgia es una estrategia particular en la producción dramática de Valentín Muñoz. Véase un estudio mío sobre *Voz de tierra que llama* (Yangali 2013). En dicha pieza Valentín se irá a reapropiar de cantos (huaynos-mulizas) típicos del cancionero andino. Metodología dramática que también se extiende a los directores de otros grupos como Yuyachkani (Véase el estudio de Rita Gnutzmann 2005).

6 En otro pasaje Valentín se referirá a Georgette como la “núbil desesperación” que “desquició” el “raciocinio andino” de César Vallejo (Valentín 2013).

7 Georgette en la obra de Valentín atribuirá su carácter de mujer “rípida, amarga y punzante” a “la estación del desencanto” vivida por y al lado de Vallejo (Valentín 2013).

esposa,  
 madre,  
 hermana,  
 compañera,  
 camarada  
 y combatiente. (Valentín 2013)<sup>8</sup>

En *Memorial Trilíco* Georgette es presentada como aquella mujer que supo en carne propia de la pobreza material, la desnaturalizada agonía del poeta-esposo y la privación de tener un hijo biológico para asumir su labor como madre simbólica de la obra vallejana, madre del hijo ya nacido por vía cultural. Por lo que la transformará en sacerdotisa de la herencia sagrada: protectora de la “creatura” con “...rostro peruano y universal”. La oficiante que salvaguardó el culto sagrado del poeta de quienes, bajo el disimulo de la amistad y la labor académica, lucraron (económica y simbólicamente) con la obra vallejana.

El 2008 César Vallejo Infante – familiar de César Vallejo – durante la celebración del centenario de Georgette Vallejo destacó la labor de la esposa de su homónimo con estas palabras: “El Perú le debe a Georgette un gran reconocimiento porque supo ser una esposa leal, defensora de la memoria y la obra del poeta” (Deza 2008: 12). Desde esa perspectiva *Memorial Trilíco* sería una obra que se suma a la conmemoración no del poeta en solitario sino de aquella unión conyugal entre César y Georgette Vallejo.<sup>9</sup>

En el tercer acto, que da título a la obra en su conjunto, vemos a Georgette frente a un sujeto (el poeta) que agoniza. Instalada en su viudez a sus treinta años irá nostálgicamente declarando su amor al “hombre trilíco”. Será despertada de su ensoñación afligida y melancólica por el bombardeo a París durante la invasión nazi. Motivo por el que buscará refugio para la obra del poeta en la Legación peruana en Francia. Pronto se dará cuenta del descuido y desinterés de los diplomáticos peruanos por la obra vallejana, e irá a recoger los inéditos y resguardarlos hasta el término de la invasión. De ese modo el mundo no se privó de la obra de quien “... vivió repartiendo pedacitos de pan fresco/ que preparaba en el horno de su corazón” (Valentín 2013)<sup>10</sup>.

8 Conservamos la distribución del texto realizada por su autor.

9 En febrero de 2018 el Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) estrenó *Georgette, la golondrina de Vallejo*. Basada en la obra *Hirondelle, la máscara de yeso* de Cronwell Jara (2014), personificada por la actriz Gimena Vartu y por Daniel Sánchez en el papel del poeta. La obra estuvo dirigida por Martín Velásquez. Como es de notar con esta última obra el interés por conocer y vindicar el rol de Georgette irá acrecentándose. Trabajos académicos como los de Manuel Velásquez (1990), Ivana Suito (2007), Miguel Pachas (2008), Henri Deza (2008) y la de César Ángeles (2009) de algún modo se suman a este vindicar la participación de Georgette en las letras peruanas.

10 Sobre la obra de Vallejo en la Legación Peruana ante la invasión alemana en Francia Georgette dirá (2012:76):

Más tarde, al hacerse más inminente el peligro de invasión, regreso por segunda vez a la Legación peruana a la que llevo con un paquete pesado bajo el brazo. “Aquí señor —digo está la obra en prosa completa e inédita, como usted sabe, de César Vallejo—. Entrados los alemanes en París, dudo que el expediente de comunista que tengo en la Prefectura haga muy firme mi cabeza sobre los hombros. Si, la guerra terminada, aún estoy viva, usted me la devolverá. Si he desaparecido usted sabrá qué hacer con ella... Con fe se la entrego y la deposito en sus manos”. Recibo naturalmente todas las más amables garantías y me retiro.

...Teniendo que recoger no recuerdo qué documento en la Legación del Perú, ahí regreso por tercera vez. Está vacía: todos los diplomáticos han huido a Burdeos. Sólo queda el portero, un español, don José, a quien Vallejo le estrechaba la mano ante el mayor asombro de sus compatriotas. “Suba, por favor, —me dice— suba y le traigo ahora

Ricoeur en su análisis de la memoria en el ámbito griego refiere que Aristóteles distingue dos rasgos del mismo proceso: *mneme* y *anamnesis*: “por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la *rememoración* consiste en una búsqueda activa” (2004: 36). Esto es: por un lado, tenemos a la memoria-pasión y del otro la memoria-acción. Al ver el montaje de *Memorial Trilítico* nos sentimos afectados por la memoria-pasión de la vida de Georgette (de modo similar sucedería si leyésemos *Allá ellos!*...); no obstante, ya en el análisis de texto rememoramos no solo el montaje, sino todo aquello y a todos aquellos que nuestro acto rememorativo trae consigo. A través de la lectura de los fragmentos de memoria o recuerdos explicitados en los versos reapropiados por Valentín –que nosotros evocamos, los reconocemos y reasignamos a sus respectivos autores. Nuestra memoria activa nos ha permitido edificar, juntamente con las actrices en escena el memorial a la unidad Vallejo; esto es a Georgette y César Vallejo.

Siguiendo a Ricoeur, distinguimos *mneme*, como recuerdo que se evoca, de *anamnesis*. El prefijo “ana” de *anamnesis*, nos dice Ricoeur “significa retorno, reanudación, recuperación de lo que antes se vio, se sintió o se aprendió; por tanto, significa, de alguna forma, repetición” (2004: 47). En este sentido la memoria también tiene que ver con el proceso de reaprendizaje de aquello que hemos olvidado. Acto de recuperar, mediante la conciencia de que determinado hecho esta repitiéndose. De ahí que al ser partícipes de una pieza de teatro además de ver la actuación, iluminación y escenario u oír los efectos sonoros así como los parlamentos de la obra; entretejemos todos estos signos y también rememoramos –los recuperamos– a nuestros ausentes, corporeizándolos en los actores y narrativizamos a nuestros ahora ya presentes más allá de la trama textual que el dramaturgo y el director nos han ofrecido como espectáculo teatral.<sup>11</sup> El acto teatral, en este sentido, tiene que ver con el operar de la memoria activa que alecciona para repetir o para ser consciente que algún suceso está por volver a repetirse y tomar la decisión de participar o no en su repetición.

Ricoeur también distingue dos tipos de rememoración a partir de la clasificación que Bergson realiza: “rememoración laboriosa” y “rememoración instantánea”, considerada esta última como “el grado cero de la búsqueda y la rememoración laboriosa como su forma expresa” (Ricoeur 2004: 48). Tipología propuesta en el marco del esfuerzo intelectual que le permite concluir a Bergson que “Ya se trate de seguir una demostración, de leer un libro o de oír un

---

mismo su papel”. Subo y entro al salón que ya conozco y donde sobresale la gran chimenea de mármol blanco. Veo, asombrada, que está cubierta de kilos de azúcar, de tallarines en paquetes, velas, sal, botellas de aceite, sardinas en lata... y mezcladas a todo ello, páginas escritas a máquina... páginas y páginas... Por la ventana dejada abierta, el viento ha penetrado y están también salpicadas de hollín y medio mojadas. Distraída me acerco, maquinalmente tomo una de ellas... Lo que veo es apenas creíble: todas estas páginas son las obras inéditas de Vallejo. Ni siquiera olvidadas, al último momento, en la huida, en el cajón de algún mueble. No. Están aquí, tiradas, manchadas, sucias, inservibles... Cuando el portero aparece, ya he recogido la obra de Vallejo. Tomo el papel que me tiende don José: ¡Muchas... muchas gracias, don José... Don José, adiós!

Aquí tienen los hacedores de anécdotas, el testimonio imborrable de lo que representaba César Vallejo a los dos años de su muerte, hasta para los peruanos de la Legación peruana.

11 Empleo la palabra *textro* en la dimensión que José Ramón Alcántara (2010) le da al signo teatral como aquel signo producto del tejido de múltiples signos, que en el teatro serían los asociados al espectáculo y los que tienen que ver con la textualidad. Categoría que su autor sigue empleando como lo atestigua la ponencia que presentó en el *Coloquio Realidades y alusiones al texto teatral* en Brno (2017); al emplear la textualidad y textralidad en su análisis de dos obras del teatro mexicano contemporáneo.

discurso... el sentimiento del esfuerzo de intelección se produce en el trayecto del esquema a la imagen” (Bergson en Ricoeur 2004: 50). Desde esta perspectiva teórica la labor del crítico, y de todo espectador, es buscar el saber (ese esfuerzo epistemológico) que se le presenta en el *textro* observado. Este saber es producto del acto de recordar las acciones humanas que son repetidas en la pieza teatral. Visto el acto de recordar en el tiempo implica hacer presente al ausente, dar presencia inmanente al recuerdo. Topológicamente la memoria implicaba hacerle un lugar y por lo tanto objetuarlo. Temporalmente, implica hacerlo presente en nuestra propia experiencia, en aquello que Ricoeur denomina como mundaneidad (Ricoeur 2004: 57), esto es en los cuerpos de los unos y los otros.

En la puesta en escena de *Memorial Trilítico* el poeta César Vallejo se hace “presente” a través de imágenes que pueblan el imaginario popular cuando oyen el significante Vallejo, algunos lo imaginan, o recuerdan las imágenes que lo han retenido: sombrío, con su perfil adusto, su bastón parisino, etc. En el primer acto de *Memorial Trilítico* César Vallejo es representado a través de su característica postura pensativa con el puño en el mentón. Cuando Vallejo es traído a escena Mujer 1 o Mujer 2 toman la postura a lo César Vallejo. En las siguientes escenas Vallejo anima los objetos trabajados por las actrices (dos sillas de madera) y toma las formas que ellas construyen con dichos objetos, siendo la más representativa la de Vallejo en su ataúd (unión de las dos sillas). También se re-presenta a César Vallejo a través de la declamación de sus poemas, siendo el más explícito uno extraído de *España aparta de mí este cáliz* pronunciados por Mujer 1: “¡Cuidate España de tu propia España! ¡Cuidate de la hoz sin el martillo...!” (César Vallejo en Valentín 2013). El reconocimiento de César Vallejo en las imágenes como es presentado en *Memorial Trilítico* le da un carácter de veracidad al memorial que Mujer 1 y 2 han edificado. Asimismo, nos permite erigir una especie de lugar de la memoria de la sacrificada vida conyugal de los Vallejo. Un lugar teatral que convoca al público a una especie de convivio público (Jorge Dubatti 2016) para recordar y conmemorar la experiencia de esta pareja. Conmemoración que se solemniza en la puesta en escena al oír los textos poéticos de parte de Mujer 1 y Mujer 2. En fin, se trata de un acto de refigurar la resistencia al paso del tiempo. El deber de la memoria “consiste esencialmente en deber de no olvidar” (Ricoeur 2004: 50). No olvidar a todas aquellas mujeres que, como Georgette, en sus “roles secundarios” asumen acciones igualmente trascendentes que la de sus también inmanentes pares masculinos.

## Memorial o documentar para denunciar

La Georgette Vallejo de Eduardo Valentín construye su unidad/familiaridad conyugal desde la unidad/alteridad con el poeta. Valentín, pone en los parlamentos de Mujer 1 y 2, que, como dijimos a su vez representan a Georgette, palabras que hacen evidente y vigente la diferencia históricamente colonial<sup>12</sup>:

12 En un estudio de la obra teatral de César Vallejo destaco la postura anticolonial del autor peruano (Yangali 2018). En tal sentido creo que es válido presumir con Valentín que la relación entre Georgette y César no fue ajena a la relación de poder entre lo occidental y lo andino.



Esto es amor a un varón de una cultura enigmática,  
de un continente remoto,  
de una raza intensamente distinta,  
casi contrapuesta;  
no solo en su exterioridad,  
sino en sus contenidos esenciales.  
*La Francia es refinamiento,*

*el Perú es bravío y misterioso.* (Valentín 2013; resaltados nuestros)

En el acto final, Por encima de la muerte, Georgette o mejor dicho su fantasma, a través de Mujer 1 y 2 narra su viaje al Perú: “entré a las honduras del valle,/ de las serranías incendiarias de su país,/ que lo hice mío” (Valentín 2013). Instalada en tierras peruanas toma la decisión de dejar sus huesos enterrados en el Perú. Como le ha sido habitual a lo largo de toda la obra, también, en este acto reafirma su amor al poeta y a la “creatura” que concibieron ambos, él como creador y ella como canal dador de patrimonio cultural y humano:

Yo que porto en el útero simbólico,  
la semilla de la descendencia,  
lo comparto con tu tierra de origen,  
tu cultura y tu gente,  
siendo así el primer  
y único hijo que tenemos,  
en mi ulterior actitud uterina de mujer. (Valentín 2013)

En este cuarto acto aparece el primer texto coral que recoge el verso vallejiano que Georgette utilizó para titular su libro biográfico y de ese modo corregir la página a los biógrafos de su esposo: *¡Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Coro que es emitido luego de que Georgette, a través de Mujer 1, reafirma al público su amor por su marido y se despide haciendo evidente su nostalgia no resuelta como mujer:

Mujer 1  
Amigo mío, esposo mío.  
aquí esta la primavera.  
¿Dónde están nuestros hijos?  
Tú y yo,  
que solo supimos hacerlo mal.  
Adiós amor mío,  
ya nunca más nos veremos en la aurora. (Valentín 2013)



Poema que será repetido por Mujer 2 con un pequeño cambio en el último verso: “ya nos veremos muy pronto en la aurora.”<sup>13</sup> E inmediatamente llegará el último texto coral: “O dolor, inmaculada concepción de la muerte” y telón. Este último verso es reseñado por Germán Patrón Candela:

El 15 de abril de 1938 en París, jueves Santo en el Perú, murió César Vallejo. En este mismo instante en que Vallejo reclinó por última vez su cabeza en los brazos de Georgette, ella emocionada expresó “O douleur/ immaculée conception de la mort” y con estos versos comenzó a redactar 168 poemas en francés con el título de *Masque de Chaux*. (En Instituto de Estudios Vallejanos).

Verso que en el poemario de Georgette luego de la dedicatoria “A César Vallejo” se irá a mezclar con el epitafio que abre su poemario: “O douleur/ immaculée conception de la mort”. Como diría Ricoeur: “La evocación no se siente (pathos) simplement, sino que se sufre” (Ricoeur 2004: 59). Y Georgette al evocar a su esposo padece y sufre.

Desde la perspectiva de Miguel Pachas la relación entre César y Georgette Vallejo:

Fue un amor que derribó status sociales, económicos, intelectuales, xenofobias raciales, ideológicas y políticas. El amor pudo derribar todas estas moles que el hombre ha inventado para distanciarse los unos de los otros. Georgette hizo todo cuanto pudo para apoyar los proyectos e ideales marxistas del escritor Vallejo, llegando para ello a utilizar su herencia tanto económica como bienes materiales, constituyéndose, por tanto, en una columnata esencial en la vida del autor de *Trilce*. (Pachas 2008).

Si bien, en general, la perspectiva de Valentín es igualmente reivindicativa que la de Pachas. No deja de remarcar la alteridad planteada por Georgette. El sentimiento de familiaridad se expresa en situaciones de estar a gusto de estar en casa (*heimlich*, diría Freud 1976) esto es en el “disfrute del pasado resucitado” (Ricoeur 2004: 61). La voz de Georgette no solo irá llenando la escena con versos que expresan su amor y entrega más allá de los límites humanos y divinos, por aquel varón “misterioso”, cuya principal capacidad fue la de hacer poesía. También irá quejándose de la institución Vallejo y sancionando al mismo César Vallejo quien “no supo sembrar de poesía mi corazón amante.” (Mujer 2). Con estas palabras Georgette expresa una experiencia de “inquietante extrañeza” (*Unheimlichkeit*, según Freud 1976) vivida al lado del poeta “bravío”.

De este modo Valentín contrapone a la infértil entrega física (orgásmica) de Georgette con César la tirante fertilidad simbólica de dicha relación. Fertilidad que ahora se da en la unidad/alteridad de los Vallejo: la Europa que hace posible, que viabiliza, la posibilidad universal del sujeto

13 La puesta en escena modifica el sentido original del texto tanto de Eduardo Valentín como el del mismo poema, “Amigo”, que Georgette escribió en *Máscara de cal* (1964) y que reproducimos en las siguientes líneas:

Amigo  
esposo mío  
ya vuelve la primavera  
donde están los hijos que no tuvimos  
tú y yo  
que solo supimos mal hacer  
Amor mío adiós  
en la aurora  
no volveremos a vernos nunca. (Georgette Vallejo: 82)



latinoamericano. Georgette es cercana y familiar a la institución Vallejo: tómesese en cuenta que la obra de Georgette, aunque ella no lo quiera o lo niegue forma parte de la institución Vallejo al ser un referente directo y de primera mano para estudiar la vida y obra del poeta. Pero al mismo tiempo la obra y el actuar de Georgette se distancia y extraña de la institución vallejana al sentirse y saberse marginada y vilipendiada.

J. Le Goff al hablar del documento-monumento dice:

... el documento, considerado como menos preocupado por pregonar la gloria del héroe, habría predominado al principio sobre el monumento, con fines laudatorios; sin embargo, para la crítica ideológica, el documento aparecía tan sesgado como el monumento. De ahí el alegato a favor del concepto mixto de documento-monumento. (Citado por Ricoeur 2004: 228).

En nuestro análisis hemos ido reconstruyendo lo que vendría a ser el documento-monumento de la pareja Vallejo. No obstante, el documento tiene sus propias potencialidades, dependiendo del contexto en el que es empleado, más si lo es para la reconstrucción de la memoria. Desde la tipología de la memoria (“modos mnemónicos”) que nos ofrece Ricoeur no encontramos la de la memoria como archivo que denuncia. Sin embargo, este tipo de *modo mnemónico* lo hallamos en la administración del poder desde la burocracia colonial: el memorial como documento que sirve para presentar un reclamo colectivo. De acuerdo al diccionario el memorial, en español, a diferencia de su uso en inglés (“monumento conmemorativo”) es un texto o escrito “en que se plantea una petición” o se anota una relación o cosa necesaria. Estas acepciones corresponden, según el *Diccionario de Autoridades* de la lengua española desde 1734. De acuerdo a la tercera acepción del *Diccionario jurídico* se hace referencia a su naturaleza colectiva al decir que se trata de un “boletín o publicación oficial de algunas colectividades”. En el campo de la administración pública peruana se diferencia la solicitud del memorial. La primera es empleada por un sujeto en particular y el segundo por una entidad colectiva que puede ser una masa social, la multitud, el pueblo, la comunidad, el público, un grupo.

En esta parte de nuestro análisis de *Memorial Trilcico* al documento y en especial al memorial, lo entendemos como el archivo que hay que performar para ver la potencia que adquiere. El archivo faculta y facilita a quien posee su escudriñamiento no restringido a lo efímero del acto vivo. Desde esta perspectiva *Memorial Trilcico* sería un documento que organiza un archivo o expediente de la memoria contra el sistema falocéntrico en el que se ha dado el actuar irremediable de y contra Georgette. Un acta de denuncia que requiere de un cuerpo que lo emita, de un cuerpo colectivo por tratarse de una exigencia del tipo de archivo elegido.

Existen varios nombres para referirnos a los conglomerados sociales. Dos de ellos son definidos por Hardt y Negri: “La multitud es una multiplicidad, un plano de singularidades, un juego abierto de relaciones, que no es homogéneo o idéntico a sí mismo y sostiene una relación indistinta, inclusiva, con aquellos que están fuera de ella. El pueblo, en contraste, tiende a homogeneizarse e identificarse internamente” (2000: 93). Por lo que resultaría justificable ver dos cuerpos para un personaje como dos sujetos que representan una unidad, un pueblo, y de modo más apropiado, según el contexto de la antropología teatral andina que Valentín Muñoz conoce cercanamente, de una comunidad. Una comunidad de mujeres, de actrices que son la parte visible del acto de habla, del performance que transmite la “creatura”-archivo formulada por el director del grupo.

Pero si el colectivo social, puede asumir varias designaciones, la de comunidad, masa o pueblo; ninguna de estas satisface la propuesta de Valentín en *Memorial Trilcico*, por lo que hemos optado por el de multitud. Según Negri se trata de un concepto que deriva de la relación entre “una forma constitutiva y una práctica del poder” (Negri 2008: 57). Según Negri, en el sistema capitalista se reduce “la multiplicidad de las singularidades a algo orgánico y unitario – una clase, un pueblo, una masa, un conjunto” (Negri 2008: 57). En tanto que la multitud conserva la singularidad de sus integrantes.

En *Memorial Trilcico* Mujer 1 y Mujer 2 conservan su diferencia, sus singularidades. Sus parlamentos y vestuario (de una blanco y de la otra negro) son distintos: Mujer 1 al despedirse de su esposo enuncia un texto desesperanzador: “ya nunca más nos veremos en la aurora” mientras que Mujer 2 emite uno lleno de esperanza: “ya nos veremos muy pronto en la aurora”. Son distintas salvo en la parte coral que las hace una para fines prácticos del memorial, administrativamente hablando, pues enfatiza la grandilocuencia utópica de un conglomerado violentado histórica y socialmente.

Diferenciando el carácter unitario de la multitud quisiéramos observar la participación de dos personajes para un mismo sujeto en la obra *Memorial Trilcico*. La obra da texto a un personaje, Georgette Vallejo, en tal sentido pudo ser planteado como un extenso monólogo y ser actuado por una actriz, o para ponerla en diálogo con el ausente valerse de un actor que represente al poeta peruano como sucede en la propuesta de Cronwell Jara (2014). No obstante, en razón al propósito político-administrativo del memorial como documento-archivo, la obra exige la participación de un mínimo de repertorio: de una pluralidad capaz de subjetivizar una demanda colectiva, multitudinaria.

De acuerdo a Diana Taylor se tienen dos sistemas de transmisión: el archivístico y el repertorio; este último “requiere presencia: la gente (en nuestro caso las actrices y el público que) participa en la producción y reproducción del conocimiento” (2011: 14) Entender, siguiendo a Hardt y Negri, la fuerza productiva de la multitud frente al sistema imperial no podría ser asociado a Georgette (individualizada) y contra el imperio institucional vallejiano si es que el cuerpo de ella no se multiplicase, como lo vemos en la propuesta de *Memorial Trilcico*. En otras palabras, no habría posibilidad de presentar el documento-denuncia si sólo se le presenta individualmente. De este modo vemos a una “fuerza productiva real” que aunque no engendró los versos del poeta; los resguarda nutricionalmente. Mientras que el “imperio vallejiano”, esto es la Institución Vallejo se constituye, parafraseando a Hardt y Negri en “un régimen vampiro de trabajo muerto acumulado que solo sobrevive chupando la sangre de los vivos” (Hardt y Negri 2000: 53), esto es, del trabajo de César y Georgette Vallejo.

Si entendemos que el poder de la institución vallejiana radica en su capacidad de “subsunción” laboral y simbólica (Negri 2006: 255) se le define como aquel único productor de subjetividad válida para y por todos. Una institución que impone y universaliza su subjetividad totalizante, y siendo Georgette parte de dicha institución, solo es posible entender su memorial, en la obra de Valentín, como un acto subversivo que cuestiona la hegemonía no legítima de la institución vallejiana. Poder vampiro que se deslegitima “dentro del tejido vital” (Negri 2006: 255) de la pareja Vallejo. Georgette pese la aplastante hegemonía de los “amigos” de Vallejo, continúa produciendo subjetividades a través de quienes asumen su causa que entre otros motivos persiguen la demostración del *entzauberung* (Negri); el descontento, el descontento sub-versivo.

## A modo de conclusión

En nuestra tesis doctoral, aún inédita, ahondamos en la triple naturaleza de lo subversivo que me permito explicitar de modo sucinto: en la vida las tensiones sociales y textuales producen el (des)encuentro entre los productores de versos. Uno de ellos se erige como el productor del Verso o la Versión y tiende hacia la naturalización de la centralidad y hegemonía de su enunciación, alrededor de la cual han de girar los otros versos. Este producir el *uni-verso* o *uni-versión*, implica instalar un significante hegemónico, que vacía de sentido y significado a los demás versos (las otras versiones), a los que silencia mediante lógicas de homogenización y trascendencia. Les arrebatada la posibilidad de construir horizontes de sentido; de ahí la necesaria restitución de lo “sub”.

La institución vallejianana ha hegemonizado la producción discursiva sobre todo aquello que hay que *decir* sobre la obra y vida de César Vallejo. Lo que no ha impedido que alrededor de ella y al interior de la misma surjan otros decires; algunos de ellos están del lado del *uni-verso*, y otros de la *sub-versión*.<sup>14</sup>

Siguiendo a Burke (1956), diremos que hay actos de sub-versión cuya *motivación* es utópica y de otros, ideológica. Actos de decir (producción de “versiones”) con los que el sujeto se opone y tensiona al sistema representacional. Cuando las *motivaciones* emplean los lenguajes para mostrarse, dejamos de hablar de subversión para pasar a hablar de sub-versión; es decir, de dos componentes de la estructura morfológica de dicha palabra. La morfología misma de la palabra no permite incorporar más de dos versos, de dos versiones, que tanto en la realidad representacional como en la fáctica pueden y llegan a ser mucho más de dos. La *versión* al verse precedida, según la sintaxis misma de la palabra, por el *sub*, está haciendo referencia a otra u otras *versiones* que mediante el guión (-) entran, al mismo tiempo, en una relación de atracción (el guión como puente) y de abierto rechazo u aversión. En este sentido, la subversión se declara adversaria de la *uni-versión*, del *uni-verso*.

Pese la hegemonía del Verso, los versos silenciados resisten; de ahí que emerjan en los modos subversivo, sub-versivo y sub( )versivo. Subversivo cuando solo se hacen presentes en el clamor del silenciado. Sub-versivo cuando confrontan abierta y declaradamente la representación “uni-versal” a la que no necesariamente desarticulan, no obstante, perturban desde el disparate, la locura, el reclamo. Sub( )versivo cuando la tensión generada por la resistencia y confrontación es irrepresentable, antagonismo que solo puede resolverse en el cuerpo de quien lo vive o experimenta.

El trabajo de “parto” de Georgette no solo tiene que verse en un régimen absolutista de “explotación” sino, en la condición paradójica del trabajo, que al mismo tiempo que absorbe la fuerza del trabajador lo hace consciente de su condición de sujeto capaz de producir subjetividades alternas, de descontento, de lucha y de creación. En *Memorial Trilítico* las actrices que dan cuerpo a Mujer 1 y Mujer 2 no sólo personifican a Georgette, presentándola al espectador como la esposa de César Vallejo. Sino, también presentan su propia demanda, su memorial en el que subjetivan la denuncia contra el rol secundario que les ha tocado jugar a muchas esposas por su

14 Ricoeur vincula al texto con lo que él llama discurso, “el querer decir que precede a la articulación de la escritura. Tal discurso equivale a la prefiguración, a un primer momento en que el material textual aún no es escritura” (glosado por Alcántara 2010: 17).

condición de ser mujeres que vehiculan la producción no sólo biológica sino también cultural. Las actrices presentan el memorial y nos queda a los espectadores darle trámite o encargarlo entre el polvo y el olvido. Ellas en coro exclamarán: ¡Allá ellos!

## Referencias bibliográficas

- Alcántara, J. R. (2010). *Textralidad: textualidad y teatralidad en México*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Ángeles, C. (2009). César y Georgette Vallejo entre las dos orillas y al pie del orbe. *Intermezzo tropical*, 6-7, 141-144.
- Burke, K. (1956). *Language as symbolic action: essays on life, literature, and method*. California: University of California.
- Deza, H. (2008). Bio-cronología integral mínima de la vida y obra de 1892 – César y Georgette Vallejo – 1984. *Enereida. Boletín del instituto de estudios Vallejanos de Paris Cesar & Georgette*, 11, 2-6. [Número especial por los 100 años de Georgette]
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Lima: aibal/ensad.
- Freud, S. (1976). Lo ominoso. *Obras Completas* (vol. 17) (pp. 217-251). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gnutzmann Borris, R. (2005). El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani. In E. Valcárcel (Ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos* (pp. 301-310). Coruña: Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Hardt, M.; & Negri, A. (2000). *Imperio*. Traducción Eduardo Solier. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Jara Jiménez, C. (2014). *Hirondelle, la máscara de yeso*. [Guión teatral] [inédito].
- Negri, A. (2006). *Fábricas del sujeto/ ontología de la subversión. Antagonismo, subsunción real, poder constituyente, multitud, comunismo*. Trad. M. Malo de Molina Bodelón & R. Sánchez Cedillo. Madrid: Ediciones Akal.
- . (2008). *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Trad. S. Lauro. Barcelona: Paidós.
- Pachas Almeyda, M. (2008). *Georgette Vallejo: al fin de la batalla*. Lima: Juan Gutemberg.
- Patrón Candela, G. (s.f). [Comentario] en Vallejo Georgette de. *Poemas de Máscara de cal [Masque de chaux]*. Trad. E. González Viaña. Instituto de Estudios Vallejanos. <https://goo.gl/EjEQ78>.
- Real Academia Española. (s/a) *Diccionario de Autoridades*. [En línea]. <http://web.frl.es/DA.html>.
- . (s/a) *Diccionario del español jurídico*. [En línea]. <https://dej.rae.es/#>.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suito, I. (2007). Máscara de cal. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas / Universidad Ricardo Palma*, 10, 21-24.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. In D. Taylor & M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México: Fondo de Cultura Económica.
- Valentín Muñoz, E. (2013). *Memorial Trilíco*. [Inédito].

- Vallejo, G. (2006) [1964]. *Máscara de cal* [*Masque de chaux*]. Trad. P. Díaz Ortiz. Lima: Universidad Ricardo Palma. Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas/ Embajada de Francia.
- . (2012) [1978]. *Vallejo: Allá ellos, allá ellos, allá ellos!* Lima: Universidad Alas Peruanas. Originalmente publicada por Editorial Zalvac en 1978.
- Velázquez Rojas, M. (1990). *Ojos de venado*. Lima: Ediciones Perú Joven.
- Yangali, J. L. (2018). Mímesis colonial y mítica en *Colacho hermanos o presidentes de América* de César Vallejo. *Káñina*, 42, 2, 279–292. <https://dx.doi.org/10.15517/rk.v42i2.35258>
- . (2013). *Voz de tierra que llama*: O cuando el repertorio re-territorializa. *Latin American Theatre Review*, 47, 27–42.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.