

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 1, n.º 1, enero-junio, 2018, 185-201

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v1n1.5146

## Vallejo aporético: la individualización en *La piedra cansada*

An aporetical Vallejo: the individualization  
in *La piedra cansada* ('The Tired Stone')

JOSEPH MULLIGAN

Duke University

joseph.mulligan@duke.edu



### RESUMEN

A finales de 1937, César Vallejo regresa de Madrid a París donde escribe *España, aparta de mí este cáliz*, y rigurosamente corrige su más lograda obra teatral *La piedra cansada*, una tragedia sofoqueana situada en el Imperio incaico del siglo XV. Si es en este momento de crisis social en que el peruano se muestra más comprometido que nunca con la causa republicana, ¿por qué retoma «la piedra cansada», un tropo precolombino de quinientos años atrás? ¿Por qué recurrir al *topos* andino frente a la inminente caída de la República española? Para contestar estas preguntas, hago hincapié en la contradicción principal del drama —en tanto que uno se individualiza plenamente se vuelve intercambiable en absoluto— con el objetivo de indagar en las múltiples modalidades de la ceguera que vienen a caracterizar al albañil y héroe de la tragedia, el obrero llamado Tolpor.

**Palabras clave:** Vallejo, teatro, aporía, *La piedra cansada*.

## ABSTRACT

At the end of 1937, Cesar Vallejo returns from Madrid to Paris where he writes *España, aparta de mí este cáliz* ('Spain, Let This Cup Pass From Me'), and severely corrects his most successful play *La piedra cansada* ('The Tired Stone'), a Sophoclean tragedy located in the Inca empire of the 15th century. If it is at this time of social crisis when a Peruvian seems to be more committed than ever to the republican cause, so why does he take up *La piedra cansada*, a pre-Columbian trope for five hundred years ago? Why did he resort to the Andean topo in place of the imminent fall of the Spanish Republic? To answer these questions, this paper emphasizes the main contradiction of the drama —so as you fully identify yourself and become interchangeable at all— with the aim of investigating the multiple modalities of blindness which come to characterize the bricklayer and hero of the tragedy, the worker called Tolpor.

**Keywords:** Vallejo, theatre, aporia, *La piedra cansada* ('The Tired Stone').

Recibido: 22/02/18 Aceptado: 30/03/18 Publicado *online*: 31/08/18

*Aprovechando la ocasión nosotros queremos llamar la atención de los centros científicos europeos por el incalculable interés que despertaría revelar y estudiar otra región sudamericana: la sierra del Perú. Esta región de los Andes, coronada por las nieves eternas y de la que los contrafuertes del flanco occidental se apoyan sobre colinas alejadas del litoral del Pacífico fue la cuna de varias civilizaciones precolombinas admirables de las que la Inca fue el sùmmum. Sin embargo, lo que la ciencia conoce actualmente de esta comarca es pobre, vago y confuso, o, lo que es peor, envuelto entre las humaredas literarias de cuentos fantásticos sin ninguna base seria de realidad.*

CÉSAR VALLEJO

Con estas palabras de un artículo escrito en 1936, titulado «Los Andes y el Perú», César Vallejo, al insistir en la investigación científica, arqueológica y antropológica, revela su lado progresista, digamos positivista. Propone que el estudio de la región andina establezca un fundamento riguroso, sin rendirse a la banalidad, y que en el arte no se esteticice lo estrictamente regional, en cuya manifestación advirtió una impronta insidiosa; es «truculento» porque reproduce la realidad andina dentro de la continuidad de una historia regida por la dominación. En este bache, según el poeta, tropezaban contemporáneos suyos, y, en este contexto, Vallejo parece advertir que el destino del arte occidental del siglo XX corre el riesgo de convertirse en *kitsch*.

En esta rúbrica, para él, Jorge Luis Borges «ejercita un fervor bonaerense tan falso y epidérmico, como lo es el latinoamericanismo de Gabriela Mistral y el cosmopolitismo a la moda de todos los muchachos americanos de última hora» (Vallejo 2002a: 423, I). Aunque Vallejo y Mistral son ambos poetas del barro y de la contaminación poética, y aunque Vallejo y Borges comparten un interés en los límites del lenguaje, el peruano, en *La piedra cansada*, parece contestar francamente el latinoamericanismo y cosmopolitismo de los años treinta, proponiendo, en su lugar, una escenificación historicizada, semejante en este respecto a lo que hizo Bertolt Brecht en *Madre coraje y sus hijos*, drama que se realizó poco después de que Vallejo escribiera el suyo.

Mas, tan temprano como 1927, Vallejo mostró su interés en lo folclórico, cuando escribió *Hacia el reino de los Sciris*, relato heroico que se vuelve víctima del ornamento pintoresco, relato que él presentó a su amigo fidedigno Pablo Abril de Vivero, pidiéndole que, con la ayuda de su hermano Xavier, consiguiera fondos gubernamentales para la realización de su traducción al francés<sup>1</sup>. Optimismo desmedido es este que abunda aquí y sin duda en la vida del poeta durante la década de los veinte. Vallejo debatía el tema del folclor peruano, *inter alia*<sup>2</sup>, en *Contra el secreto profesional*, donde amonesta la explotación cultural y económica de «humildades infatuables de América, en busca de difusión de un folclor [sic] y una arqueología que se trae por las crines a servir aprendidos apotegmas de sociología barata» (Vallejo 2002c: 522). Tal vez por eso no nos extrañará tanto que, en 1936, Vallejo volviera a su novela folclórica sobre la expansión del Imperio incaico, *Hacia el reino de los Sciris*, y que la convirtiera en obra teatral y producto de una arqueología poética. Un año después, en las vísperas de su muerte, revisó con rigor su tragedia y cambió el orden de múltiples cuadros, obsequiando a sus futuros lectores la versión con la que contamos hoy<sup>3</sup>.

Si bien *La piedra cansada* no ha recibido profusa atención crítica, los estudios del futuro con seguridad se apoyarán en los trabajos respectivos de Ricardo Silva-Santisteban y Guido Podestá. Silva-Santisteban tiene la distinción de haber confeccionado una edición que incorpora la versión tipográfica con las correcciones manuscritas. Guido Podestá, por su parte, es el único crítico que dedica un estudio entero a la producción teatral de Vallejo y de su interés teórico en el teatro y el cine<sup>4</sup>. Y por más interés crítico que haya despertado ya la

---

1 Véase la carta de Vallejo a Pablo Abril de Vivero, 24 de julio de 1927 (Vallejo 2002b: 239-240).

2 Véase «Cooperación» y «La historia de América» (Vallejo 2002a: 41-43, 222-225, I).

3 Véase Silva-Santisteban 1999. La primera edición de *Teatro completo* estuvo a cargo de Georgette Philippart. Silva-Santisteban incorpora de manera integral los cambios manuscritos hechos por Vallejo en 1937.

4 Véase Guido Podestá (1985).

producción teatral de Vallejo en tiempos recientes, se suele pasar por alto esta obra tan curiosa sobre la que disertaremos<sup>5</sup>, primero, como tropo histórico, y luego, como escenificación historicizada en la que la individualización, realizada en su plenitud, resulta intercambiable.

La figura de la piedra cansada, según esta historia, se encuentra en el Tahuantinsuyo, durante la reconciliación del siglo XV, en el reino de Topa Inca Yupanqui. En los textos coloniales, donde la hallamos, la piedra cansada es una historia de trabajo, un relato sobre la masa obrera, una tragedia en la que mueren miles de trabajadores, aplastados por una roca masiva que arrastraban cuesta arriba a Sacsayhuayman, desde un infame cántaro lejano. De alguna manera, *La piedra cansada* plantea la crónica de un accidente en el trabajo<sup>6</sup>. Silva-Santisteban señala la legibilidad de *Los comentarios reales* (1609) por el Inca Garcilaso de la Vega en la imaginación histórica de Vallejo, como también la de «Las tradiciones cuzqueñas» escrito por Eleazar Boloña, trujillano y asesor de tesis del entonces joven poeta.

Importa que nos refiramos también a la *Nueva crónica y buen gobierno* escrita por Felipe Guaman Poma<sup>7</sup>. Elaborada en 1627, esta

---

5 Véase Eduardo Hopkins Rodríguez (1993: 265-319). Véase también Laurie Lomask. «Teoría y espectáculo del cuerpo en el teatro de César Vallejo», y Wellington Castillo Sánchez. «El teatro de Vallejo: del mito social a la emoción cósmica» (Echeverría y Flores 2016: 247-257 y 259-274), y Miguel Ángel Barreto Quiche. «Códigos satírico-neoclásicos en el diseño dramático de *Colacho Hermanos* de César Vallejo» (Flores 2014: 157-169).

6 En 1929, durante su segundo viaje a Moscú, Vallejo quedó muy impresionado por el drama *Zumban los rieles* de Vladimir Kirshón. También conoció a Vladimir Maiakovski y asistió a una anticipación de *La línea general* de Sergei Eisenstein. Además, durante un *tour* por los campos rumbo a las obras de Dneiprostroi, Vallejo se encontró con una obrera inconsciente en el suelo, ignorada por todos a su alrededor. Como testimonio de su admiración por Kirshón, Vallejo escenifica su obra en el lugar de trabajo (Vallejo 2002c: 65-91, 147-157, 270-272, 438-442).

7 La *Nueva crónica* de Guaman Poma, que llega a mil doscientas páginas, no fue descubierta sino hasta 1908 por el historiador peruano Guillermo Lohmann Villena en la Biblioteca Nacional de Dinamarca en Copenhague. Debido a una serie de complicaciones, no sería publicada hasta 1936, cuando el americanista francés Paul

crónica no vio la luz del día hasta 1936, en la ciudad de París, el mismo 1936 y el mismo París en el que Vallejo escribió su artículo sobre los Andes y convirtió en tragedia dramática su anterior novela folclórica. Quizá Vallejo supiera de la crónica de Guaman Poma y que este hallazgo era uno de los motivos por los que el peruano escribió *La piedra cansada* a fines del año. Quizá fuese así, quizá no. El sentido común nos aconseja lo siguiente: si César Vallejo no hubiese sabido que Paul Rivet había editado la primera edición de la *Nueva crónica* de Guaman Poma en el mismo París donde él residía entonces y en ese mismo momento, la coincidencia habría sonado escandalosa. Por el contrario, si hubiese conocido efectivamente el proyecto de Rivet, tal y como sospecho, *La piedra cansada* ofrecería una contranarrativa a la que rodea su *persona* literaria en nuestros tiempos.

Guaman Poma evoca la figura de la piedra cansada en medio de una geneología de capitanes incaicos, en cuya novena posición está Inca Urcon, hijo de Topa Inca Yupanqui. Inca Urcon, según el cronista, «tenía cargo de hazer leuar piedras desde el Cuzco a Guanoco» (1987: 154). En cuanto a la misma piedra, ofrece un dibujo a mano propio (figura 1), y explica que ha oído decir «que la piedra se le cansó y no quiso menear y lloró sangre la dicha piedra. Y acá se quedó hasta oy, que su hijo *Guayna Capac Ynga* lo hazia lleuar la piedra a Quito, Tomi [Pampa], a Nobo Reyno desde la ciudad del Cuzco, Yucay, tantas mil leguas» (1987: 154).

---

Rivet editó una versión facsimilar por el Musée de l'Homme en París. Aunque no se haya confirmado que Vallejo se hubiera enterado o que hubiera leído sobre la *Nueva crónica* de Guaman Poma editada por Rivet, avanzamos la hipótesis de que la confirmación nos espere en algún artículo de una revista parisina del año 1936.

161  
159



Figura 1. *El noveno capitán, Urcon Inka*. De Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno* (1615), Royal Danish Library, 6ks 2232 4.º, p. 161 (dibujo 59).

Para la distinguida peruanista Rolena Adorno, lo épico en la *Nueva corónica* de Guaman Poma «tiene su razón de ser si se observa que este fundamenta en la historia su imitación de las lecciones (la *fábula*) que se narran en la *Nueva corónica*, y las teje a modo de hacer una imitación poética de los acontecimientos» (1991: 75). En la crónica ella lee «una narración que tiene el carácter teleológico de una secuencia poética» e identifica «una visión del mundo moral cuya génesis y apocalipsis consisten, respectivamente, en la aparición de los primeros andinos y la muerte del último Inca [...]. Su narración tiene algo de esa intencionalidad interna que viene envuelta en su propia materialidad» (1991: 77-78). No obstante, el hecho de que la *Nueva corónica* como genealogía opere de manera inminente y se caracterice como épica, no quiere decir que como ruptura epistemológica no nazca por la herida de la tragedia.

Hagamos hincapié en la mirada del obrero que asoma por el margen derecho (figura 2), el que mira al arquitecto heroico que sujeta y manda a los siervos, los plebeyos, y al obrero que contesta, que refuta, que ya no avanza más. Esa cara, dirigida hacia atrás, del obrero al extremo derecho representa una marcada contestación a las órdenes de su superior. Su mirada es una subversión; su perplejidad, una amenaza. En los rostros de los demás obreros observamos lo que parecen ser gotas de sangre, de sudor, o lágrimas; cualesquiera que sean, simbolizan un cansancio extremo, y esto enfatiza la urgencia de su protesta. En esta crónica novomundista, la inmanencia se osifica y se manifiesta constitutiva de una segunda naturaleza.





Figura 2. *El noveno capitán, Urcon Inka* (detalle).

*La piedra cansada* de César Vallejo logra su dinamismo en la transformación turbulenta de un albañil oscuro llamado Tolpor, afligido por la siguiente contradicción: en tanto que él se individualiza plenamente, se vuelve intercambiable en absoluto. Un peón que trabaja en la construcción arquitectónica de Sacsayhuaman, y apasionado músico para colmo, Tolpor comete la transgresión de enamorarse de una ñusta llamada Kaura. La acción transcurre al final del siglo XV en el Tahuantinsuyo. Cada cuadro multiplica la fuerza de este amor prohibido, y la cuestión central del drama indaga en el libre arbitrio de Tolpor y Kaura, frente a la convergencia siempre más pronta de hechos naturales ominosos. Según los adivinos sacerdotales, hay señales de la fatalidad y de la destrucción inminente que acecha a los protagonistas de este amor degradado. A pesar de las advertencias, Tolpor continúa su camino como héroe poseído de la *hubris*. Cada paso de su búsqueda presupone su propia ruina, y mientras más pretenda huir de esa inevitabilidad, más se enmaraña en ella.

La piedra cansada es la fábrica de toda la acción transcurrida en el drama. El primer cuadro del primer acto está ambientado en el lugar de trabajo, escenario dramático que el peruano había visto en Moscú cuando asistía a la representación de la obra *Zumban los rieles* de Vladimir Kirshón. Aquí, en la construcción arquitectónica incaica, Vallejo coloca a Tolpor en un momento cuando aún es siervo. Los obreros que lo acompañan relatan que las piedras de Pisac, origen de

la piedra cansada, no anuncian más que la fatalidad: «Desde que saltan de la cantera, hasta que se incorporan en las fortalezas, dejan en pos de sí exterminio, sangre, lágrimas, muchas vidas difuntas, aplastadas por su aciaga e implacable pesantez» (Vallejo 1999a: 6, III).

Al tiempo que se revela el pasado fatal de la piedra, también se introduce el amor prohibido de Tolpor. No es fortuita la coincidencia. La caída de la piedra en la obra teatral de Vallejo es la metáfora central de la tragedia de Tolpor. Al comienzo, los obreros logran mover la infame piedra, logran «despertarla», y el arquitecto les informa que el inca y su corte (incluso la ñusta Kaura) asistirán al levantamiento de la piedra y su colocamiento final en la construcción. En cuanto los obreros llegan a alzar la piedra frente al cortejo imperial, esta se cae en una retumbante catástrofe que deja muertos a miles de jornaleros. Durante el caos resultante, el albañil se acerca de prisa a Kaura, tirada inconsciente en el suelo. Ella se despierta. Se encuentran sus miradas, ella acaricia el cabello de él, se confirma la reciprocidad de su amor, pero de súbito la multitud convergente los separa. La caída de la piedra en el sector social coincide con la individualización radical de Tolpor, y anticipa su propia ruina.

La mayor parte del primer acto escenifica la consecuencia inevitable de la transgresión del albañil, mientras que el segundo acto destaca la *hubris* de él, cuando intenta matar a Kaura, eliminarla de la ecuación, y cuando luego falla en su propósito sin saberlo. La culpa que siente será siempre suya. Como ocurre en otras obras vallejianas, el drama se desenvuelve durante una confesión, en el tercer cuadro del acto tres, cuando nuestro siervo desconocido y apasionado, nuestro albañil Tolpor, sufre una experiencia radical de transformación social.

Amenazado por la conciencia (por más falsa que fuera) de que él había matado a Kaura, en un intento de cumplir su plan destructivo, Tolpor parte a luchar en la conquista de las gentes del norte con el objetivo heroico de morir en la batalla. Ironía de primera esta que se ha reanudado como respuesta a la ira divina despertada por la búsqueda prohibida que él mismo realiza heroicamente. Tolpor no solo sobrevive a la guerra, sino que se destaca como héroe de la plebe, y asciende al poder supremo como Inca Tolpor Imaquípac. Llegado al control del

imperio desde el humilde oficio de albañil, este Tolpor apoteosizado confiesa a los amautas que «a veces [...] buscando la muerte se encuentra únicamente la agonía, y es así que hoy, en lugar de un cadáver, tenéis ante vosotros a un moribundo, en traje de emperador» (Vallejo 1999a: 92). Con tono antiheroico, y cierto *pathos*, dirigiéndose a un sacerdote en particular, el inca lamenta trágicamente la desgracia en la que consiste su autonegación: «¿De qué me sirve ser Emperador, si ella no existe? ¿A qué la mascaipacha, sin sus sienes? ¿Y este cedro, para qué he de quererlo, sin sus manos?» (Vallejo 1999a: 93-94).

Sentado en el trono imperial, a Tolpor Imaquípac lo va destruyendo su inevitable separación de Kaura. Lo estruja la paradoja de que su ascenso al poder haya suscitado su fracaso. Todo cuanto ve, desde el mirador de este ápice, es la ausencia. Vencido por el destino, por la vida, por su propia futilidad, Tolpor elige un camino ascético y, como *Edipo en Colono*, de Sófocles, se mutila a sí mismo: arrancándose los ojos y asumiendo la vida de mendigo sacerdotal en tierras alejadas de la capital<sup>8</sup>. En la base social él había sentido el peso de sus superiores a cada paso prohibido que forjó. Luego, ascendió a la cima de ella de modo heroico, mas, sin experimentar su heroísmo de una manera que no fuese insuficiente. La inexorabilidad del destino se alimenta de su *hubris* hasta el final. Una vez descendido Tolpor al fondo, tras su expiación después de la guerra, Kaura vuelve al imperio y se encuentra con nuestro ciego deambulante, un pobre miserable y misterioso, pero no lo reconoce por la desfiguración que él ha sufrido, y él ignora quién es ella, a causa de su propia ceguera. La radical individualización de Tolpor, su ascenso a la cima de la totalidad social y su subsiguiente caída a la base, es además una señal de lo intercambiable. La reintegración de Topa Inca Yupanqui trae paz y estabilidad al imperio, y Tolpor, efectivamente, vuelve a recibir su estatuto de anonimidad como sujeto en la base de la sociedad —sujeto intercambiable que no ve ya porque ya vio mucho—.

---

8 El tema de arrancar los ojos se materializó en el capítulo «El adivino» de *Hacia el reino de los Sciris*. Allí, el misterioso plebeyo Ticu, en un trastorno enigmático, produce otro de los muchos mal agüeros al arrancar el ojo de su propio hijo (Vallejo 1999b: 197).

La dificultad que enfrenta cualquier interpretación de esta obra se debe, en parte, a la narrativa crítica que la rodea. En lo referente a los textos que Vallejo escribió en los años veinte y treinta, los críticos solemos subrayar una radicalización política que se aprecia a nivel global del *corpus* a partir de 1928, precisamente cuando Vallejo forma parte del órgano fundador de una cédula parisina del Partido Socialista Peruano y se embarca en su primer viaje a la entonces joven Unión Soviética, época en la que produciría obras tan imbuidas de doctrina marxista como *El arte y la revolución*, *El tungsteno* y *Entre dos orillas corre el río*, para mencionar las más obvias. En este contexto, se mantendría cierta lógica narrativa con la ya establecida si caracterizáramos la transformación social e individual de Tolpor, a partir de la teoría del punto de vista, desarrollada por Georg Lukács en su reconocido estudio de la dialéctica marxista, *Historia y conciencia de clase*.

Se diría, de esta manera, que en *La piedra cansada* las distinciones estamentales entre los obreros (trabajadores manuales que se dedican a las construcciones arquitectónicas del imperio) y la nobleza (administradores y supervisores de la labor de las construcciones) están en marcado contraste. Según la lógica fatalista de la tragedia, la transgresión de Tolpor —origen de su ruina— es la consecuencia de su búsqueda del amor de una mujer de la nobleza, privilegio reservado para sus superiores heroicos de pura cepa. Agregaríase, con Lukács, y para aclarar, que «la realidad objetiva del ser social, en su inmediatez, es “la misma” para el proletariado y la burguesía», pero que, a través de las «categorías específicas de la mediación», la conciencia de cada clase difiere de la otra, «a consecuencia de la diversidad de situación de las dos clases en “el mismo” proceso económico» (1970: 175). Es decir, el modo del que se media la realidad objetiva de la existencia social corresponde a la posición que ocupa en ella el individuo.

Según la teoría de Lukács, también aceptaríamos la premisa de que la visibilidad de la estructura social, y de las fuerzas dominantes y dominadas, es mayor para el individuo situado en el estamento inferior de la totalidad social, que para quien ocupa una posición

superior, teniendo en cuenta que esta elaboración ha sido cuestionada de manera implícita por los críticos foucaultianos como Timothy Reiss y por los sociólogos marxistas como Pierre Bourdieu<sup>9</sup>. La misma visión posibilitada por una mirada desde la inferioridad, resultaría hasta autodestructiva para quien ocupa una posición superior, porque amenazaría la sostenibilidad de su posición dominante, pondría en peligro su propia substancia, socavaría sus propios intereses estamentales. En fin, resultaría una forma de suicidio teórico y práctico, por lo que la clase superior del reino, cada sacerdote y amauta que presagia su ruina, produce un «pensamiento [que] tiene como punto de vista último, decisivo para el conjunto del pensamiento, el punto de vista de la simple inmediatez» (Lukács 1970: 181). Pero aquí tendríamos que admitir que la ceguera de Tolpor, al contrario de la elaborada por Lukács, no se limita a ninguna posición social; de hecho, existe y crece con independencia de la posición ocupada por el individuo que la sufre.

En efecto, la ceguera de Tolpor es constante, vive en perenne gestación y crece de manera exponencial. En el comienzo de la obra, él no ve la insuperabilidad de la ley que le prohíbe traspasar las divisiones estamentales sin repartir el castigo correspondiente. De otro modo, la ceguera de Tolpor no le permite ver el simple hecho de que no matara a Kaura (en realidad, mató a Oruya, quien dormía al lado de ella), y también el hecho de que el trastorno social sufrido por el reino fuera la consecuencia de su radical individualización. De semejante manera, en la cima de la estructura social, la ceguera de Tolpor se nutre de su *hubris* en cuanto la automutilación se asoma como posibilidad real de liberarse del destino. Y, finalmente, cuando Tolpor y Kaura se encuentran en una ribera bucólica, sin reconocerse el uno al otro, él está ciego no solo porque se ha arrancado los ojos, sino porque

---

9 En su fondo, la crítica de Bourdieu sostiene que solamente el sujeto de la teoría logra una perspectiva totalizadora sobre la realidad, en cuanto el sujeto de la práctica permanece sumergido en las tareas cotidianas de su nicho en la sociedad. El sujeto de la teoría sería el correlato tanto del mediador intelectual como del oficial administrativo de alto rango, en cuanto el sujeto de la práctica tendría su correlato en el obrero. Véase Bourdieu 1990: 23-142; y Reiss 1982: 21-54.

perdura la convicción de que su fuerza de voluntad hubiera superado los diseños del destino<sup>10</sup>. Esta ceguera polivalente que irradia de la *hubris* de Tolpor, sin importar a estas alturas por dónde se ubique en la totalidad social, revela su razón de ser, pero ya no estrictamente en su condición económica sino en su condición vital.

*La piedra cansada* de César Vallejo logra cierta legibilidad en el dibujo de Guaman Poma, pero con una revisión marcada. El poeta hiperboliza la contestación del obrero y la lleva a su consecuencia lógica extrema. Tolpor se individualiza hasta el punto de que se vuelve anónimo y acaba irreconocible, un tipo de mártir condenado a la anonimidad. Y reconoce que su deber es el de seguir esta ley enigmática y cruel, que la única opción es la ascesis, y que sea una ascesis sin *ataraxia*, una elección ascética carente de paz anímica. Es como si en la obra de Vallejo, ese jornalero disidente dibujado por Guaman Poma, el que protestaba los órdenes de su superior, fuera mandado a volver la cara hacia adelante, al par de sus compañeros, ya indistinguible de ellos, salvo por el saber íntimo que él posee de lo que jamás será. En efecto, Vallejo hace girar la cabeza del disidente y lo manda marchando al trabajo. ¿Cómo reconciliar esta aparente subyugación realizada por Vallejo con el discurso de su liberalismo que tanto lo rodea? Según la lógica del drama, ¿por qué la historia, en vez de transformarse, debe reproducirse?

Tal vez podríamos decir que se trata del progreso visto en su desenvolvimiento histórico, como una variación de lo que Walter Benjamin denominó «el ángel de la historia», una figura, al son del jornalero en Guaman Poma, que «[t]iene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies». Y por más que este jornalero-ángel quisiera postergar su próximo paso, levantar muertos y juntos recomponer lo destrozado, una tempestad del Paraíso se enreda «en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad —explica Benjamin— lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve

---

10 Véase Vallejo 1999b: 1-3, III.

las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Esta tempestad es lo que llamamos progreso*» (1996: 54). Si bien el ángel de la historia nos sirve para comprender los movimientos opuestos de la mirada del sujeto y su movimiento histórico, deja de explicar el porqué del autosacrificio, de cuyo manantial bebe la tragedia de Vallejo.

Al autosacrificio, por su parte, se aproxima a partir de la culpa, el motivo de esta expiación posibilitada solamente por el camino ascético, cuya única ley estipula que quien lo transite relate lo caro que cuesta el peaje. En esta contradicción de autosacrificio se encuentra aquel instinto de la libertad avanzado por Nietzsche en *La genealogía de la moral*: «ese *instinto de la libertad* reprimido, reiterado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse y desahogarse tan solo contra sí mismo: eso, solo eso es, en su inicio, la *mala conciencia*» (1997: 111-112). De la mala conciencia nace la paradoja en la que se insinúa un ideal «en conceptos contradictorios como *desinterés, autonegación, sacrificio de sí mismo*» porque «el placer que siente el desinteresado, el abnegado, el que se sacrifica a sí mismo: ese placer pertenece a la crueldad» (Nietzsche 1997: 113). En esta crueldad el anhelo de Tolpor encuentra todo el repertorio que necesita para facilitar su supremo acto de desafío contra las leyes incognoscibles de los oráculos, contra la represiva organización estamental del incanato, contra las exigencias materiales de las expediciones belicosas, sobre todo, contra sí mismo. Es una poética de la crueldad la que Vallejo propone en la radical individualización de Tolpor, cuyo propósito no puede ser otro que el de la negación de su propia existencia como inversión del bienestar que dice perseguir. Así lo elabora Nietzsche:

[S]e experimenta y se *busca* un bienestar en el fracaso, la atrofia, el dolor, la desventura, lo feo, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio. Todo esto es paradójico en grado sumo: aquí nos encontramos ante una escisión que se *quiere* escindida, que se *goza* a sí misma en ese sufrimiento y que se vuelve incluso siempre más segura de sí y más triunfante a medida que *disminuye* su propio propósito, la vitalidad fisiológica (1997: 152-153).

En este camino ascético Vallejo coloca a Topor, constituido contradictoriamente por su abnegación y autosacrificio —él es justamente esa «escisión que se quiere escindida»—. Pero ¿es cierto que el gesto de Vallejo —el retorno del reino antiguo— implica un conservadurismo que ciegamente resiste el cambio histórico porque quiere *reproducir* un tiempo pasado mejor en vez de *crear* un futuro? El suyo, más bien, construye una poética de la crueldad, cuya mala consciencia plantea la ceguera como modo único de vislumbrar la presencia de lo que anhela ver, como si el bienestar de Topor le fuera accesible siempre y cuando se aniquilara. Perversidad hiperbolizada, destrucción generadora. Una y otra son síntomas de una misma enfermedad: la mala consciencia. Enfermedad, ciertamente, pero, como dice el filólogo, «una enfermedad como lo es el embarazo» (Nietzsche 1997: 113). De tal enfermedad creadora padece *La piedra cansada*, de ella padece y de su padecimiento nace, se nutre, crece, se madura, y se pudre un malévolo placer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Rolena (1991). *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. Traducción por Martí Mur U. México: Siglo Veintiuno.

BENJAMIN, Walter (1996). *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Traducción por Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.

BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.

ECHEVERRÍA, Andrés y Gladys FLORES HEREDIA (eds.) (2016). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.) (2014). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. 3 tomos. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.



GUAMAN POMA, Felipe (1987). *Nueva crónica y buen gobierno, I*. Editado por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. México: Historia 16.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo (1993). «Análisis de *La piedra cansada* de César Vallejo». En GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 265-319.

LUKÁCS, Georg (1970). *Historia y consciencia de clase*. Traducción por Francisco Duque. La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1997). *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Traducción por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

PODESTÁ, Guido (1985). *César Vallejo, su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

REISS, Timothy J. (1982). *The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo (1999). «Prólogo». En VALLEJO, César. *Teatro completo*. Tomo 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, XVII-XXIX.

VALLEJO, César (1999a). *Teatro completo, I-III*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (1999b). *Narrativa completa*. Editado por Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2002a). *Artículos y crónicas completos, I-II*. Editado por Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2002b). *Correspondencia completa*. Editado por Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2002c). *Ensayos y reportajes completos*. Editado por Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

\_\_\_\_\_ (2015). *Selected Writings of César Vallejo*. Editado por Joseph Mulligan. Middlebury: Wesleyan University Press.