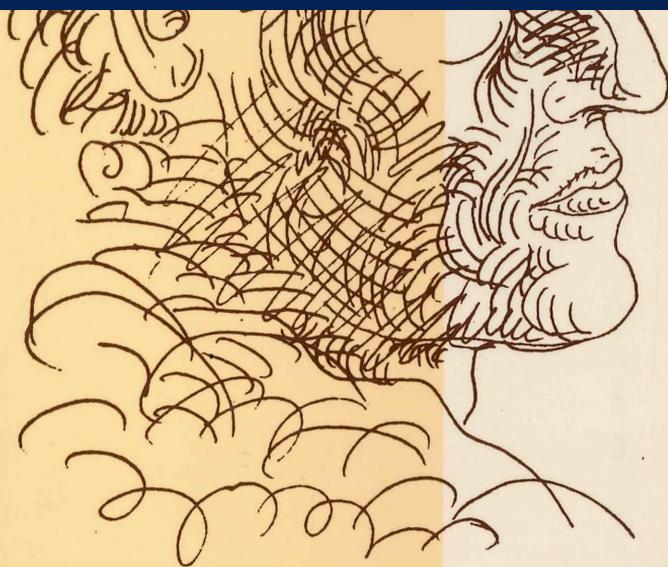


INTENSIDAD Y ALTURA DE CESAR VALLEJO



Capítulo 14



Enrique Carrión Ordóñez
Luis Jaime Cisneros
Leopoldo Chiappo
Ricardo Falla
Antonio González Montes
Gustavo Gutiérrez
Eduardo Hopkins Rodríguez
Jorge Kishimoto Yoshimura
Estuardo Núñez
César Real Ramos
Iván Rodríguez Chávez
Julio Vélez
Emilio Adolfo Westphalen
Jorge Wiese Rebagliati

Ricardo González Vigil
(editor)

P. U. 10.
9.6.38.



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1993

Primera edición, diciembre de 1993

Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez Rea

Intensidad y altura de César Vallejo

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima, Perú. Tlfs. 626390, y 622540, Anexo 220.

Derechos reservados

ISBN 83-262-312

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru



ANÁLISIS DE LA PIEDRA CANSADA DE CESAR VALLEJO

Eduardo Hopkins Rodríguez
(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

CONTEXTO TEATRAL. Después de la primera guerra mundial se produce en Europa una intensa aproximación al teatro clásico (Solórzano, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, 53), resultante de preocupaciones éticas, de una necesidad de renovación espiritual y formal a partir de una vuelta a los orígenes en una cultura de alto prestigio y consolidación.

Ya el psicoanálisis había concentrado su atención en el examen de mitos y personajes del imaginario griego, generando un nuevo renacimiento del mundo clásico, portador ahora de una inédita densidad simbólica y poética.

De otro lado, la lectura psicoanalítica de la personalidad y de la cultura trajo consigo una tipología compleja en la configuración subjetiva del personaje dramático, dotándolo de rupturas internas, disociaciones, contradicciones, arbitrariedades inexplicables, voliciones instintivas, etc.

Entre los principales autores europeos que trataron temas clásicos están Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno. En Estados Unidos, destaca Eugene O'Neill.

La peculiar exploración del subconsciente que, por su parte, llevó a cabo el surrealismo, significó la incorporación de lo onírico al drama (Solórzano. *El teatro lat.* 54), con sus inquietantes manifestaciones simbólicas, estructurales, atmosféricas y poéticas. En el plano artístico, quizá la mayor contribución del surrealismo ha

sido la poética irracionalista del libre juego de la imaginación y el misterio.

Un componente fundamental en este contexto lo tenemos en el socialismo, que —alrededor de la revolución mexicana y la revolución rusa— comprometerá la creación de numerosos dramaturgos con una visión pragmática y una aguda sensibilidad para el tratamiento de los problemas relativos a la justicia social y a la libertad humana.

Es hacia fines de la segunda década del siglo XX que el teatro en Latinoamérica inicia su propio derrotero por el universo del mito, la tragedia, el inconsciente, la lírica simbólica de lo misterioso y la denuncia social. Con respecto al Perú, baste citar a Abraham Valdelomar en su inconcluso *Verdolaga* (1917), drama de ambientación andina en época contemporánea, cuyo subtítulo es significativo en lo concerniente al tema que tratamos: “Tragedia pastoril en tres actos”. A su vez, la acotación inicial, a modo de epígrafe, establece que “Acaece la obra en un punto del Espacio en el cual el Destino engendró en el Tiempo a la Muerte”. (I, 613). En esta tragedia, Valdelomar combina crítica social, simbología onírica, presagios, fatalidad, poesía de lo misterioso, conciencia de culpa, atmósfera esotérica y ritual, etc.

Estos lineamientos permiten comprender aspectos múltiples de la obra vallejana, generada no solamente en preocupaciones de índole personal, sino también en el marco de tendencias básicas de su época.

PROBLEMÁTICA TEXTUAL. Según testimonio de la viuda del escritor, *La piedra cansada* fue escrita en diciembre de 1937, esto es, pocos meses antes de su fallecimiento el 15 de abril de 1938. (Vallejo *Obra poética completa* 416; y *Teatro completo* v. 2, 147). Sería, entonces, la última composición dramática del autor. Esta circunstancia afecta notablemente los criterios de interpretación del texto. Es necesario considerar que, por diversos canales, Vallejo de pruebas de una antigua preocupación por el tema de LPC. En primer lugar, los artículos periodísticos “Una crónica incaica” (*La Voz*,

Madrid, 22 de mayo de 1931) y "La danza del Situa" (*La Voz*, Madrid, 17 de junio de 1931) (Vallejo *Desde Europa* 429-431), artículos en los que expone imaginativamente, a modo de cuento, dos episodios de ámbito incaico, procedentes de un cuerpo novelístico que declara haber concluido en carta a Pablo Abril de Vivero el 24 de julio de 1927 (*Desde Europa* 430, nota de Jorge Puccinelli; Mejía Baca *Cartas* 75). Se trata de *Hacia el reino de los Sciris*. LPC fragmenta y redistribuye el material contenido en esta novela a través de diversas escenas y personajes.

Adicionalmente, la estructura compleja del texto y el testimonio de páginas originales mecanografiadas y minuciosamente corregidas (publicadas en *Visión del Perú*) conducen a la conclusión de que se requirió un mayor espacio temporal para su elaboración que el propuesto por Georgette de Vallejo. El manejo de fuentes históricas y lingüísticas para proyectar un cuadro verosímil y coherente de instituciones y términos típicos de la sociedad quechua exige, de igual manera, un cierto período de trabajo.

Tanto Podestá (*César Vallejo: su estética teatral* 117) como González Vigil (*César Vallejo Obras completas* t. 1,80) no encuentran compatibilidad entre LPC y la estética dramática teorizada en 1934.

El tipo de "recursos idiomáticos" (González Vigil cit. t. 1,80) es otro asunto que se incorpora en la lista de dudas en torno a la datación de la obra.

Finalmente, si se compara el drama con la condición existencial de Vallejo a fines de 1937, los resultados no manifiestan una clara orientación de temas hacia tal circunstancia.

Por lo expuesto, hay argumentos en contra de la fecha exclusiva de diciembre de 1937 como época de redacción del texto. Lo que permite una comprensión crítica de mayor amplitud que la delimitada por la datación que discutimos.

Salvo algunas páginas reproducidas facsimilarmente en *Visión del Perú*, 1969, N° 4, no se conoce el texto original. La revista

Trilce, 1951, N° 1, publicó los cuadros 1, 5 y 13. La citada *Visión del Perú* editó 15 cuadros en tres actos; al parecer, sería la versión completa. La edición de *Teatro completo* de la Universidad Católica, 1979, solamente presenta 13 cuadros y numerosas omisiones y variantes respecto a las anteriormente mencionadas de 1951 y 1969. Entre estas dos últimas, igualmente, existen divergencias. G. Podestá examina minuciosamente las variaciones más importantes en su libro *César Vallejo: su estética teatral*.

Para efecto de nuestro análisis seguiremos la edición más integral y coherente de *Visión del Perú* (págs. 283-321).

LPC muestra la historia de amor no realizado entre dos personas de linaje diferente en el Imperio Incaico. La imposibilidad de unión entre ambos, debido a las convenciones sociales, los mantiene separados luego de un casual y furtivo encuentro. El albañil Tolpor, desesperado, se ve impulsado a asesinar a Kaura. Por equivocación mata a Oruya, compañera de aquella. Deseoso de acabar con su propia vida, Tolpor busca la muerte en la guerra y culmina coronado como Inca. Consciente de su infelicidad y agobiado por su sentido de culpa, confiesa su crimen y renuncia al trono para expiar su conducta como mendigo ciego. El mismo se ha mutilado la visión. Sin saber de quién se trata, Kaura suele compartir algunos momentos con Tolpor. Este sospecha de la identidad de ella, pero se desengaña y se retira. Mientras tanto, todo vuelve a la normalidad en la sociedad inca y Kaura retorna a su posición como ñusta, luego de haber permanecido alejada de la corte a causa del desconcierto político que se había generado.

Este drama histórico y simbólico se construye bajo lineamientos rituales. La religiosidad, las costumbres, las leyes sociales, proporcionan el contexto para el conflicto, convirtiendo el amor de Tolpor en impío y antisocial.

El cuestionamiento a las convenciones sociales y la propuesta de su transformación integra un eje central en la obra.

EL TÍTULO DEL TEXTO. Valcárcel, explicando el proceso de construcción

de la fortaleza de Ollantaytambo, señala que durante el traslado de los bloques de piedra “en la cuesta hacia el fuerte quedó a medio camino, sobre el plano inclinado una de las mayores moles (“piedra cansada”). (*Etnohistoria del Perú antiguo* 123).

El término ‘piedra cansada’ alude a la situación típica de la imposibilidad de transportar un bloque de piedra desde las canteras hasta el lugar de trabajo. Situación que genera la imagen mítica y simbólica del monolito inmóvil.

La piedra tiene una participación fundamental en la cosmovisión andina. Según la leyenda de Viracocha, el hombre es “hecho de piedra y de allí las numerosas leyendas que hay sobre hombres de piedra; hombres que se convierten en piedra y piedras que se animan y que ocupan la mayor parte de la literatura mítica de los antiguos peruanos. La piedra juega un papel muy importante en la religión, el mito y la magia; es una constante en el pensamiento mágico-religioso de los antiguos peruanos”. (Valcárcel *Op. cit.* 145-146). La piedra, al igual que las fuentes, aparece en relación con lo sobrenatural. (Valcárcel *Op. cit.* 149).

En LPC, Sallcupar dice: “La piedra es la sustancia de la vida universal. ¡Dios de piedra es el Inti, Hombres de piedra son los quechuas; animales y plantas son de piedra, y hasta las mismas piedras son de piedra! [...] En una piedra, a veces, hay sepultada toda una ciudad. Otra piedra contiene el rayo, otra el eco, otra el olor de orina de la vida, otra el olor de azufre de la muerte. [...] Ciertas piedras calcáreas custodian los linderos de las tierras y reparten el agua entre los pueblos [...] ¡Una piedra diabólica hay en él! ¡Una piedra redonda! ¡Una de aquellas piedras en que hacen nido ciertos pájaros fatales”. (307).

En la misma escena anterior, el Extranjero comenta: “En los desfiladeros de mi tierra, sentada aquí y allá, cavilosas, hay las piedras hilanderas, hilando día y noche para el ayllu”. (307).

Una imagen simbólica del amor incorpora el elemento piedra como un constituyente altamente significativo: “El amor es una

fiera misteriosa que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza, de la boca, la gran piedra del pecho, y la piedra alargada de la tumba". (287).

Con respecto a la leyenda de la piedra cansada, Garcilaso acota: "Dicen los indios que del mucho trabajo que pasó por el camino hasta llegar allí se cansó y lloró sangre y que no pudo llegar al edificio". (*Comentarios reales* 7, XXIX).

Posteriormente, señalando que él ha visto la piedra, describe un detalle particular de ella: "A una de sus esquinas altas tiene un agujero o dos, que si no me acuerdo mal, pasan la esquina de una parte a otra. Dicen los indios que aquellos agujeros son los ojos de la piedra, por donde lloró la sangre". (*Op. cit.* 7, XXIX).

El cronista proporciona dos explicaciones en torno al motivo de la sangre en la piedra. Por un lado, se debe al polvo bermejo de la zona mezclado con agua el que la piedra tenga manchas rojas en los agujeros; en segundo lugar, considera que se trata de una correspondencia con la sangre derramada por las víctimas cuando la caída de la piedra mientras era transportada. Con mayor precisión aun, Garcilaso examina el proceso metonímico de permutación por contigüidad que da origen al nombre de la piedra y al motivo del llanto de sangre: "La sangre que derramó dicen que es la que lloró, porque la lloraron ellos, y porque no llegó a ser puesta en el edificio. Decían que se cansó y que no pudo llegar allá porque ellos se cansaron de llevarla; de manera que lo que por ellos pasó atribuyen a la peña". (7, XXIX).

Una breve mención al tema trae, por su parte, Guaman Poma: "Ynga urcon fue hijo de topa inga yupanqui que tenía cargo de ahzer llevar piedras desdeel cuzco a guanoco dizen que la piedra sele canso y no quiso menear y lloro sangre la dha piedra y aci se quedo hasta oy q. su hijo guayna capac ynga lo hazia llevar la piedra a quito tomi a nobo rreyno desde la ciudad del cuzco...". (*Nueva Coronica* f. 160).

Otras documentaciones sobre la piedra cansada existen en Acosta *Historia natural...* lib. VII, cap. 23 y en Cobo *Historia del nuevo mundo* lib. XIII, cap. 13. (Aranibar, en su edic. de Garcilaso *Comentarios reales* v. II, 813).

Como se ha podido constatar, el tema de la piedra cansada posee un trasfondo tradicional en el mundo andino.

La frase 'piedra cansada' ha sido construida como una contradicción entre lo inanimado (piedra) y lo animado (cansada), la cual termina en una personificación de lo inanimado en atención a que se le atribuye una característica humana o animal. Según se ha visto, Garcilaso explicaba que no era la piedra la que se cansaba, sino la gente encargada de transportarla.

Siendo una sinécdoque de la parte que representa al todo, la piedra cansada —en cuanto objeto concreto— remite a la sociedad incaica como a una totalidad de la que es parte. Se genera, pues, un procedimiento simbólico a partir de la sinécdoque. (Dorra *Hablar de literatura* 255 ss.).

'Piedra cansada' es también una metáfora del mismo sentido alusivo al mundo social del Imperio, aunque, por el hecho de su concreción y participación material integra en un nivel de mayor jerarquía el ciclo generador de una sinécdoque, en tanto partícula que sintetiza un conjunto no descrito, pero sí anunciado.

En el texto de Vallejo, el símbolo de la piedra adquiere diversas connotaciones relativas al universo de la obra y a la acción de la misma. Primero, tiene que ver con el sufrimiento de los trabajadores, pues el esfuerzo por trasladarla y colocarla acarrea fatalmente innumerables víctimas. La crítica a las condiciones de trabajo en el Imperio está presente en esta significación. Igualmente, la piedra cansada se conecta con el destino del protagonista, ya que al producirse el accidente de su caída Tolpor conoce a Kaura y se enamora de ella, con lo cual el personaje verá ligada su vida a la de la mujer que ama.

En la piedra cansada se vislumbra una hierofanía, pues hay en ella manifestaciones del poder de lo sagrado. (Otto *Lo santo* 181; Eliade *Mitos, sueños y misterios* 152-156 y *Tratado de historia de las religiones* I, 253, 272).

La piedra cansada dispone de una función mítica tradicional: la del sermón de lo inanimado. (Campbell *The hero with a thousand faces* 169). En su mudez e inmovilidad estructura un discurso acerca de la sociedad incaica, cuya edificación se realiza a costa del sufrimiento de gran parte de sus miembros. La piedra testimonia la vida y la muerte del pueblo; siente los acontecimientos y los comenta con su silencio y su presencia simbólica.

La doble significación de inmovilidad y de cansancio en esta piedra llama la atención hacia el desgaste de una sociedad y a la necesidad de renovar su organización. Es en este sentido de valoración histórica donde el albañil Tolpor surge como el que-podría-remodelar-la piedra-social.

Habría podido apreciarse que la multiplicidad de significaciones hace de la piedra un símbolo complejo, al que cabría adicionarle su valor de productor de enigmas, en función comparable a la de la esfinge en el mito de Edipo, como veremos más adelante.

Vallejo utiliza la imagen de la piedra cansada en otros textos suyos. En *Hacia el reino de los Sciris*, IV, hay una escena similar a la de los sucesos de los cuadros 1 y 4 de LPC. En aquella escena se comenta la tradición respectiva y se narra el accidente de la caída de la piedra durante una jornada de trabajo presidida por el Inca y su corte. Precisamente, el capítulo de la novela se titula "un accidente de trabajo". En LPC, Vallejo ha distribuido entre los parlamentos de los personajes el texto novelesco perteneciente a este pasaje. En el relato Vallejo puede ser más explícito que en el teatro sobre el carácter luctuoso de la piedra cansada: "una circunstancia singular rodeaba a las piedras de Pisuc de catadura tétrica: desde que saltaban de la cantera, hasta que quedaban enclavadas en el lugar a que se las destinaba, dejaban tras de sí el exterminio de muchas vidas, la desgracia de otras, siempre una

brecha de sangre y lágrimas. En esta aureola lúgubre de Pisuc meditaba el Inca". (*Novelas y cuentos completos* 148).

Fuera de la citada sección, Vallejo traslada un elevado porcentaje del texto hacia LPC.

En *Colacho hermanos* se menciona la piedra cansada, esta vez en una escena de ritual de adivinación. Es el pasaje en que Acidan consulta su futuro político a don Rupe, especie de hechicero o vidente, quien le vaticina a él y a su hermano Cordel un final catastrófico:

Don Rupe, poseso.- Subes con diez bastones y te paras sobre una piedra cansada... El taita Cordel también sube a la piedra... ¡Los dos caen, taita! Los brazos se hacen ríos... ríos, las piernas... ríos, las venas... ¡Ríos! ¡Y vuelan las cabezas por el aire, vomitando sangre, unas letras negras y oro en polvo... (*Teatro completo* II, 61).

Como tema relevante la piedra está presente en la poesía de Vallejo: *Los Heraldos negros*: "Las piedras"; *Trilce*: X; *Poemas en prosa*: "Me estoy riendo"; *Poemas Humanos*: "Hasta el día en que vuelva de esta piedra", "Parado en una Piedra", "Piedra negra sobre una piedra blanca", "La rueda del hambriento"; *España, aparta de mí este cáliz*: "Himno a los voluntarios de la República"; etc.

ASPECTOS DE LA ESTRUCTURA DEL TEXTO. La obra está dividida en tres actos. El primero, subdividido en 6 cuadros; el segundo, en 4 y el tercero, en 5 cuadros. No hay acción secundaria y se sigue el esquema clásico de unidad de acción organizada en principio-medio-final. En cada acto se asigna un clímax que sintetiza el sentido de la acción y promueve su avance. El acto primero sitúa su clímax en el cuadro 4º: es un clímax breve, aunque intenso; en él ocurre la caída de la piedra cansada, accidente que propicia el enamoramiento de Tolpor y Kaura. En el acto segundo, el cuadro 10º, final de acto, es el portador del clímax intermedio. En una corta escena, Tolpor reporta la muerte de Kaura, cuando, sin saberlo, en realidad ha asesinado a Oruya. Estamos ante un clímax

enfático, dada su posición al final de acto. Su inicio se plantea desde el término del cuadro 9°. El cuadro 11° (acto tercero) contiene el relato detallado de los acontecimientos en que se inscribe este clímax. En el mismo acto tercero, el clímax último se concentra en el cuadro 13°. Aquí Tolpor, entronizado como Inca, confiesa su crimen y renuncia al trono. Dicho clímax está colocado muy cerca al final de la obra. Aunque es un tanto efectista, lo atenúan las escenas posteriores.

De los tres clímax, el de mayor importancia dramática es el segundo. En él se plantea el acontecimiento más grave para el protagonista y desde el cual ya no hay posibilidad de recuperación. La vida de Tolpor quedará definida desde este punto de ruptura.

La acción sigue el modelo narrativo de potencialidad/no realización. Se aplica el sistema de conflicto, bajo el esquema motivacional de causa y efecto en una construcción relativamente ligada, interrumpida por cortes temporales a través de una organización por cuadros integrados en unidades superiores (actos). De esta manera, concurren dos sistemas: en cuadros y en actos. La división en cuadros distancia al espectador, desnaturaliza o desfamiliariza el transcurso de la acción y acentúa su conformación histórica. El acontecimiento se expone como un constructo, como algo sometido a transformación por el juego de múltiples componentes sociales y personales. La organización en actos, de otro lado, plasma la tripartición compositiva de la acción total basada en el ritmo dramático clásico de estructura cerrada, clausurada, según el prototipo aristotélico de principio-medio-final determinante de la unidad de acción. (*Poética* 7, 1450b 22-32).

El mundo representado exhibe una configuración verosímil tanto en la ambientación, como en los ritos y en las instituciones.

La obra acoge el entorno social como factor motivador de la acción de los personajes. Es la situación social la que impone un código de acción fuertemente motivado: la conducta del rebelde Tolpor depende en gran medida de este código. En tal sentido,

LPC postula la idea de que en una sociedad rígidamente jerarquizada no es posible la felicidad o que el amor es incompatible con una sociedad de clases.

La vigencia de lo trágico en LPC está enfáticamente indicada por la participación del destino que compromete al personaje en situaciones extremas: amar a quien le está prohibido; asesinar al ser amado; buscar la muerte; renunciar al poder; asumir su autoexpiación; volver a abandonar a la mujer. Estas situaciones, a su vez, forman parte de genuinos actos de rebelión del héroe contra las determinaciones de la fatalidad.

Referencias explícitas al enigma del destino cimientan inequívocamente la voluntad trágica de la obra:

“¡No dependen del hombre los designios del destino,
ni el canto de las aves!” (286)

“Y, a medida que atraviesa la ciudad, las dimensiones
del mundo y de la vida se pelean su destino, como
pájaros rapaces”. (306)

“pájaros fatales”. (307)

“¡Tercer cetro del Tahuantinsuyo! ¡Extraño destino!”
(314)

“¿Por qué este contraste, esta ironía, este sarcasmo
del destino?” (316)

Precisiones acerca de la dependencia conforme al destino las tenemos en la constante urgencia de interpretar augurios. Participa la atmósfera ominosa, religiosa y ritual, apoyando la fisonomía trágica de la acción al construir el rango de necesidad que distingue al proceso trágico.

En lo que atañe a la ironía, ésta tiene un rol destacado en la trayectoria de Tolpor. Podemos verla en la serie de encuentros y

separaciones azarosas, y en los siguientes hechos relevantes: la equivocación en la muerte de Oruya por la de Kaura; desesperado por su delito persigue morir y, en lugar de ello, alcanza el máximo nivel social como premio a su heroísmo; cancela el obstáculo social que lo separaba de Kaura, cuando ella —según él cree— ya no existe; renuncia al poder y encuentra a Kaura, sin saberlo; su expiación significa la adquisición de un grado superior de conocimiento. Pero la ironía mayor radica en la ironía trágica: el público sabe que Tolpor no ha asesinado a Kaura, mientras él lucha y se atormenta por una culpabilidad que cambiará su vida en una magnitud impresionante.

Sobre la transgresión de la norma que jerarquiza socialmente las relaciones amorosas, el Extranjero comenta:

“Es la norma sagrada entre los quechuas”

A esto Sallcupar responde:

“¡Tolpor, al infringirla, anda inspirado y movido por el supay!” (306)

Anteriormente, el perturbado Tolpor se decía:

“¡Amar a una princesa: mal extraño, idea extraña, extraño sentimiento!” (300)

Sallcupar sanciona la condición moral de Tolpor:

“¡Una sombra le sigue: el remordimiento de amar a una princesa, el pecado de amar a una ñusta!” (305)

Tolpor viola dos principios: el social (la ley social y religiosa) y el personal (matar lo que ama). El primer caso motiva la tragedia; el segundo, la encarna.

En el instante de aproximación al objeto amado (cuadro 9º) se produce una posesión simbólica, que coincide con su obligada destrucción en el mismo acto. Este acontecimiento, de por sí terrible, resulta ser aún más inquietante para el espectador, debido al escamoteo de la víctima con que juega el azar. Y no es que la muerte

de Oruya deje de ser un crimen; de lo que se trata es que, dentro del universo de valores de existencia personal de la obra, esa muerte constituye una transgresión de menor temple, atenuada, además, por el hecho de su fortuita ejecución.

Es trágico aceptar una culpa hasta sus últimas consecuencias y ser destruido por ello, creyendo saber que se es culpable cuando no es así.

El personaje Tolpor conlleva algunos acentos de corte psicológico. Motivado por el azar, por su carácter, por leyes sociales, por razones misteriosas, incomprensibles o no definidas, expone un accionar difícil de predecir. Las transformaciones que sufre indican ausencia de identidad precisa, hasta que al final alcanza un cierto reconocimiento de sí mismo, revelando la consistencia de fondo en su personalidad. Posee, por tanto, una contextura dinámica y un diseño en profundidad. La caracterización del protagonista tiene una importante puntuación en el nombre del personaje y en sus variaciones sucesivas (caracterización onomástica). Al comienzo aparece como Tolpor, que significa en quechua *punzón*. (321) Alude así su oficio de artesano o albañil y a su temperamento agresivo y violento, inclinado a la tortura interior de sí mismo. Cuando alcanza el máximo poder como Inca se llama Tolpor Imaquípac. El nombre añadido quiere decir *el que todo lo deja*. (321) Posteriormente, habiendo renunciado al poder, deambula como mendigo ciego. Ahora, la acepción de *punzón* en el nombre tiene que ver con el acto de ceguera voluntaria. Es así cómo sus nombres anuncian su destino.

En la conformación del carácter del héroe de LPC existen rasgos que lo hacen proclive al desempeño de una conducta trágica: disconformismo con el mundo social; aspiraciones excesivas; agresividad; capacidad de libre decisión; honestidad consigo mismo; conciencia y sentido de culpa exacerbados; mentalidad obsesiva; tendencia a las decisiones no racionales; disponibilidad para ponerse en acción inmediata; resistencia para el sufrimiento; disponibilidad para el sacrificio y la muerte.

Su conducta atípica focaliza la atención del espectador, predisponiéndolo a aceptar la dimensión de los sucesos.

El concepto éticamente negativo de *hybris* (exceso) es susceptible de ser aplicado a Tolpor en la dinámica de su pasión destructiva. En contraparte, ostenta lo que se reconoce como virtud del héroe trágico: valor, coraje.

La voluntad de Tolpor es la de un orgulloso rebelde que se niega a aceptar lo ineluctable, aunque se sabe inscrito en ello.

La paradoja que une determinismo y libre voluntad, sostiene el encadenamiento trágico de los actos del héroe: el hecho de ser puesto por el destino en la trampa de ingreso a la culpabilidad, con la consecuente exigencia de castigo, el cual —a su vez— ha de abrirse paso por la vía del sacrificio-expiación. Curso este cabalmente aceptado y cubierto por el obrar de Tolpor.

Pese a la incorporación de componentes propios de la tragedia clásica, Vallejo logra una concepción moderna en la cual la crítica social converge con la interrogante acerca de la libertad individual en relación con el enigmático sistema del universo. Lo trágico no puede centrarse en el mundo clásico. Es una categoría permanente que recibe modificaciones de interpretación y de aplicación correlativas a las circunstancias históricas en que surge. Como héroe trágico, Tolpor está en posición distinta a la tradicional desde que es un hombre de la masa. El autor de LPC invierte el ordenamiento del personaje en la tragedia antigua, actualizando y universalizando el sentido de la precariedad humana.

En términos de la poética dramática clásica, constatamos el uso de algunos recursos básicos: catarsis, anagnórisis, peripecia, función coral, doble motivación. Hemos descontado aquí los principios ya tratados relativos a estructura tripartita, climática, unitaria y causal. Un detalle curioso, en lo concerniente al ámbito de influencia del mundo clásico en LPC, comprende el empleo de cultismos de origen griego que poseen determinada tradición en literatura clasicista, tales como: áptera (285); oráculo; epitalámico

(298-305); tálamo (299); aforismo (306); occidua (308); equinoccio; incógnito (312); mitómano (313); hacha prepotente; apotegma (314); proteico (315); apoteosis (316); aedas (316-317); En el entorno andino este léxico resulta no pertinente por estar excesivamente marcado en sus rasgos de procedencia cultural.

En cuanto a la catarsis, apreciamos una doble orientación: personal (o psicológica) y social. La catarsis se aplica tanto al personaje Tolpor como a los potenciales espectadores de la obra. Tolpor, mediante autoexpiación, alcanza un estado superior de pureza personal y social, el cual influirá positivamente en el espacio natural y en el humano, a la manera del *pharmakos* (chivo expiatorio) griego y como Edipo. El público, en cambio, por medio de la ironía trágica, es decir, su mayor saber sobre el personaje y su trayectoria que éste, experimenta intelectual y afectivamente la depuración colectiva e individual.

En lo pertinente a la anagnórisis y la peripecia, constatamos que el texto procura integrarlas, en concordancia con el criterio recomendado por la teoría aristotélica. (*Poética* 11, 1452a 29 ss) Por la peripecia, la acción que conduce a Tolpor de artesano a Inca, pasando por diversos estados, invierte su sentido transformándolo en ciego mendicante. Es un momento peculiar de peripecia en conjunción con la ironía, que apuntará hacia un nivel de anagnórisis personal al descubrir la esencial realidad de su vida:

Yo fui en la expedición contra los kobras, buscando ávidamente la muerte. ¡Avidamente! ¡Desesperadamente! Pero sucede, a veces —venerables amautas— que, 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. (Movimientos de extrañeza de los amautas) ¿Os extraña la revelación? ¿Sí?... Pues no hay, a mi parecer, de qué extrañarse: el peregrino azar, origen de mi actual apoteosis, cayóme derecho del cielo, como esas piedras ígneas que caen con el rayo y se incrustan en la sien indefensa de los ciegos... (316)

La anagnórisis ha sido construida, por su parte, en doble ruta; realizándose en una y frustrándose en otra. El protagonista llega a reconocerse a sí mismo, desengañándose de su destino; pero él y Kaura no se reconocen entre sí. Siendo la relación amorosa de ambos personajes fundamental en la pieza, se provoca una intensa frustración en el espectador al no llevarse a efecto el reconocimiento final de los amantes, acontecimiento esperado por su alta probabilidad y por el ánimo del espectador. La ironía trágica hace más dolorosa en el auditorio la privación de la anhelada anagnórisis.

Interesa llamar la atención sobre la función coral. Gracias a ella, recibe acentuación la atmósfera ritual, dotándola de solemnidad, sentido trágico, intensidad poética, religiosidad e integración dentro de un espacio cultural rico en símbolos de pertenencia a una comunidad y a una tradición.

La función coral está repartida en varios elementos. Un conjunto de éstos se aglutina en la forma de relatos y descripciones breves, por intermedio de los cuales se difunde los índices de fatalidad y contextualiza la acción en orden al tiempo, el lugar, las costumbres y creencias, los ritos, los códigos sociales, etc. Sirven para informar, describir, explicar, resumir avances de la acción no representada escénicamente, retardar y anticipar acciones. Participan en el objetivo general de presentar el tema central reiteradamente y crear una atmósfera connotativa en lo épico, lo lírico, lo evocador, lo ritual, lo simbólico, lo enigmático.

Las explicaciones descritas o narradas van aplicadas predominantemente a detalles de ceremonias rituales, como en la fiesta de la Situa:

¡La gran festividad del Situa se aproxima. Las diez puertas de los diez templos se abrirán. Al compás de tamborcillos encintados, danzarán las ñustas, al ingresar a la pubertad, y de los desiertos australes, áridos y salados, vendrán nuevos mitimaes, trayendo misteriosos animales, de colas lacias y abundosas. (286).

Entre comentarios y exclamaciones de los presentes, circula el cuadro de la Quipuchika:

En las quipuchikas antiguas, particularmente, al celebrarse el ingreso a la pubertad de las mujeres, se bebía una chicha de maíz, fuerte y amarga. La virgen núbil solía embriagarse en el festejo y las palabras que decía en el trance de su embriaguez, servían a los padres de clave para leer su porvenir [...]. En ciertos ayllus porus, la virgen vierte en la cabeza de su padre un arballo de zumo de lima verde, trasegado en dos tazas de basalto. No debe hacerse “sebo” la cabeza. La más leve oleosidad en el cabello anuncia matrimonio fatal, sin descendencia. (298)

Las celebraciones del Huaraca reciben esta representación:

“Los paladines, en pelotones ordenados, avanzan a lo lejos, en su justa de carrera, en dirección del trono del Inca. Trompas de guerra, hechas de tibias de héroes tucumanes vencidos en una memorable expedición de Inca Roka, lanzan una estridencia tumultuosa, irresistible. Y, cuando los uniformes amarillos de los donceles empiezan a delinarse, acercándose, cesan las trompas y un silencio profundo impera en la Intipampa... Las calli-sapas rompen entonces a cantar en coro una aria antigua, en cuyos acentos las tradiciones militares y los mitos religiosos de la raza, vibran y se confunden en escalas de una dulzura mística infinita”. (308).

El cuadro 8° trae una declaración que explica el uso del color en el vestuario como dependiente del tipo de funcionario que lo lleva. (306-307).

Igualmente, existen relatos de corte tradicional, como el de la faja y el príncipe heredero:

En la faja aparecían bordados, en vívidos tintes vegetales, todos los animales del reino, cada especie dentro de su clima y paisaje propios. Asombraba la sutileza de los hilados y compleja era su disposición, según los colores y matices. Pero desconcertaban, sobre todo, la habilidad y acierto con que se sucedían las sombras y las luces en las pieles y plumajes de los animales. La retina sufría extrañas desviaciones a la vista de la faja maravillosa... Y he aquí que el príncipe heredero, cuando escrutó la faja, para captar su contenido en todos sus detalles y pormenores, lloró sangre y volvióse ciego... (287).

Tres motivos enlazan aquí sentidos acorde con la acción de LPC: la virtud mágica del arte; el llanto de sangre y la ceguera; la proximidad entre ñustas y ceguera.

Un segundo relato conduce el motivo de la muerte asociado con el del amor de una ñusta, movilizándolo, como en el caso anterior, contenidos que anticipan acontecimientos de la obra:

Hace algún tiempo, Sajta, mi prima, del señorío de los yungas, salió, una mañana, de caza al bosque, con amigas. Entradas en la espesura, Sajta fue la primera en disparar su honda. El cadáver de un joven campesino, fue hallado, a pocos pasos, con una herida de piedra en la frente. Tibios aún estaban sus cabellos. [...] Desde entonces, para dar forma viva a su piedad por esta desgracia, Sajta lleva, prendida al pecho, una mecha de cabellos del quechua muerto involuntariamente por su mano. (287).

A manera de elogio a los quechuas, un relato de ribetes históricos resume, en un tono exaltado, las acciones guerreras de Lloque Yupanqui. (308) Emparejado con esta versión, por el asunto bélico, está el recuerdo de Kaura. Aunque, en contraste, sus imágenes declaran su repudio por la guerra. (309) Las dos visiones comple-

mentan sus significados en un valor de premonición ante el futuro de la guerra emprendida por el Inca.

Concisas historias que testimonian el aura mágica de los mendigos están repartidas en el cuadro 11° (311-312), preparando la comprensión de lo que ocurrirá con Tolpor.

Meditando en la gloria obtenida por Tolpor, un anciano campesino da cuenta de los antecedentes históricos de ascensiones sociales extremas. (314).

Los relatos como reporte de la acción no representada permiten comprender el avance de los sucesos dramáticos en aquellas situaciones que, por razones estéticas o de decoro, por economía del espectáculo y por motivos técnicos, no son exhibidos directamente. Adicionalmente, estos reportes colaboran en la tarea de establecer para el espectador la imagen de un más allá del escenario, suerte de macrocontexto del espacio representado, efecto imprescindible en la técnica teatral.

La visión de Tolpor cantando solitario como misterioso transeúnte será narrada por Uyurqui, reproduciendo en una unidad discursiva el apóstrofe en estilo directo al evasivo personaje:

Dormía yo o soñaba. De repente, la voz de un canto extraño —digamos que era un canto— estremecióme. Me asomé a la ventana. El resplandor del alba despuntaba, y una sombra indecisa estaba pegada al muro del camino... Llamé. ¿Quién eres tú —dije— que de tal manera cantas o lloras en la penumbra del alba? [...] Volvió a cantar... o a llorar; volví a llamar... ¡Dime, al menos —le dije— dime si es que cantas o lloras! [...] Y antes que viniese el día y se fuese la noche, fue él, el misterioso. Yo le dije entonces, poseído de repentino e inexplicable malestar: ¡Aléjate! ¡Es mejor! Ya está clareando el día. ¡El sol puede enfadarse a tu vista, y del lugar manchado por tus plantas brotarían

malas yerbas, a cuyo aliento se pudrirían las murallas del Cuzco, se formarían pantanos en el reino, morirían los coraquenques se secaría el Huatanay, arderían los sembríos, la roña devoraría los graneros y, en los futuros chacus, en vez de las alpacas del Inti, vendrían cóndores negros, portando en sus garras el caos, las tinieblas!... ¡Aléjate de prisa! Tu voz —llanto o canción— es venenosa como la sangre de los niños abortados...” (298).

La intervención de Uyurqui toca el motivo de la contaminación de la comunidad por causa de una culpa individual.

En el cuadro 11°, el intenso reporte que hace Kaura de la muerte de Oruya aclara la escena del cuadro 9° que impulsa el clímax principal. Esta escena había sido solamente sugerida, y la información que la hará explícita se irá entregando seccionada en el fugaz cuadro 10° y en el cuadro 11°, donde Kaura relata lo sucedido:

¡Le vi! Estoy segura. Unos pocos pasos apagados se acercaron de pronto. La luna, cayendo sobre lo alto de los muros, sumía la parte baja del dormitorio en una semioscuridad. Luego, me pareció ver recortarse una sombra en la puerta... [...] Se detuvo en medio de la habitación, como si tratase de ver claro. Llegóse, en fin, a la cama de Oruya. Un brusco rumor de ropas en la cama... y luego vile que salía, escurriéndose, como había entrado... [...] No sé más. Cuando la madre acudió gritando y pidiendo auxilio, yo dormía con un sueño pesado, aletargado. (310-311).

Ontalla dará fin a la información:

“Estrangulada. Pobre Oruya...” (311)

La situación caótica del Imperio a raíz de la reciente guerra

emprendida por Lloque Yupanqui es transmitida al espectador en un reporte cargado de explicaciones de tipo social. (311).

En los cuadros 12° y 13°, concisos informes nos ponen al tanto de las acciones guerreras, del triunfo de Tolpor, de los primeros actos de su gobierno, del crimen cometido por él y de la muerte de los poetas. (312-317).

En el rubro de lo coral, merece específico tratamiento el material ritual, aunque reconociendo que excede el programa de lo típicamente coral. Vallejo muestra una sociedad sumamente entramada en lo ritual. Con ello traza la imagen de un pueblo que vive lo social y la naturaleza a través de una simbología que lo dispone en comunicación con un universo trascendente. Por este procedimiento logra dotar de espiritualidad a los personajes y a la relación de éstos con el medio, así como a la manera en que asumen la vida.

La atmósfera ritual permite crear el tono trágico de la obra, encuadrando la acción como dependiente de un fondo de dimensiones cósmicas, gracia al cual los hechos y los personajes adquieren relieve mítico.

Como instrumento para dar concreción al universo representado, lo ritual efectúa una operación fundamental al intervenir en el diseño de una extensión humana consistente, verosímil y compleja.

Son numerosos los recursos con los que se construye el efecto de lo ritual en LPC. Un módulo frecuente está conformado por la simbología profética y premonitoria adjudicada a visiones, hechos, seres vivos, objetos, fenómenos atmosféricos. En LPC no solamente personajes especializados en prácticas mánticas, en la interpretación y escrutinio de las ocurrencias, sino cualquier individuo pone en juego esta clase de indagación acerca del porvenir en una red de agüeros, adivinaciones, presagios, supersticiones, pronósticos, oráculos, vaticinios, amuletos, etc.

En el cuadro 1°, el tono ominoso se inaugura con el anuncio de Tolpor referente a ciertas aves misteriosas:

El pájaro de una sola ala. ¡Un animalillo delicado, pero, a la vez, feísimo, espantoso! Tenía el cuello enarcado en dirección de mi cabaña, como si me espiara. Un calofrío recorrió mi cuerpo. Ahogué un grito y me volví a mi cama, horrorizado. (285).

Varios trabajadores exclaman ante este sombrío relato:

“Desgracia! ¡Reveses militares! ¡Malas guerras!”.

Es oportuno mencionar aquí la significación simbólica del “ave áptera” (285) y del ave de “una sola ala”, como claves de la necesidad de trascender y liberarse frente a la carencia de libertad.

La ocurrencia de frases rituales, sentenciosas e invocaciones, en un lenguaje muchas veces misterioso, críptico, contribuye a la tonalidad ritual tanto en lo cotidiano como en los momentos especiales de la vida social.

Invocaciones:

“¡Que los dólmenes de oriente nos sean propicios! Que los luceros del sur pasen sobre las tumbas tutelares!” (287).

“Piedrecillas piadosas! ¡Briznas verdes! ¡Grillos tutelares!” (307)

Sentencias:

“En las cinturas de los príncipes caben todos los círculos, menos uno”. (287).

“Más allá de la puerta, está el camino. ¡Más allá de los labios, el aliento! ¡Más allá de las alas, está el vuelo!” (287).

Frases rituales:

“¡Ama Sua! ¡Ama Llulla! ¡Ama Kella! ” (318).

La música, la danza, las canciones individuales o en coro, los recitados y las salmodias, dan otras líneas al plano ritual. De este grupo, cabe distinguir por su frecuencia las intervenciones vocales.

En el cuadro 2º, tenemos una combinación de arias y recitados, con inclusión de invocaciones. Una de las partes recitadas enuncia:

Las lluvias han empezado. Los sacerdotes escrutan en el color de las serpientes nuevas, el incierto porvenir y la mortalidad del año. ¡Viracocha sonría a su raza! ¡Que la tierra produzca el tallo que da sombra y fresca, la semilla que nutre y prolifica, la flor que se abre para los tabernáculos, para las cunas y las tumbas! (286)

El cuadro 4º solicita en acotaciones la ejecución coral de un haylli (canto en celebración triunfal guerrera o agrícola) y un itu (canto de expiación). (288).

El siguiente himno a la sangre se da en el cuadro 6º:

—¡Viracocha, principio de los gérmenes!
—¡Que los maridos engendren ayllus sanos, vigorosos; que las mujeres paran reinos organizados, florecientes!
—¡Viracocha, principio de los testes y los vientres!
—¡Que los vástagos crezcan, respiren, trabajen, piensen, amen, procreen y perezcan!
—¡Viracocha, principio de la cabeza del cuerpo, fin de los pies del alma! (298)

Con un texto en salmodia comienza el cuadro 8º:

Una constante imagen viaja en lo más alto de su

pensamiento: la imagen de la ñusta! ¡Una constante nota juega en sus oídos: la voz de la princesa!... ¡Tolpor avanza entre la multitud, como llevado en alas de esa voz y en los rayos de luz de aquella imagen! ¡Una sombra le sigue: el remordimiento de amar a una princesa, el pecado de amar a una ñusta! (305).

Las ceremonias propician la concentración sistemática de material ritual y coral de diversa índole. En estas ceremonias hay música, canciones, danzas, movimientos metafóricos y rituales, gestos y actos rituales. Intervienen invocaciones, frases sentenciosas, oraciones, recitados; supersticiones, agüeros y consultas premonitorias. La participación de los agentes de la jerarquía social revela el grado de integración del grupo y la fuerza de convocatoria del acontecimiento ritual. En LPC, las celebraciones rituales cumplen una función dramática en cuanto informan al espectador del contexto de cultura en que ocurre la acción, creando un universo intrincado, cuyas reglas marcan la envergadura de transgresión de las normas de conducta en que incurrirá el personaje. Singular consecuencia para el trasfondo ideológico de LPC radica en que las ceremonias rituales involucran las categorías de transformación, renovación, renacimiento.

Una reseña parcial de la fiesta de purificación de la Situanos la trae el c. 2° (286) Comentarios describiendo la tradición de la Quipuchika, rito de iniciación con el que se celebraba “el ingreso a la pubertad de las mujeres” (298), anteceden la representación del ceremonial que, luego de danzas y desplazamientos presididos por invocaciones, concluye:

¡Es el viento! ¡El signo de la virgen es el viento!
(Vuelven de la arboleda las parejas y todos empiezan a bailar, cantando, en torno al dolmen y a Kaura, una danza epitalámica. Se paran. El auqui 7 exclama)
¡Cae la noche! ¡Acechan malas sombras! ¡Danzad, cantad y alejadlas con ruido y movimiento! (Vuelven a bailar y a cantar. Poco a poco, las parejas se dispersan y desaparecen de la escena [...]) (299).

Invocaciones, danzas, libaciones y cantos celebran la primera papa del año:

— Adoremos la papa, el maíz y la batalla!

— Celebrémosla! ¡Es morada con pintas amarillas!

¡Contempladla!...

— ¡Dancemos, cada cual con la flor del papal entre los labios!

— Alabemos la mata, rociándola de chicha.

— Cantemos la balada del arado. (311).

En algunos pasajes tienen lugar actos o gestos rituales y movimientos metafóricos en secuencia prefijada, como cuando es necesario alejar el mal:

Agolpadas al umbral de sus viviendas, las mujeres, para ahuyentar el mal, deben echar al viento, como lo hacen para ahuyentar la lluvia, sus cabelleras libres, desgreñadas. (312)

Otro tanto sucede al convocar a la población en apoyo de los guerreros:

Bebed un trago de los arroyos y arrojad algunas gotas de chicha, dando papirotos al aire, en dirección del frente de batalla. Aquéllos de entre vosotros, que habitéis las campiñas, golpead, al arribar a los sembríos, las matas en flor, dando voces de alerta, apostrofando a los cometas apagados! (313).

Un proceso ritual que es parte esencial de la acción dramática se manifiesta en las mutaciones de los roles sociales de Tolpor. La renovación de máscaras en el héroe posee una dinámica de iniciación, suerte de fórmula de incorporación de categorías chamánicas en ascenso. Por sus particulares características, desarrollaremos este tema en el rubro pertinente a las transformaciones en el protagonista.

El principio de doble motivación, actuante en la épica y en

el drama clásicos, se refiere a la motivación inducida por la divinidad y que complementa la motivación humana personal. Asiste como un recurso artístico, no como elemento religioso. Suele surgir cuando la motivación humana es insuficiente o débil; también se recurre a él para dotar al personaje de dignidad y autoridad. La intervención más adecuada de este recurso artístico se lleva a efecto cuando la motivación del personaje es lo suficientemente poderosa como para equipararse con la motivación divina o como para no ser opacada por ésta. (Hars *A Handbook of Classical Drama* 33).

En LPC el principio artístico de la doble motivación opera en la figura del protagonista, como una fuente inductora diferente a la clásica, pues no se trata de una divinidad motivadora, sino de impulsos inconscientes incontrolables, signados por una fuerza ineludible, fatal. Sino se toma en cuenta este principio, resulta incomprensible la decisión de Tolpor de asesinar a Kaura. Es pertinente aclarar que esta aparente arbitrariedad es propia del personaje dramático en la época en que Vallejo escribía su obra. Esto independientemente de la aplicación del concepto de doble motivación.

Dentro del examen de la estructura dramática es necesario reconocer otra tradición cultural como ingrediente en la composición textual de LPC. Si tomamos el patrón estructural de *Ollantay*, en el cual se integra propiedades dramáticas, épicas y líricas en unidad reveladora de su gran proximidad a la tradición ritual quechua (sin desconocer sus deudas con las convenciones teatrales del Siglo de oro hispano), notaremos que LPC adopta similar modelo de estructura.

ASOCIACIONES CON EL CASO DE EDIPO. André Coyné ha aludido a la imagen de Edipo en comparación con el protagonista de LPC. (*César Vallejo* 311) En efecto, aunque sin ceñirse estrictamente a las obras de Sófocles y con anclajes en el mito, LPC da muestras de interesantes conexiones o reminiscencias vinculadas a la historia de Edipo. Hay coincidencias en la concepción trágica del "hombre como criatura social". (Lida *Introducción al teatro de Sófocles*

139) Las relaciones sociales inciden en la tragedia de Tolpor cuando debe afrontar la necesidad de violar los convencionalismos vigentes.

Como Edipo, Tolpor es un colérico. Ambos son portadores de una culpa. Sus acciones están provistas de una serie de contrastes en los que la ironía participa intensamente: ignorancia-conocimiento; realidad-ilusión; grandeza-miseria. Los dos personajes adquieren una cualidad purificadora al expiar su correspondiente culpa y coinciden en la decisión del sacrificio voluntario, en el descenso a la mendicidad y en las consiguientes purificación, exaltación y apoteosis. De lo que se concluye que en la destrucción de ellos está implícito un renacimiento.

Si en Sófocles, la adhesión "a la profecía y al oráculo es un modo de sentar lo oscuro e irracional de la vida". (Lida *cit.* 172), en LPC la introducción frecuente de pasajes dedicados a vaticinios, premoniciones, adivinaciones, etc., acentúa la conciencia del misterio de la vida. O, mas bien, otorga misterio al ritualismo de la obra, apuntala su sentido ritual. Además, significaría la existencia de un miedo frente a lo adverso del destino.

Edipo "pasa de la acción segura de sí misma a la reflexión que entraña al derrumbe de su acción: dicho de otro modo, pasa de la ceguera al ver. En Sófocles el hacer desemboca en el pensar". (Lida *cit.* 195) Parecido tránsito sigue Tolpor, movilizándose de la acción hacia la contemplación y la mirada interior. En Edipo la ceguera constituye un castigo por su ignorancia; en Tolpor la ceguera es un castigo por su exceso. Pero, en uno y en otro, ceguera equivale a sabiduría, consecuencia irónica de su expiación.

A la manera de Sófocles, la escena de la automutilación en LPC se relata o reporta, no se exhibe; razones estéticas, de pudor y decoro justifican esta decisión.

La apoteosis de Edipo surge como una concesión tardía después de tanto sufrimiento. Tolpor recibirá un don semejante como figura mística benefactora, luego de la decisión final de convertirse en mendicante.

En LPC existen lugares en el texto congruentes con Edipo. Al término del c. 7º, dice Tolpor:

Observándome andar, qué podrás encontrar en mis pasos, que pueda esclarecer ante el amauta, lo que mi madre misma desconoce? ¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere? (305).

En tales líneas puede reconocerse la huella del motivo edípico del *caminar* (*Oidipous*: pie-hinchado). (Lévi-Strauss *Antropología estructural* 193-199; Vernant/Vidal-Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua* vol. II, 47-81). En la cita percibimos: el andar, los pasos, la interpretación de la marcha como signo existencial. Puede, incluso, notarse asociaciones con la Yocasta madre-mujer.

Acudiendo a la metáfora del caminar, una frase de Sallcupar sintetiza en LPC lo que, a su vez, en la obra de Sófocles conforma análogo dinámica esencial:

¡Lamentable incertidumbre: que, caminando al pasado, se llega al porvenir! (306)

Líneas antes se había afirmado:

Entre los quechuas, padre, los seres y las cosas se conocen de perfil: los vegetales vibrando; las plantas, de pie, inmóviles; los hombres, caminando. (306)

Un recuerdo de la cojera de Edipo se pone de manifiesto cuando Huacopa, acompañante del ciego mendigo Tolpor, aconseja a una mujer:

Al llegar a tu morada, dedica un pensamiento a tus antepasados fallecidos y que el niño ate a los tobillos del mayor de sus parientes, dos soguillas de cabuya. (318)

Se conecta aquí eslabones de la serie edípica mujer-muerte-infancia-familia-pies-dificultad para caminar-duplicidad.

La mítica contextura del amor expuesta por Kaura tiene una riqueza simbólica cuyo arranque está en el concepto de *zarpas* (“pies”): “el amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras...” (287)

El anuncio de los males que acarrearía la presencia pecaminosa de Tolpor involucra el motivo de los pies:

y del lugar manchado por tus *plantas* brotarían malas yerbas [...] y, en los futuros chacus, en vez de las alpacas del Inti, vendrían cóndores negros, portando en sus *garras* el caos, las tinieblas! (298) (subrayamos)

“Piedra cansada”, frase nuclear del texto, lleva a un conglomerado de sentidos encajados negativamente en el *caminar*: dicha piedra no camina, no anda o no quiere hacerlo, etc. Y una descomposición en el término piedra (pie-dra) permite aislar la función oculta de la palabra “pie”.

Al ingresar Tolpor a la habitación oscura de Kaura lo hace “de puntillas y como sonámbulo” (310, en acotación), registrando no solamente el detalle de los pies, sino la torpeza del andar. Kaura recordará la escena: “unos pasos apagados se acercaron de pronto”.(310).

En acotación se describe la huida de Tolpor desde la sonaridad de su marcha: “los pasos de Tolpor y de su madre resuenan, cautelosos, alejándose”.(310)

Posteriormente, Kaura comenta a Tolpor:

“tu voz camina, aléjase, se pierde...” (319)

El “valor metafórico de la cojera” (Vernant / Vidal-Naquet *Mito y tragedia* vol. II, 55) autoriza a entender el caos social del

Imperio en el acto 3° como cojera (desequilibrio) en el gobierno. En similar condición, la ceguera cabría en la extensión semántica de cojera. (Lévi-Strauss *Antropología estructural* 197)

Es factible incluir la mendicidad como cojera social, aunque, dada la extraordinaria cualificación del mendigo en LPC, habría que fijarla como especie excepcional de cojera: el mendigo como cojo eximio.

La ceguera, que en Edipo da lugar a diversas interpretaciones acerca de su significado como castigo y como don, en LPC se expande al tratamiento interpersonal; es conceptualizada como incomunicación, como desconocimiento del otro:

Todos, desconocido, cual más cual menos, somos ciegos. Las cegueras varían; nada más. Y, en fin de cuentas, no hay más ceguera que la de no poder mirar a fondo en el pecho de los otros. [...] “Nos encontramos —decía un viejo amauta—, nos tocamos; luego seguimos, cada cual por su camino, ignorándonos tanto como antes”... (319)

Al igual que Edipo, Tolpor reconoce las circunstancias que lo han llevado al crimen, pero no rehuye la responsabilidad que le corresponde. De ello deriva su conciencia de culpabilidad y la necesidad no solamente individual sino social de castigo:

Tolpor Imaquípac renuncia al trono del Tahuantinsuyo y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria, por el reino... (317)

La renuncia y el castigo de Tolpor traen, solidariamente con el destino de Edipo, la paz y la felicidad a su mundo:

¡Apenas contados soles hace que llegaste a nuestro ayllu, y tu sombra empieza ya a extender una gran paz en la comarca. ¡Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar!

¡Los padres son más hondos; más dúctiles que el oro son los hijos; el hermano, más ancho y palpitante, y el amigo, más firme que los tintes vegetales! Hasta en mi corazón anda ahora más despacio, mansamente... (318)

Hemos examinado la participación de la piedra cansada como entidad enigmática, de distintos significados simbólicos. En este terreno, la asociación con un agente importante en el mito de Edipo como es el de la Esfinge, puede fundarse a partir de la piedra como portadora de sentidos herméticos y causante de la muerte de los pobladores: "la Esfinge, terrible monstruo devorador de hombres". (Rank *El mito del nacimiento el héroe* 29)

En el c. 5º, Tolpor hace una cálida descripción de su antara y expone el valor que posee para él:

Mi antara, hermosas vírgenes, se compone de trece carricillos... [...] Los sujeta y une una doble redecilla de tendones pertenecientes a un gigante colla, muerto por mi padre, como hondero del Inca, en la célebre batalla del Jonday.

[...]

La hago hablar lo que quiero. Cuando toco, va sujeta a mi cuello por un bello trenzado de cabuya. Y cuando no la uso, la guardo en un estuche de piel de rana, embutido de ornamento, datura sanguínea y otras yerbas vilcas, de las que se sirven para frotarse el cuerpo los adivinos aterrados.

[...]

Mi amor, el amor que me nace esta tarde, lo he soñado durante soles, lunas y estaciones, al tañer los carrizos de mi antara... (297)

A esto habría que sumar el breve cuadro 14º, que está dedicado a la pérdida de la antara, instrumento que Tolpor identifica con su propia vida: "era toda mi vida. El único refugio de mi vida". (317) Los citados parlamentos traen a colación la presencia

de otro mito latente en la obra, aunque no tan definidamente expuesto como el de Edipo, que es el de Orfeo. En este asunto interesa resaltar, por su adscripción a Tolpor, los tópicos del poder transformador del artista; de la virtud mágica, purificadora y redentora del arte; del nexa entre amor y música.

LAS TRANSFORMACIONES EN EL PROTAGONISTA. La secuencia arquetípica de las "transformaciones del héroe" (Campbell cit. 315 y ss.) adquiere una peculiar cristalización en el desenvolvimiento del personaje protagónico de LPC, quien atraviesa por una gama de mutaciones.

En primer lugar, se da a conocer como albañil descontento del mundo en que vive. Con lo que irradia una connotación de héroe cultural, sobre todo por su mirada crítica de la sociedad incaica. Sin embargo, será un héroe cultural frustrado en sus propósitos, pues no logra cambiar el ambiente social, no obstante haber congregado un cierto bienestar en las zonas por las que transita cuando mendigo. Una segunda fase atañe a su papel como amante. En este rubro la mujer simboliza todo lo que anhela el héroe en lo social y en lo personal. Después de su crimen, persigue la muerte y no la logra: la muerte como otra mujer inalcanzable. Bajo el esquema del exilio y el retorno, nos encontramos ante el proceso que conduce hacia el héroe como guerrero, generando una clase de actividad creadora a través de la secuela de triunfos militares. Como corolario de sus éxitos en el campo de batalla, viene un nuevo cambio al ser investido como inca para, poco después, en trance expiatorio, metamorfosearse en ciego mendicante. Una variante de importancia opera ahora: el héroe es ya una suerte de redentor. Y como Imaquípac (el-que renuncia- a todo) admite el perfil del santo o asceta. Asume una máscara diferente, la más auténtica y la que habrá de guiarlo no hacia la muerte, sino hacia su purificación. Detrás o por encima de todas las transformaciones, existe un rol que permanece constante en Tolpor: su condición de artista. En ningún momento deja de estar en contacto con la música o en pos de ella; hecho que cae en la esfera de la alta jerarquía social y política asignada por Vallejo a lo artístico. Gracias a esta valoración es que Tolpor Inca debe ser apreciado en calidad del artista como héroe político.

Este modelo de transmutaciones, que pertenece al sistema tradicional y ritual del mito del héroe, ha sido utilizado por el autor dotándolo de un significado social en el contexto ideológico de su personal visión del mundo.

Una buena parte de los considerandos de orden social en LPC se fijan en la relatividad de las costumbres y de las normas colectivas; en la capacidad del individuo de asumir cualquier papel dentro de su sociedad. La trayectoria de Tolpor lo hace pasar por todos los niveles de la estructura social. Con ello Vallejo manifiesta la índole histórica de las funciones sociales y su capacidad para transformarse y transformar al individuo:

Por el momento, no nos es dable sino convenir en que los hombres, como las cosas, no valen más que por la función que desempeñan en tal o cual circunstancia de la vida. ¿Qué vale un grano de arena, en sí mismo? Nada. Caído en el ojo de un pintor, puede ser un desastre. ¿Qué vale una gota de agua, en sí misma? Nada. Caída en una chispa, puede evitar un incendio. Volved a ver el grano de arena y la gota de agua fuera de estas circunstancias, ¿y qué vuelven a valer en sí mismos? Nada...Nada... (314)

Dentro del universo del mito, la denominada “carrera” del héroe se propone la exaltación del personaje, quien será envuelto en la cinética de las “diversas duplicaciones de sí mismo y de sus padres”. (Rank *cit.* 105) Dicha carrera es, igualmente, una forma de dar acceso a una continua supresión de lo que Rank define figurativamente como “las últimas huellas de su origen”. (*cit.* 106) Es así que, por acción de una mecánica de descarte, el origen humilde del héroe va desapareciendo” a lo largo de las sucesivas etapas de su evolución”. (Rank *cit.* 106).

Aparte de constituir una específica ejecución del concepto de la dualidad —en conformidad con el pensamiento andino— las transformaciones de Tolpor tienen un paradójico sello iniciático:

el personaje alcanza esforzadamente, en el marco de sus posibilidades de existencia, un límite superior que consiste en la singular categoría del desposeído. En apariencia esto resultaría absolutamente contradictorio con el esquema de la sucesiva negación del origen humilde del héroe. Sin embargo, el estado de mendigo en Tolpor no informa un descenso en la trayectoria del héroe, sino el grado más elevado en la adquisición de un rango social. Esto es consecuencia de la glorificación del mendigo labrada por la cosmovisión de Vallejo en LPC.

La secuela de ocupaciones diversificadas posee una semejanza estructural con el modelo mítico-ritual de las pruebas iniciáticas. Por intercesión de este modelo, el sujeto muere y renace ritualmente una y otra vez para superar estados de existencia y adquirir un superior saber o nivel espiritual en proximidad con lo trascendente. (Eliade *Mitos* 235-236)

La ceguera de Tolpor, como acto extremo, tiene características de "mutilación iniciática". (Eliade *cit.* 239) Por su lado, las variaciones de nombre (Tolpor, Tolpor Imaquipac, Inca, Tolpor) patentizan la fórmula ritual del renacer. (Eliade *cit.* 239)

En Tolpor se lleva a cabo un abandono de los lazos con el mundo cotidiano para arribar a una vida libre de sujeciones sociales. (Eliade *cit.* 113) Solamente en este encuadre ritual Tolpor accede a la autonomía y a la libertad que anhelaba.

Es de subrayar, además, que Tolpor persigue la muerte como acontecimiento de liberación, en vez de huir de ella, como es usual en la vía del rito iniciático. (Eliade *cit.* 128-129).

Una particularidad de la evolución del trayecto del héroe establece que "el héroe de ayer se convierte en el tirano de mañana, a menos que se crucifique él mismo hoy". (Campbell 353). En LPC, Tolpor se sacrifica a sí mismo por razones existenciales, pero el efecto práctico consiste en que de esta manera no se convertirá en tirano. Vallejo evita así que el héroe popular varíe su visión del mundo al llegar al poder y se vea obligado a continuar con el

statu quo. Por ello es que vemos el comienzo de Tolpor como Inca tratando de establecer insólitas reglas en su gobierno, aunque esta tendencia no habrá de proseguir a causa de su inmediata renuncia. Tácticamente, Vallejo evade la responsabilidad del gobierno en Tolpor, en prevención del inevitable papel negativo que el poder conlleva. En *Colacho hermanos* puede sopesarse la práctica perniciosa del poder. González Vigil opina, respecto a ambas obras, que son “dos historias divergentes del poder en América”. (Vallejo *Obras completas* t. 12, 17) Juzgamos que Vallejo en LPC ejemplariza la capacidad de renuncia; en *Colacho hermanos*, en cambio, ridiculiza la incapacidad de renuncia.

En un artículo periodístico Vallejo examina el surgimiento de una nueva especie de héroe cultural:

Edison ha dicho que cada hombre debería tentar todos los destinos y todas las actividades. [...] Edison querría que un mismo y solo individuo pasase de sastre a poeta, de electricista a diplomático, de pintor a soldado. [...] Según Marx, en la sociedad futura cada hombre deberá ser un politécnico. En la producción socialista, cada trabajador conoce y practica todos los oficios y pasa por todas las funciones y responsabilidades económicas. (“Últimas novedades teatrales de París”, *El Comercio*, 15, junio de 1930. *Desde Europa* 419-420).

Tolpor cubre este prototipo del héroe politécnico al acumular en sí mismo destinos, prácticas, roles sociales.

Vallejo, en un apunte de “Suite et contrepoint”, haciendo uso de categorías teatrales postula, desde un plano moral y social, la adopción de la alteridad como instrumento de comunicación:

Una teoría teatral: para resolver la dificultad de la comprensión humana (toda la desgracia de los hombres viene de que no se comprenden), hacer al individuo que entre en el cuerpo del prójimo, para que

vea lo que es ser el otro, es decir, hacerlo jugar el papel del vecino, en el gran teatro del mundo. Y sólo cuando haya visto lo que es vivir la vida y la naturaleza del prójimo, lo comprenderá, le tolerará y le amará. Más aún, se pondrá en su lugar y se identificará con él, consubstanciándose con su ser y con su destino. ¡ *Ponerse en su lugar!* Esa es la cosa: representarlo en sus placeres y en sus dolores.

El teatro, al servicio de la comprensión humana. Un pobre jugando el papel de un rico y así sucesivamente. (“Piezas y escritos sobre teatro” 140)

Regla que, en cierta medida, el autor ha trasladado a su personaje en LPC, como rito de perfección cognoscitiva y espiritual.

EL MENDIGO. La categoría del mendigo, estación en la línea de las metamorfosis del héros, posee su propia constelación de sentidos complejos.

El mendigo ha sido observado en Occidente como figura alegre o cómica, objeto de desprecio y burla. Por la influencia cristiana recibió una consideración más positiva, dados los ideales de pobreza y caridad. (Frenzel *Diccionario de motivos*) Ha sido usual, así mismo, emparentar mendicidad con delincuencia. El mundo contemporáneo, por su parte, juzga al mendigo como víctima de una estructura económica y social; en tal caso, provoca compasión y levanta una denuncia social. (Frenzel *Op. cit.*)

Algunas propiedades del mendigo (Frenzel *cit.*) son especialmente interesantes para nuestro tema: el mendigo aceptado como ser marginal libre de ataduras sociales; si se corresponde con deficiencias físicas o mentales, puede atribuírsele caracteres mágicos o divinos; el dios peregrino disfrazado de mendigo; el mendigo como “piedra de toque” o prueba para los demás; el mendigo en propósito simbólico diversificado. Dentro de la simbología importa, en especial, su conexión moral ejemplar con la “profunda caída de un hombre rico y poderoso”. (Frenzel *Op. cit.*)

En lo concerniente al mundo incaico, la noción de mendigo converge con la del minusválido:

en general todos los que no valían por sí, eran los "pobres", en una denominación no correspondiente a nuestro concepto de pobreza. Pobre o *huaccha* significa el que no puede hacer las cosas por sí mismo, que no puede trabajar para ganarse la vida. Para todos ellos trabaja la comunidad. (Valcárcel *Etnohistoria* 190)

Garcilaso registra un episodio que documenta la presencia de los desvalidos, al mismo tiempo que explica un ángulo de su actuación social:

Todo el tiempo que duraba el noviciado, que era de una luna nueva a otra, andaba el príncipe vestido del más pobre y vil hábito que se podía imaginar, hecho de andrajos vilísimos, y con él parecía en público todas las veces que era menester. Afirmaban a esto que le ponían aquel hábito para que adelante, cuando se viese poderoso rey, no menosprecie los pobres, sino que se acordase haber sido uno de ellos y traído su divisa; y por ende fuese amigo de ellos y les diese caridad, para merecer el nombre *Huachacuyac* que a sus reyes daban, que quiere decir amador y bienhechor de pobres. (*Comentarios reales* 6, XXVI, 227).

(En Garcilaso tenemos una de las fuentes de la teoría de la alteridad como medio de comunicación humana en Vallejo.)

En el ámbito del mito y de la leyenda, la figura del mendigo está fusionada con la del viajero extraño en la historia de Con Tici Viracocha, dios fundador que, en ocasiones, es rechazado por los habitantes debido a que éstos no lo reconocen. (Betanzos *Suma y narración* caps. I-II).

La apariencia de pobreza y el peregrinar en Viracocha son compartidos con otras divinidades andinas, según

el aspecto y costumbre común a los dioses de la mitología andina de recorrer pueblos y regiones vestidos de andrajos. (Rostworowski *Estructuras andinas del poder* 36)

Tonapa (Tunupa, Tarapaca, Taapac, Taguapaca, Tuapaca) es también una divinidad indígena peregrina que recibe el repudio y maltrato de los pobladores. (Santacruz Pachacuti *Relación de antigüedades* 283 y ss.; Valcárcel *Etnohistoria* 148; Rostworowski *Estructuras andinas* 24 y ss.)

Paralelamente, la leyenda de Kon Iraya Viracocha o Cuniraya Huiracocha trata de un dios mendigo viajero, burlesco, piojoso y enamorado. (Taylor *Ritos y tradiciones de Huarochirí* 52-53)

Es de notar que lo erótico y lo carnavalesco en Kon Iraya Viracocha implican tanto una fuerza fecundante utópica como una energía de liberación ante restricciones sociales. Divinidad masculina asimilable a los dioses desordenadores, inversores, que propone Rostworowski. (*Estructuras andinas* 37)

La idea del dios mendigo e itinerante tiene una difusión universal. Entre sus implicancias se halla la creencia de que la divinidad mora en todos los hombres y en todas partes. (Campbell *The Hero* 145)

En LPC, el mendigo cumple un objetivo social. Es una personalidad no cotidiana, cuya presencia se da esporádicamente en la comunidad por su carácter viajero

Como símbolo, el mendigo comporta distintos contenidos para el destino de los pobladores del Imperio en LPC. Cuando alguien asegura que es síntoma de mal agüero, unas voces le responden: "¡Al contrario! ¡Mendigo es buen presagio!" (311).

En el universo de LPC, una tipología del mendigo permite distinguir los dones con los que estos seres participan de la vida de los demás hombres:

los viejos traen abundancia; los jóvenes, conquistas, y los adolescentes, una gran natalidad. Los hay ciegos, sordos, penetrados de ideas raras y de pasiones misteriosas. (311)

En cuanto a afinidad con lo divino, podemos detectarla en la próxima descripción:

una vez, vio mi abuelo un mendigo, parado en una peña, al venir la noche. Era de una hermosura extraordinaria, fuerte, alto, en plena juventud; tenía su rostro una expresión de felicidad impresionante. Era rubio y sus ojos profundos de viajero, estaban como perdidos en un sueño [...] Desapareció, de pronto, de la peña. Cuando el abuelo aproximóse, lo vio alejarse entre unas piedras, como si andase en el viento. (311)

Hay que advertir aquí ciertas reminiscencias de los mitos de Viracocha y de Tonapa. De otro lado, en este fragmento se acopla mendigo con viajero, sugiriendo como atributo del personaje su condición de peregrino.

Un nuevo enunciado habla de la articulación entre divinidad y dones para los hombres en el mendigo:

se cuenta que ellos llevan a las comunidades y a lo pueblos, una especie de bendición secreta de los dioses. (311)

Entre los efectos positivos de la imagen del mendigo en los pobladores se halla el hacerlos sensibles al sufrimiento ajeno o, por lo menos, sensibles ante la existencia del otro, del extraño:

hay gentes que, una vez que han visto un mendigo, les queda para siempre una perenne gana de llorar. (311)

La contextura de seres excepcionales adjudicada a los mendigos tiene que ver con lo desconocido de sus orígenes y, sobre todo, con la particularidad de ser *dobles* de otros hombres:

los mendigos carecen de parientes, ocultan el lugar donde nacieron y hasta se afirma que no son seres normales como el común de los quechuas, sino que son “dobles” de personas ausentes en trance de morir. “Dobles”, “triples” o “céntuplos”, ya que, como tú sabes, cuando morimos, el hombre se multiplica en innumerables criaturas, que se esparcen en todas direcciones por el mundo. (311)

La idea del doble establece un principio de identidad entre el mendigo y los otros: el mendigo es uno de los seres en que se multiplica el hombre al morir; el mendigo es un semejante y un *alter ego*. En el folklore, el doble espiritual o material es una imagen de la indestructibilidad. (Campbell *The Hero* 174-176) De acuerdo con esto, en LPC el hombre es indestructible gracias a su doble-mendigo.

La concepción del doble formaba parte de la mentalidad andina prehispánica. En ésta, el dualismo regía la organización social a través de un complejo sistema. (Rostworowski *Estructuras andinas* caps. 4, 5, 6). Hay noticias de que el Inca tenía su huauque o hermano, un doble manifestado en la “representación del dios particular o guardián del Inca (espíritu individual)”. (Valcárcel *Etnohistoria* 147) (Sarmiento de Gamboa *Historia* c. 26; Cobo *Historia* lib. XIII, c. IX).

Vallejo desarrolla principios de dualidad en la representación del mendigo como doble o múltiplo, bajo proyecciones ideológicas propias de su pensamiento socialista.

La incidencia del argumento del doble es usual en la poesía y la narrativa de Vallejo. La problemática de la alteridad individual y social es un campo transitado con frecuencia en el pensamiento vallejiano.

Los enlaces con lo sagrado en el mendigo son tocados de modo más explícito en el caso de Tolpor en el c. 15°. La actitud reverencial del pastor Huacopa hacia Tolpor, reproducida en la interlocución breve con una mujer y, con más detenimiento y amplitud, en la participación de Kaura, expresa la actitud religiosa con que se estima al protagonista, sujeto de hierofanía. (318)

Una atmósfera de vaguedad circunda al personaje del mendigo: "nadie sabe lo que buscan o persiguen los mendigos". (311)

El orden sagrado otorgado al mendigo en LPC tiene entre sus puntos de apoyo el halo de misterio que lo acompaña: "criaturas hay así, buen labrador, personificaciones, dolorosas y sagradas, del misterio del mundo". (317)

Enigma y divinidad se conjugan en el desconocido Tolpor:

A falta de tu nombre, de tu origen, de tu historia, de la meta que persigues, si tus ojos vieses, tu ser profundo irradiaría por ellos, y tu enigma sería menos triste. ¿Es de este mundo tu ceguera? ¿Es del otro? [...] ¿Qué hay en ti, que no hay en los demás siervos del reino? ¿De qué estás hecho? Tu apariencia es humana y, sin embargo, tienes mucho de un dios disfrazado. (317)

La apariencia de dios disfrazado de mendigo reporta aquí, una vez más, al ya citado dios Tonapa. Viene al caso una exclamación que usa Tolpor al comienzo de la pieza, cuando la caída de la piedra y el rescate de Kaura: "¡Tonapa Camaj!" (288), que significa "Señor destructor y creador". (320) La frase no solamente anticipa la comparación final con el dios disfrazado de mendigo, sino que establece una simetría con el derrotero dramático de Tolpor

que va desde su comportamiento destructivo y autodestructivo hasta su condición de benefactor de la naturaleza y sus habitantes.

El mendigo, al perfilarse como ser excepcional y superior, hace deseable el pertenecer a su elevada categoría, según confesión ingenua de Huacopa:

¿A un hombre cualquiera, a un ser ordinario como yo, le estaría permitido aspirar a ser mendigo? (317)

La función de piedra de toque en el mendigo se indica en la misma escena: “Te he tocado, queriendo así iniciarme en tu destino. ¿He hecho mal?” (317)

Transformado en mendigo, Tolpor ha traído bienestar a la comunidad, cumpliendo con ello un importante ejercicio social:

¿Apenas contados soles hace que llegaste a nuestro ayllu, y tu sombra empieza ya a extender una gran paz en la comarca! (318)

Y fue el mendigo, el ciego, quien anunció, con su sola presencia en el ayllu, tanta dicha!... (319)

Manifestando su experiencia personal con el mendigo, Kaura reconoce lo que debe al misterioso peregrino:

Un extraño consuelo me dejó aquel mendigo; una huella balsámica en el alma. Siempre veré su espectro doloroso y siempre sentiré, a su recuerdo, un misterioso y triste bienestar... (Apacible, soñadora). Nadie sabrá jamás lo que se esconde en un mendigo... (319)

En tales términos se refuerza el discurso de los beneficios que difunde esta figura en la sociedad.

Por lo expuesto, en LPC se plantea una apoteosis del mendi-

go. Invertiendo el rol de valores sociales estatuidos, los marginados ocupan la posición de máxima magnitud:

El orden de las cosas, visibles o invisibles —escalinas de piedra o jerarquía entre los hombres— es orden ascendente: las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba. (314)

Esta sublimación consagra a los desposeídos como seres dotados de potencialidades divinas.

Es factible seguir el destino de Tolpor en tanto asunción de una renuncia total: a la realización del amor, al poder, a la luz. Extremo despojamiento que enriquece de facultades sagradas a su persona.

La trascendencia social de los mendigos radica en la posesión de una única virtud: la de la renuncia.

Vallejo, al mitificar a los parias, congrega en su comprensión socialista del mundo reminiscencias de la tradición cristiana y de la religión hindú.

Una apoteosis del marginado como la que se construye en LPC, es típica de una lectura emotiva de la pobreza; frecuente, por lo demás, en el socialismo europeo de alrededor de la guerra civil española.

Es conveniente recordar la inclusión del tema del mendigo en *España, aparta de mí este cáliz*:

“fabulosos mendigos” (I)

“Los mendigos pelean por España,

mendigando en París, en Roma, en Praga

y refrendando así, con mano gótica, rogante

los pies de los Apóstoles, en Londres, en New York, en Méjico.

Los pordioseros luchan suplicando infernalmente

a Dios por Santander,

la lid en que ya nadie es derrotado.
Al sufrimiento antiguo
dansen, encarnízanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos,
matando con tan sólo ser mendigos.” (IV)
“Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria”. (XIII)

De otro lado, en el poema juvenil “Estival” (publicado en la revista trujillana *Cultura Infantil*, en junio de 1916), Vallejo parece aludir, al pintar un “indigente”, a las divinidades andinas Tonapa, Ticci Viracocha o Pariacaca, conforme sostiene González Vigil (edición crítica de *Obra poética* 25):

Estival

En una roja tarde de verano
cruzó como una sombra penitente,
el calmoso perfil de un indigente
alargando doquier la débil mano.

Rumorosa de júbilo la gente
veía con desdén al pobre anciano,
era un parque de fiesta, donde en vano
suplicaba el ayuno amargamente!

Luego, desengañada, paso a paso
la trémula visión de la pobreza
perdióse entre las sombras del ocaso.

En la mugrosa túnica que hufa
el sol en un milagro de grandeza
lloraba una radiante pedrería...!

El final del poema brinda una imagen vinculable al ámbito de la apoteosis del mendigo.

LO SOCIAL. La concurrencia de anacronismos conceptuales en el discurso ideológico de los personajes se distingue nítidamente en la materia social de LPC. Desde un punto de vista técnico, este fenómeno podría ser juzgado como un defecto.

Sin embargo, ha de considerarse que los anacronismos son frecuentes en el teatro de tema histórico. Inclusive, puede afirmarse que su intervención en dicha temática es inevitable. Obviamente, la carga de componentes anacrónicos es mayor en el teatro histórico que postula una tesis política o social. El objetivo didáctico convierte en tribuna al teatro y, por consiguiente, se requiere apelar directamente al contorno del auditorio.

Desde el siglo XVIII y, en especial, con el advenimiento del romanticismo y su proclividad a verbalizarlo todo, las figuras del teatro histórico difunden locuazmente ideas inconcebibles en el tiempo dramáticamente representado, aunque plenamente vigentes en el mundo del autor y de sus contemporáneos espectadores. Las reglas del juego teatral permiten estas licencias que, imprudentemente manejadas, generan inaceptables inverosimilitudes escénicas, justificados rechazos en la platea o merecidísimas risotadas entre los más perspicaces.

Si bien el discurso social en LPC demuestra cierta solidaridad con la teoría marxista, Vallejo logra nutrir su crítica del Incanato con una singular sensibilidad por el padecimiento de la masa indígena:

Las cinturas de los reyes van fajadas con los ríos
de llanto de sus pueblos. (287)

La problemática del grupo aporta en LPC los límites que se imponen a la relación de la pareja. Al existir una dependencia del territorio amoroso respecto al comunal, las disquisiciones anexas al primero suelen ir entrelazadas con el segundo, como puede verse en la explicación que efectuamos relativa al tema del amor en otro apartado de esta exposición. Frases como “distancia social”, “fatal desigualdad” (316), por ejemplo, indican la moderna con-

ciencia que se tiene en el escenario acerca de la jerarquización en clases como obstáculo para los amantes.

En lo pertinente al tratamiento exclusivo de aspectos sociales, percibimos diferentes ocurrencias.

La crisis política del Imperio, derivación de la fracasada guerra contra los Kobras, es analizada con un lenguaje un tanto panfletario y más acorde con la época de Vallejo en opiniones y terminología:

¡Quién nos lo habría dicho! ¡Destronado Lloque Yupanqui, desposeída y arrojada la nobleza, entronizada la anarquía en el Imperio!... Unas cuantas lunas han bastado para tamaño terremoto social. Sin duda, en la fruta moraba ya el gusano; los primeros fracasos de la expedición contra los kobras —expedición absurda, improvisada y emprendida contra la voluntad del pueblo— ha hecho el resto. Las intrigas de la corte, las excentricidades y caprichos personales del Inca, prepararon el desastre que la descomposición latente del ejército las rivalidades de sus jefes, no han hecho más que precipitar... (311)

Este discurso es aún más llamativo por estar a cargo de una ñusta.

Cuestionando el ascendiente divino de los Incas, dos campesinos comentan con moderna agudeza:

Serán todos ellos dioses o hijos de Viracocha! ¿Y si vuelve Lloque Yupanqui al trono, como dicen que volverá, de nuevo será dios o hijo de Viracocha? ¿En qué quedamos! (312)

La conclusión del otro campesino es sorprendente, dado el contexto indígena propuesto por la obra:

Los designios del Inti son impenetrables. Todos

somos sus hijos y, en cierto modo, todos somos dioses. (312)

El cuadro XII conduce una síntesis de las tesis propuestas por el autor en lo tocante a la dialéctica social. Antecedentes de ascensos extraordinarios en la escala del Imperio son rememorados por un miembro del consejo de ancianos:

No es la primera vez que un oscuro hombre del pueblo, un simple siervo —sin instrucción que recibe el noble, es verdad, pero dotado de cualidades naturales excepcionales— destaca su figura y se eleva a la gloria, al servicio del Imperio. La historia nos ofrece frecuentes ejemplos de este género: ora será un gañán, un pastor, un cantero, un centinela... (314)

Acreditando su amplio recuento histórico, el mismo personaje declara sentenciosamente que el valor de las personas depende de su papel social; de lo que se concluye, por tanto, que no es el origen lo que determina la calidad del individuo:

no nos es dable sino convenir en que los hombres, como las cosas, no valen más que por función que desempeñan en tal o cual circunstancia de la vida. (314)

Una sustantiva porción de los considerandos sociales discurre por el sector de la relatividad de normas y costumbres y la capacidad de la persona de sustentar cualquier puesto en la vida de su pueblo. El Extranjero, *alter ego* acompañante de Tolpor, representa la voz coral de una otredad; es quien relativiza y cuestiona códigos de conducta humana. Paralelamente, la trayectoria de Tolpor lo hace transitar por todos los niveles de la organización comunitaria. Estos procedimientos permiten precisar la índole histórica de las coacciones sociales y de las funciones colectivas, sugiriendo la disponibilidad de ambas para ser transmutadas.

El sistema de las metamorfosis abarca a dioses y hombres por igual:

los dioses del Tahuantinsuyo son proteicos, a imagen de los hombres y sus leyes, proteicas igualmente: hoy castigan lo que ayer recompensaban, y una misma conducta tiene, a los ojos del Inti, valor indiferente, hasta contrario, según los meridianos... (315)

La relatividad en el criterio de los dioses para evaluar la conducta humana se refleja en la variedad de las normas "según los meridianos". Hay en estas líneas, en la imagen de los dioses como semejantes a los hombres, un caso más de inversión concentrado en una frase de raigambre tradicional que imagina a los hombres como semejantes a los dioses.

También contradiciendo criterios usuales, un quechua había aseverado la inversión del orden cósmico y humano en una escala de valores universales: "las primeras categorías se hallan abajo, las últimas, arriba." (314) A lo que se le responde, dilucidando conceptos:

¿Queréis afirmar con ello que en el orden social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero!? (314)

Es así como, tomando por sustento el modelo de Tolpor en el poder, se propone una transposición de las pautas jerárquicas de la población.

El asunto cardinal en LPC del traslado del mendigo al más alto rango constituye una consecuencia y una ilustración de esta concepción del mundo.

El día en que Tolpor se encarga de regir el Imperio convoca inusitadamente a sabios, artistas y sacerdotes, postergando a otros dignatarios:

Tengo para mí que una tal conferencia del Inca con los sabios, artistas y sacerdotes, el día de su coronación, no tiene precedentes en el Imperio. Es una iniciativa cuyos resultados para la organización del nuevo régimen, serán incalculables. (315)

Estamos ante un reconocimiento del alcance político de los intelectuales. Por actos novedosos como éste, Tolpor es mirado como un “Emperador revolucionario”. (315)

El peso concedido por Vallejo a la incorporación de los intelectuales en el gobierno de una nación se corrobora en el artículo de febrero de 1937 “Las grandes lecciones culturales de la guerra española”:

Hoy más que nunca, la mecánica social fundada en el triunfo de la técnica industrial, funciona completamente de espaldas al consenso del espíritu, personificado por el artista, el escritor o el sabio. (*Desde Europa* 441)

De la tríada “sabios, artistas y sacerdotes” de LPC, Vallejo sustituye en su artículo ‘escritor’ por ‘sacerdote’, actualizando así sus conceptos.

El autor insiste en el tema poniendo el hecho de la muerte de los poetas como inmediato resorte motivador para la renuncia de Tolpor al gobierno del incanato. Un chasqui anuncia: “Padre Resplandeciente, los aedas han muerto...” (317) Este desmesurado acontecimiento es rápidamente simbolizado por mediación de la imagen de los mirlos enlutados y silenciosos. Las acotaciones que delimitan la reacción del Inca anotan “petrificado” y “el Inca permanece como fulminado, inmóvil, en el centro de la sala, pálido, temblando”. (317) La noticia que ha producido tal conmoción en Tolpor lo decidirá a ejecutar sus planes de renuncia ante la ausencia de la persona amada. Los arabicus, único consuelo que poseía en su soledad imperial, ya no pueden servirle de refugio y él se retira.

Vallejo adjudica generosamente una apreciable categoría al poeta en este sector de su obra.

El tema del artista asistiendo al gobernante ha sido puesto en un texto antecedente (o paralelo) de LPC como el de *Hacia el reino de los Sciris*. En esta novela inconclusa, Runto Caska es un músico de la mayor influencia en las determinaciones del Inca Túpac Yupanqui, gracias a su excelencia artística: "El Consejo de los ancianos vióse a menudo sustituido en sus funciones consultivas por Runto Caska". (*Novelas y cuentos completos* 149)

El propio Tolpor, que se caracteriza en LPC como músico desde el comienzo hasta el cierre de su historia, configura cuando Inca un momento privilegiado de afinidad e identificación entre arte y poder.

EL TEMA DEL AMOR. Estableciendo una comparación con *Ollantay*, obra en la que el amor entre individuos de diferente posición social triunfa gracias a la constancia de la pareja, vemos que en LPC no hay victoria final en el desarrollo de la cuestión amorosa. Las distancias sociales imposibilitan la realización del amor. Vallejo hace intervenir sus conceptos ideológicos para denunciar que la dicha personal es bloqueada por la división en clases.

Las raíces míticas del amor y su proximidad con el misterio, delimitadas por Kaura, establecen uno de los soportes de la doctrina de la pasión en LPC:

El amor es una fiera misteriosa, que tiene las zarpas apoyadas sobre cuatro piedras negras: la piedra de la cuna, la piedra breve, asustadiza de la boca, la gran piedra del pecho y la piedra alargada de la tumba. (287)

Kaura imagina el amor como totalidad vital. Alegóricamente, su definición compendia la acción de la obra e irradia significaciones: la piedra de la cuna, remite a la oriundez social de los amantes y a fecundación-generación; la de la boca, a la difícil

expresión del amor, a lo inestable y tenue de la comunicación; la del pecho, a la pasión, la fuerza, la lucha; la piedra de la tumba, a la muerte, vecina del amor, pero también a la relación sexual y al claustro materno, según antigua y moderna simbología.

Si bien la intelección del amor en LPC tiene una amplitud universal, queda puntualizado que su origen es humano:

El amor, desconocidas, no viene de planta ni de animal. El amor —todo el amor y todos los amores de las plantas, animales, piedras y astros— todo el amor del mundo, nace del pecho humano. (297)

Y es en el plano humano que Runto Kaska elabora con inquietud una hermosa sintomatología de lo erótico en la ñusta:

¡Tus ojos son más ojos! ¡Tu boca es más boca! [...]
¡En tu frente está posada otra frente! [...] ¡Al pie de tu garganta, yace echado un camino cuyos extremos se pierden, a izquierda y a derecha, en tus cabellos! [...] ¡Aliento hay en tu aliento! ¡Aliento hay en tus senos! ¡Aliento en tu regazo! ¡Aliento en tus axilas! [...] ¡Tus manos se desgajan de tu voz, dedo por dedo, y donde vas? ¡Kaura, que tu cintura esboza dos cinturas! (299)

En cambio, transferida a los ojos obsesivos de Tolpor, Kaura se hace visión de canto ingenuo y persona de ritual:

¡Hermosa ñusta!... ¡Pon tu rostro, una vez más, ante mis ojos! ¡Te contemplo! ¡Tú te vuelves...
Lagunillas son las huellas ardientes de tus pasos; es húmedo tu olor; tus movimientos, uno a uno se encadenan, como perlas de aguacero; mojado está el rescoldo de tu fuego! ... ¡Tinkuy! ¡Tinkuy!
¡Confluencia! ¡Acoplamiento! ¡Nupcias! ¡Agua! ¡Fuego!
¡Fuego y agua, confundidos! (307)

La relatividad de las convenciones en lo perteneciente al amor es denunciada deslindando el principio de libertad amorosa vigente en multiplicidad de situaciones humanas y divinas, así como en la naturaleza:

No oculto mi sorpresa de ver que entre vosotros es crimen y pecado en un hombre del ayllu, amar a una ñusta, coya o sipacoya. Entre los shiras, no: el mismo Rayo ha dormido, una vez, con una virgen de la gleba, y los humildes alfareros fecundan a las hijas de los grandes sacerdotes. [...] Hasta el viejo Viracocha, entre nosotros, enciende vidas incontables en la carne glacial de lagartijas, y de iguanas. No os digo nada de su ardor ante las mozas sin estirpe ni linaje. (Extranjero; 305)

[...] El amor posee una naturaleza inescrutable:

¿Cómo y por qué se quiere, fuesen quienes fueran el ser a quien se quiere y el que quiere?" (Tolpor; 305)

Sallcupar notifica la vigencia de reglas que guían la relación amorosa en el mundo quechua:

en la escala de nuestra jerarquía social, como en la escala del organismo humano, hay el pie y la mano, el ayllu y la nobleza; lo que, trasladado al dominio del amor, significa que hay la vecindad y unión del hombre del ayllu con la mujer del ayllu, al ras del suelo, y, arriba, la vecindad y unión del príncipe y la ñusta, del auqui y de la colla... (306)

El mismo personaje hace una suma de la aptitud del amor para abarcar todo el universo:

el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el

Koricancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor! [...] ¡También el odio es amor! (315)

Son múltiples las rutas de enlace entre el hombre, el cosmos y los otros hombres. La principal vía es la del amor, por cuya mediación todo establece correspondencia con todo. Esta parece ser la ley fundamental del universo en esta pieza dramática. El amor explica la existencia del odio; el bien y el mal; la paz y la guerra; la justicia o su ausencia; la vida y la muerte; la abundancia en la naturaleza o el hambre. La veta platónica de este sistema del amor hace ineludible el paralelo con el Inca Garcilaso, aunque en sentido contradictorio. Para Garcilaso, la armonía por el amor era la virtud del Tahuantinsuyo; para Vallejo, el Imperio carecía de esta virtud, negaba una ley universal.

Tolpor imperante expone de qué modo las leyes sociales han afectado su inclinación hacia Kaura:

la víspera de mi partida en la expedición contra los kobras [...] una noche, yo, el albañil oscuro que era entonces, maté con mis propias manos, a la virgen que amaba, una princesa quien, según la ley, el que yo la amase era, a la vez, un crimen y un pecado. [...] ¡Vivo está en mi pecho el amor a mi princesa, y más vivo el dolor de su muerte! ... ¡Si ella viviera, padre! ¡Si la viera hoy a mi lado, en esta sala, en el palacio que no tuve, borrada la distancia social que nos separaba! ... ¡Borrada la fatal desigualdad, causa de mi desesperación y de mi crimen! ... (Llora) ¿De qué me sirve ser Emperador, si ella no existe? ¿A qué la mascaipacha, sin sus sienas! ... (Arroja violentamente el wacollo y

la mascaipacha) ¿Y este cetro... para qué he de quererlo, sin sus manos? (316)

Nótese las frases “distancia social” y “fatal desigualdad”, más adecuadas a una ideología de otra época. Agréguese el exceso de explicación acerca de sus motivaciones en: “causa de mi desesperación y de mi crimen”.

Una comparación con su proyecto dramático “Dressing-room” (“Piezas y escritos sobre teatro” 132 y ss.), que pone a Charlot en pugna con Chaplin, resulta esclarecedora en cuanto al tema de la frustración amorosa por dictados ajenos al amor y a la pareja. En lo de Charlot, se denuncia razones económicas. En LPC, las causantes son las normas sociales rígidas y opresoras. En los dos textos, el individuo, limitado por su ubicación en la sociedad, no puede obtener la felicidad personal.

En las notas esquemáticas para “Dressing-room”, Vallejo es muy nítido en la determinación de la ingerencia del dinero en el ámbito amoroso:

El hilo central es la sed de dicha que posee a Charlot, dicha que no es posible sin el amor, y éste, sin el dinero. (*Cit.* 134)

Al concordar la temporalidad con el amor, el personaje muestra sabiduría acerca de las transformaciones que el paso del tiempo imprime en el ser humano:

Pero así fueses ella, el alma de ella y me ignorases: tu piedad por mi fantasma, tu naciente pasión por el que soy ahora, las rehuso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro... al otro... (319)

Tolpor da cuenta, de esta forma, de su percepción histórica de la existencia. Se ha transformado y ha dejado de ser el que

amaba al principio a Kaura. Rechaza el afecto de ella por el ser que *es* ahora.

CONCLUSIÓN. En suma, la perspectiva trágica que ensambla el tema del amor individual con el tema de su dependencia social, se sustenta en la condicionalidad histórica de las uniones interpersonales. Lo relativo del hecho histórico y su esencial capacidad de transformación, permiten vislumbrar como factible la constitución de códigos sociales en los que las inclinaciones afectivas alcancen límites de auténtica libertad y espontaneidad.

Lo trágico en LPC se aplica a la condición humana y a los intentos del individuo por alcanzar la felicidad en el instante que se la requiere y de la manera que se la desea, sin concesiones.

El personaje de Tolpor podría ser tomado como un individualista, perturbado solamente por su pasión amorosa. La crítica social que practica se basaría únicamente en la frustración de esta pasión. Da la impresión, sin embargo, de que Vallejo hubiera absolutizado el sentimiento como fundamento de la organización social. Lo que coincidiría con su poética de "pasión, de humanidad, de inspiración vital". ("Últimas novedades teatrales de París", *El Comercio*, 15 de junio de 1930; *Desde Europa* 420) En *Rusia ante el segundo plan quinquenal* hablaba de "la existencia de esa materia prima de la historia, que es, a la vez, la razón de ser de toda rebeldía y de toda lucha social: el amor". (p. 99)

BIBLIOGRAFIA

- ACOSTA, José de
[1550] 1954 *Historia natural y moral de las Indias*. En *Obras del P. José de Acosta*. Ed. del P. Francisco Mateos. Madrid: BAE 73. 1-247.
- ARISTOTELES
1974 *Poética*. Ed. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- BETANZOS, Juan de
[1551] 1968 *Suma y narración de los incas*. En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. de Francisco Esteve Barba. Madrid: BAE 209. 1-56.
- CAMPBELL, Joseph
1973 *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.
- COBO, Bernabé
[1653] 1956 *Historia del nuevo mundo*. En *Obras del P. Bernabé Cobo*. Ed. del P. Francisco Mateos. Madrid: BAE 91-92. I y II, 7-275.
- COYNE, André
1968 *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DORRA, Raúl
1989 *Hablar de literatura*. México: FCE.
- ELIADE, Mircea
1961 *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Fabril.

- 1974 *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 2 vols.
- FRENZEL, Elizabeth.
1980 *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
[1609] 1960 *Comentarios reales de los incas*. En *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Ed. de Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: BAE 132-135, T. 133.
1991 *Comentarios reales de los incas*. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. Lima: FCE. 2 vols.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
[1613] 1944 *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Ed. de Arthur Posnansky. La Paz: Instituto "Tihuanacu".
- HARS, Philip
1948 *A handbook of classical drama*. Stanford: Stanford University Press.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1970 *Antropología estructural*. La Habana: Instituto del Libro.
- LIDA, María Rosa
1971 *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Paidós.
- MEJIA BACA, Juan
1975 Ed. *Cartas. 114 cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero*. Lima: Juan Mejía Baca.
- OTTO, Rodolfo
1925 *Lo santo*. Madrid: Revista de Occidente.

- PODESTA, Guido
1985 *César Vallejo: su estética teatral*. Valencia: Soler.
- RANK, Otto
1981 *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1986 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima: IEP.
1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP.
- SANTACRUZ PACHACUTI, Joan
[1613] 1968 *Relación de antigüedades deste reyno del Perú*. En *Crónicas peruanas de interés indígena*. Ed. de Francisco Esteve Barba. Madrid: BAE 209. 279-319.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro
[1572] 1943 *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé.
- SOFOCLES
1981 *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- SOLORZANO, Carlos
1964 *El teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Pormaca.
- TAYLOR, Gerald
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: IEP-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- VALCARCEL, Luis E.
1959 *Etnohistoria del Perú antiguo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VALDELOMAR, Abraham

1988 *Obras*. Lima: Edubanco, 1988. 2 vols.

VALLEJO, César

1951 *La piedra cansada. Trilce* 1. Lima: 1-2.

1969 *Visión del Perú* 4 Lima: 283-321. (Traducción del glosario de Teodoro Meneses). (*Citamos por esta edición*).

1979 *Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 2 vols. II, 145-217.

1965 *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Labor.

1967 *Novelas y cuentos completos*. Lima: Moncloa.

1974 *Obra poética completa*. Lima: Mosca azul.

1979 *Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2 vols.

1982 "Piezas y escritos sobre teatro". *Revista Peruana de Cultura* Segunda Epoca 1 Lima: 107-161 (Nota preliminar y traducción de Carlos Garayar).

1987 *Desde Europa. Crónicas y artículos* (1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

1991 *Obra poética* (tomo I de *Obras completas*) Edición crítica de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

1992 *Obras completas*. Edición y prólogos de Ricardo González Vigil. Lima: Editora Perú, 14 vols.

VALLEJO, Georgette de

1974 "Apuntes biográficos sobre César Vallejo". En Vallejo, César. *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul, 351-457.

VERNANT, Jean-Pierre / VIDAL-NAQUET, Pierre

1989 *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. II. Madrid: Taurus.