

Revisitando el teatro de César Vallejo: La piedra cansada y la reorganización de los procesos productivos

Manuel Prendes (Universidadd de Piura)

RESUMEN

El presente artículo invita a una relectura de la obra teatral *La piedra cansada*, de César Vallejo, contextualizándola ante el trasfondo de los discursos vanguardistas e indigenistas de los años 1930 y siguiendo las pautas marxistas asumidas por el propio autor. Puesto que la base material determina la superestructura ideológica y estética que se eleva sobre ella, la reorganización económica de los procesos productivos representada en la pieza se reflejará también en la reorganización (o rehumanización) de la ‘nueva poesía’ americana que altera el paradigma de la “deshumanización del arte nuevo” según Ortega y Gasset, ‘autoctonizando’ e ‘indigenizando’ los discursos estéticos.

Palabras clave: Literatura peruana, teatro, César Vallejo, marxismo

ABSTRACT

This article invites to revisit César Vallejo’s play *La piedra cansada*, situating it in the context of avant-garde and indigenist discourse of the 1930s and interpreting it from the author’s own Marxist point of view. Given that the material base determines the ideological and aesthetic superstructure, the economic reorganization of production processes represented by the play reflects the reorganization (or re-humanization) of American “nueva poesía” that modifies Ortega y Gasset’s paradigm of de-humanized modern arts and leads to a process of vernacularization of aesthetic discourses.

Keywords: Peruvian literature, theatre, César Vallejo, marxism

Revisitando el teatro de César Vallejo: *La piedra cansada* y la reorganización de los procesos productivos

Marco Thomas Bosshard (Ruhr-Universität Bochum)

1. Vallejo y la estética del teatro vanguardista

Pese a que la producción dramática de César Vallejo es poco conocida, y pese a que se ha afirmado que su estética teatral progresa “desde el social realismo hasta una nueva estética, [...] aunque sin identificarse con la vanguardia” (Podestá 1985: 57), se nota en sus escritos una fuerte preocupación por las teorías del teatro contemporáneo y vanguardista¹. Dada su residencia en París y su famosa polémica contra los surrealistas dogmáticos alrededor de Breton (Vallejo, “Autopsia del superrealismo”), Vallejo tal vez es el dramaturgo hispanoamericano mejor informado de las propuestas teatrales más radicales de la época, incluyendo las teorías de Antonin Artaud, el surrealista disidente. El eco de los manifiestos del *Théâtre de la cruauté* (1932/33) se siente, aunque no se mencione, en las inéditas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934)². Contiene por lo menos cinco aspectos cuya cercanía con Artaud³ —pero también con Meyerhold, cuyo teatro Vallejo conoció con motivo de sus viajes a Rusia— salta a la vista: primero, Vallejo postula que “Habrá que hacer intervenir a los espectadores en la escena y, viceversa, los actores retirarse a las galerías”. Segundo, pide: “[...] hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre misterios

¹ Para Vallejo, el grupo parisiense *Le Cartel* constituye un “puente entre el teatro clásico y algunos aportes de las corrientes de vanguardia. Por esta razón, es de suponer que Vallejo está usando la palabra ‘vanguardia’ en un sentido diferente, casi como adjetivo” (Podestá 1985: 62).

² Los apuntes que llevan la fecha de diciembre de 1934 están escritos en su mayoría en lengua francesa. Citamos de la traducción castellana recogida en el estudio de Podestá, *César Vallejo*.

³ Artaud esboza un teatro (influido por las culturas orientales y mexicanas) que masivamente recurre a signos no lingüísticos —sueña con “la création d’un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots” (Artaud, 149)— para estimular al espectador “dans un bain constant de lumière, d’images, de mouvements et de bruits” (Artaud, 150). Quiere aprovecharse entonces de todos los medios que brinda la performatividad y que contribuyen a crear, sobre un escenario que ya no es escenario, sino que se expande hacia el espacio del público invadiéndolo y borrando las fronteras establecidas por el telón del teatro clásico, la impresión de una presencia inmediata y real que reúna, en los términos de Bürger, *Theorie der Avantgarde*, el arte con la vida (“[...] entre la vie et le théâtre, on ne trouvera plus de coupure nette” (Artaud, 151)).

medievales, tragedia griega, etc., [que] no se burlaron poco de la verosimilitud y el sentido común”. Cuarto, reivindica la *opsis* teatral al sugerir que el “juego escénico [...] debe apoyarse en un juego de luces y sombras”. Y quinto (aunque es el argumento con que cronológicamente empieza el tratado), concordando en este punto con el surrealismo en general, opina que “El teatro es un sueño” (Podestá 1985: 169-170)¹.

Sin embargo, hay una diferencia cabal en comparación con Artaud. Mientras que el surrealista francés propagó: “Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes” (Artaud, 117), por lo cual las palabras, dentro de la improvisación performativa, se liberan del corsé del texto, Vallejo no está dispuesto a renunciar al texto dramático con sus diálogos escritos, fijados de antemano.

2. *La piedra cansada* entre temáticas incaicas y discursos indigenistas

Un buen ejemplo de cómo converge el texto dramático tradicional con los planteamientos de la “nueva estética teatral” es *La piedra cansada*, pieza escrita muy probablemente a fines de 1937, o sea poco antes de la muerte del poeta peruano². Haciendo hincapié en el tema indígena o incaico, las acotaciones del primer cuadro que describen el decorado sugieren un ambiente cubista: allí está el “Sajsawaman”, fortaleza cuzqueña, con sus “muros megalíticos”, “Pórticos, pesadizos, escalinatas”, “bloques sueltos” y su “Atmósfera ciclópea” (Vallejo 1979: 151). Delante de él, los labradores levantan piedras para edificar nuevos muros hasta que, tras una invocación de Mama Roca por parte del protagonista Tolpor, la piedra resulte antropomorfizada: “¡La piedra cansada se ha movido!” (Vallejo, 154). He aquí la explicación del título de la pieza teatral.

Desde el principio, *La piedra cansada* parece emprender así la antropomorfización de la materia inorgánica y fomentar un proceso de rehumanización que implícitamente se dirige contra el diagnóstico de Ortega y Gasset, sobre la supuesta “deshumanización del arte”³. En analogía a la rehumanización de la poesía en los póstumos *Poemas humanos*⁴, se produce

¹ Artaud lo formula de la manera siguiente: “Il ne s’agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l’importance qu’ils ont dans les rêves” (Artaud, 112).

² Uno de los pocos estudios que se dedican exclusivamente a esta obra es el de Hopkins Rodríguez, “Análisis de *La piedra cansada* de César Vallejo”.

³ El malestar que Vallejo siente frente a la descripción del *arte nuevo* por Ortega y Gasset se manifiesta también cuando Vallejo sostiene que la verdadera “poesía nueva a base de sensibilidad nueva es [...] simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (Vallejo 1988(b): 189).

⁴ El título del poemario es programático; en él, los labradores incaicos de la primera escena de *La piedra cansada* tienen su correspondencia en los mineros de la edad contem-

el mismo fenómeno en el teatro de Vallejo. Al seno de la semántica establecida por el título de la pieza, *La piedra cansada*, y con reminiscencias al imaginario andino indigenista¹, la piedra equivale a una especie de materia original, según explica el sabio Sallpucar: “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!” (Vallejo 1979: 187). Pero esta antropomorfización de la imagen de la piedra se afirma en un contexto bastante específico: forma parte del diálogo que entretiene Sallpucar con un extranjero y que sirve para reafirmar la vigencia de las rígidas estructuras jerárquicas del estado incaico. Para el *amauta*, éstas son incuestionables, de modo que las presenta como si obedecieran a una ley natural, como si se pudieran deducir, a la manera del esquema antropomórfico del *ayllu*, de la estructura del organismo humano: “Ahora bien, 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” (Vallejo 1979: 184). Por eso, hay que entender las palabras de Sallpucar como crítica frente al comportamiento rebelde de Tolpor quien, siendo el héroe de la pieza y habiéndose enamorado de la ñusta Kaura, la hija del Inca, infringe contra la “norma sagrada” (Vallejo 1979: 184) que prohíbe las relaciones entre la gente común y la casta de la real estirpe².

Sin embargo, Vallejo señala que no comparte semejante actitud conservadora. Por un lado, el extranjero anónimo que habla con Sallpucar no deja

poránea. El poema dedicado a ellos no sólo se ubica, de igual manera, en un ambiente casi cubista (“¡Loor a su naturaleza amarillenta, / a su linterna mágica, / a sus cubos y rombos, a sus percances plásticos, / a sus ojazos de seis nervios ópticos” [Vallejo 1982: 209]), sino que también resalta, al enfatizar sus “aparatos de boca” (Vallejo 1982: 208), sus “ojos de físico llorar”, sus “insomnes órganos” y su “saliva rústica” (Vallejo 1982: 209), la presencia corpórea y orgánica de los mineros. Puesto que acaban de salir de la mina (“Los mineros salieron de la mina... [...] / ¡Es formidable!” [Vallejo 1982: 208]), ésta parece ser la fuente de la cual se nutre su organicidad, pudiéndose identificar con la Pachamama, o sea con creencias de rasgos claramente andinos que también se manifiestan en el juego topográfico arriba vs. abajo: “saben, a cielo intermitente de escalera, / bajar mirando para arriba, / saben subir mirando para abajo.” (Vallejo 1982: 209) En el poema siguiente —el que empieza con los famosos versos “Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza)” (Vallejo 1982: 209)— es el sol, la suprema deidad incaica, el que vuelve orgánico lo inorgánico: “pero el sol me penetra y espanta de mis dientes incisivos / un número crecido de cuerpos inorgánicos” (Vallejo 1982: 210), de modo que el yo lírico exclama: “¡cómo toso! ¡cómo vivo!” (Vallejo 1982: 210).

¹ Cf. el indigenismo radical en *Tempestad en los Andes* de Valcárcel (Valcárcel, 19) para quien la población indígena andina equivale a un “pueblo de piedra”.

² Como ha observado Reverte Bernal (128), este conflicto dramático recoge el de la tragi-comedia quechua *Ollantay* la cual ha sido comparada con *La piedra cansada* por Podestá. Con respecto a *Ollantay*, ver también nuestra lectura que trata de ubicar la pieza ante el trasfondo de la cosmología andina (Bosshard 2002).

lugar a dudas de que amar a una ñusta no es considerado un pecado o una infracción en todas las culturas —menciona el caso de los shiras (Vallejo 1979: 180), comunidad del Antisuyo, hoy de la Amazonía peruana, que nunca se había sometido al poder inca—, abriendo el paso a un relativismo cultural. Y poco antes de que el Tolpor enamorado atacara la capital de Cuzco desde las selvas del Antisuyo, Sallpucar dialoga con otro personaje anónimo que esta vez no resulta ser un forastero sino un quechua humilde. Frente a la cuestión algo de éste qué escalón de una ternaria pirámide social debe ser considerado el tercero, Sallpucar cae en la trampa y responde que la tercera es la más alta. Así, el quechua interlocutor, parte de un colectivo anónimo, exclama triunfante:

QUECHUA 9: — Exactamente. El orden de las cosas, visibles o invisibles —escalinatas de piedra o jerarquía entre los hombres— es orden ascendente: las primeras categorías se hallan abajo, las últimas arriba.

SALLPUCAR: — ¿Queréis afirmar con ello que en el orden social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero?

QUECHUA 9: — Algo por el estilo. [...] (Vallejo 1979: 203).

Pese a que esta crítica del orden social existente parece carecer de referencias al mundo occidental, limitándose a las civilizaciones indígenas¹, es inevitable que el lector/espectador, teniendo en cuenta la imagen del autor implícito Vallejo con sus viajes a la URSS, la asocie con las críticas del discurso revolucionario comunista. *La piedra cansada* proyecta la utopía socialista hacia las antiguas civilizaciones andinas, de modo que la imagen de la piedra que sufre de cansancio adquiere, bajo estas circunstancias, un doble significado: no solamente remite a la materia original andina sino que también insinúa (puesto que la jerarquía social es metaforizada a través de las “escalinatas de piedra”) que las estructuras sociales andinas están agotadas, que hace falta cambiar y revolucionarlas. Así, la referencia de Vallejo al mundo indígena no coincide ni con la barata celebración de

¹ En otro pasaje, los quechuas hasta empiezan a dudar de la supuesta condición divina del Inca, soberano absoluto:

Si un Inca fuese hijo de Viracocha, ¿cómo explicarse que Lloque Yupanqui haya sido destronado por hombres corrientes como nosotros [...]? [...] nadie sabe ahora quién gobierna a los quechuas. Hoy hay un Inca, mañana otro o varios a la vez. ¿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? [...] en cierto modo, todos somos dioses. (Vallejo 1979 : 196).

un incaísmo nacionalista ni con la idea equivocada del supuesto socialismo inca según Baudin, *L'Empire socialiste des Inka*, pues es el mismo estado incaico en tanto que rígido orden simbólico o sistema jerárquico, determinado por el nacimiento y la ascendencia, la causa del mal. Al mismo tiempo, la cansada sociedad de piedra de los incas deviene una metáfora para la sociedad peruana de la primera mitad del siglo XX, la cual, siguiendo las observaciones de Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, al respecto, se caracteriza por obedecer a un régimen semifeudal y protocapitalista que, igual que el estado incaico representado en la pieza e igual que el capitalismo más avanzado, se basa en la explotación de las manos de obra disponibles. Sin que se cambie el sistema, ni los labradores quechuas de *La piedra cansada*, que edifican fortalezas y muros de piedra para que el régimen se pueda defender, ni los peones y obreros de la sociedad peruana contemporánea lograrán ‘realizarse’ (verwirklichen, según la terminología de Marx) en su trabajo, es decir reconocerse en los productos que ellos mismos fabrican con sus propias manos. Bajo las condiciones de producción vigentes, los labradores todos sufren de enajenación, por lo cual hace falta la antropomorfización (y, por ende, también la reorganización) tanto de los procesos productivos como de sus productos resultantes —que en *La piedra cansada* coinciden con las piedras labradas—.

3. Reorganización de la sociedad y de la poesía

Nos damos cuenta de que la estrategia de la antropomorfización en Vallejo se ubica tanto al nivel estético como al nivel político. En lo que concierne al aspecto político, la operación de la reorganización antropomórfica de las estructuras sociales representadas por la piedra inorgánica no sería posible sin un previo proceso de desorganización revolucionaria¹;

¹ De ahí, probablemente, la ambigüedad que asume la revolución descrita en *La piedra cansada*: aunque la rebelión de Tolpor, precedida por malos augurios y signos de violencia (el *amauta* exclama “Unancha yawarpa! (Bandera de sangre; MTB)” (Vallejo 1979: 160) mientras que Kaura ve el lucero al mediodía (Vallejo 1979: 161)), tenga éxito y el protagonista sea proclamado el nuevo inca, no se celebra su entronización. Tolpor es considerado “Un rey áspero, extraño, taciturno” (207), lo que se debe a que cree —equivocadamente— que mató a Kaura. Confiesa que su lucha armada fue un acto de desesperación, que sólo tenía por propósito que le diera la muerte. Finalmente abdica y, ciego, vaga por las tierras sobre las que poco antes aún reinaba. Debido a su ceguera, tampoco reconoce a Kaura el día que se encuentra con ella. La ñusta le habla: “Nos encontramos [...] nos miramos, nos hablamos, nos tocamos; luego, seguimos cada cual por su camino, ignorándonos unos a otros como antes” (Vallejo 1979: 216), y Tolpor se lamenta de su destino, volviéndole la espalda al público. Así termina la pieza, pero obviamente no es el fin del pensamiento utópico de Vallejo. Argüir que así “se trunca la lógica interna de la obra” o, lo que aún es más problemático, recurrir a la biografía del autor al afirmar que

de lo contrario seguiría vigente el modelo orgánico de Sallpujar, es decir la apología del *ancien régime*, que equipara la estructura social con la estructura del cuerpo humano. He aquí, por fin, otra connotación de la imagen de la piedra cansada, pues para hacer más humano el orden social revolucionario, para realizar la reorganización del sistema, es necesario la reorganización de la piedra: hace falta humanizar la sustancia original e inorgánica y todos los procesos productivos que la utilizan para que ésta no vuelva a sustentar un régimen monárquico, aristocrático o teocrático, lograr la antropomorfización de la supuesta materia prima andina.

Al nivel estético, este mismo proceso de desorganización revolucionaria corresponde con los aportes de la ‘inorgánica’ vanguardia europea —fase imprescindible, por más que Vallejo la criticara, pero aún no suficiente—. Mientras que los materiales con que trabaja el artista clásico son concebidos, según Bürger, como algo vivo, o sea orgánico, para

el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la ‘vida’ de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado (Bürger 1997: 133)

Pero también en lo que concierne a la producción estética, es necesario pasar de la desorganización destructiva a la reorganización constructiva de un nuevo orden de significantes y significados. Se podría decir entonces que *La piedra cansada* propone, a través de la poetización, la humanización del materialismo dialéctico. A la humanización política de lo abstracto —del materialismo, del sistema— antecede, en lo poético, la humanización de lo concreto —del material, de la piedra— para evitar la petrificación o ‘cosificación’ como posible resultado del proceso productivo estético o económico, respectivamente. Aun cuando el producto estético o poético forme parte, igual que las instituciones políticas, de lo que se ha denominado en la terminología marxista la ‘supraestructura’, hay que situar lo poético en sí —la fuerza creativa originaria, presente en todas las culturas— en el ámbito de la ‘base’, porque es en ella donde influye. *La piedra cansada* demuestra que Vallejo cree en que se logra alterar la base a través de la fuerza poética: si generalmente se supone que un fundamento hecho de piedra será la más sólida base que existe, la pieza de Vallejo revela por qué es necesario debilitarla, *cansarla* mediante el procedimiento poético de la antropomorfización —es para que se pueda

¹ “*La piedra cansada* parece más bien una metáfora del cansancio vital de Vallejo, subrayado por el desenlace del asunto [...], lo que se realza también por la oscuridad con que termina el texto” (Reverte Bernal 2006: 150) significa eludir la interpretación, renunciar a una lectura política de Vallejo.

derrumbar el antiguo orden simbólico mediante los signos plurimediales de la representación teatral en que se manifiesta lo semiótico, lo corpóreo y lo orgánico antes de integrarse en lo simbólico—. Aunque esa debilidad casi humana de la base amenace la solidez de la construcción que sustenta, a la vez impide que ésta se vuelva rígida o tiránica, pues gracias al carácter humano así asumido se humanizan también las instituciones que se elevan sobre ella, formando la supraestructura. El hecho de que la idea del devenir humano de la piedra, de la materia mineral y inorgánica, quede arraigada en la cosmovisión y mitología andina, así como el hecho de que los fundamentos pétreos de los palacios y fortalezas indígenas, sobre los que se alzaron, durante la Conquista, las catedrales y los demás edificios españoles, hayan perdurado hasta hoy (por más inhumana que haya sido su construcción) facilita la coherencia del proyecto de Vallejo. Al mismo tiempo, ello implica que la producción literaria sólo llega a asumir este aspecto humano al tratar temas autóctonos que sirven para distanciarse de las inorgánicas o deshumanizadas propuestas vanguardistas europeas y para conquistarle a la poesía “una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad” (Vallejo 1988(b): 189). A esta idea le subyace esa utópica visión de una “poesía americana” que responda a las “necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente” y al “impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan” (Vallejo 1988(a): 189), como parte de una supraestructura que esté en armonía con su base cultural y material. Así, la poetización, humanización, antropomorfización o reorganización de los procesos productivos tanto económicos como estéticos esbozadas en *La piedra cansada* —y añadiríamos: en casi todos los escritos de Vallejo— implica a la vez su indigenización: la necesidad de que la “poesía nueva[,] que [...] es simple y humana” (Vallejo 1988(b): 189), se autoctonice, adaptándose a las condiciones materiales de las culturas locales y representando temas y pensamientos arraigados en la vida diaria del hombre americano.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *Œuvres complètes* IV. París: Gallimard, 1964.

Baudin, Louis. *L'Empire socialiste des Inka*. París: Institut d'Ethnologie, 1928.

Bosshard, Marco Thomas. "Das quechuasprachige Kolonialdrama Ollantay: Affinitäten zum klassischen spanischen Theater und zur indigenen Kosmologie im Andenraum". En: *Américas. Zeitschrift für Kontinentalamerika und die Karibik* 23 (2002): 7-38.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. (Traducción de Jorge García). Barcelona: Península, 1997.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. "Análisis de La piedra cansada de César Vallejo". En: González Vigil, Ricardo (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993: 265-323.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 2000.

Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte". En: *Obras completas* 3. Madrid: Alianza, 1983.

Podestá, Guido. César Vallejo. *Su estética teatral*. Minneapolis, Valencia y Lima: Institute for the Study of Ideologies & Literature/Instituto de Cine y Radio-Televisión/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.

_____. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley: Latinoamericana Editores, 1994.

Reverte Bernal, Concepción. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. Fráncfort del Meno y Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.

Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes [1927]*. Lima: Universo, 1972.

Vallejo, César. "Autopsia del superrealismo". En: *Amauta. Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica* 30 (1930): 44-47.

_____. *La cultura peruana. Crónicas*. Ed. de Enrique Ballón Aguirre. Lima: Mosca Azul, 1988(a).

Revisitando el teatro de César Vallejo
Marco Thomas Bosshard

_____. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1982.

_____. "Poesía nueva". En: Nelson Osorio T. (ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988(b): 189.

_____. *Teatro completo II* (Ballón Aguirre, Enrique (Ed.)). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.