

## La subversión del mundo incaico en el drama *La piedra cansada* de César Vallejo

José Olascoaga

*Texas Tech University*

El escritor peruano César Vallejo es mayormente conocido por sus poemarios *Los heraldos negros*, *Trilce*, y *España aparta de mí este cáliz*. Además de destacar como un poeta simbolista, vanguardista y realista social, según las diferentes etapas de su vida, Vallejo cultivó también otros géneros literarios, tales como el ensayo, la novela, el cuento y el drama. Esta otra parte de su obra permanece todavía relativamente poco estudiada. Es, sin embargo, en su obra narrativa y dramática en donde mejor se revela su preocupación sobre la problemática social del mundo andino. El problema del indio es un tema central que se mantiene constante en esta parte de su obra y que influye de manera importante en otros autores indigenistas. Un entendimiento cabal de la obra de Vallejo no puede prescindir de su visión muy personal de la realidad peruana. En este contexto, he escogido analizar el drama *La piedra cansada* (1937) porque éste nos muestra cómo Vallejo, a través de un profundo conocimiento de la civilización inca, se permite manejar magistralmente las variables sociales, políticas, culturales y religiosas de aquella época para recrearlas y, a la vez, para subvertirlas.

Ya en la primera mitad del siglo XX se escriben en el Perú algunas obras de narrativa histórica cuya temática incaica se encuentra inspirada en los relatos de los cronistas de la conquista, y en las tradiciones y leyendas indígenas. Esta narrativa se considera generalmente como un subgénero del indigenismo. Dentro de esta narrativa se encuentran obras tales como *Los hijos del Sol* (1921) de Abraham Valdelomar, y *La justicia de Huayna Cápac* (1918) y *El pueblo del Sol* (1927) de Augusto Aguirre Morales. Vallejo fue conocedor y admirador de esta literatura. Al respecto escribe: “José Eulogio Garrido forma, con Valdelomar y Aguirre Morales, el triángulo en tales narraciones; tal lo dice su libro *Las sierras*, colección de admirables ambientes de las punas” (“La vida” 52). Vallejo también incursiona en esta literatura con su cuento “Hacia el reino de los sciris” (1927) en el que los Incas Túpac Yupanqui y Huayna Cápac se debaten entre proseguir con la conquista de Quito o dedicarse al desarrollo pacífico del Imperio. Luego, en 1937, meses antes de morir, Vallejo retoma esta temática en su última obra teatral, *La piedra cansada*, cuyo contenido es motivo de este estudio.

*La piedra cansada* es un drama histórico ambientado en la ciudad del Cuzco en la segunda mitad del siglo XV. Se contextualiza durante el período de la construcción de la fortaleza de Sacsahuamán iniciada bajo el reinado de Pachacútec, también llamado Inca Yupanqui. El título de esta obra se basa en una tradición indígena recogida por varios cronistas dentro de los que destacan Cieza de León y el Inca Garcilaso. En esta obra Vallejo, siguiendo un planteamiento dialéctico, se sujeta primero a la descripción histórica del mundo incaico para luego subvertirlo con sus concepciones revolucionarias de influencia marxista. Sin embargo, Vallejo no se detiene en una reestructuración ficticia del orden social, sino que subvirtiendo nuevamente el orden inaugurado, propone un mensaje regenerador del sentimiento humano en el que prevalecen, en última instancia, el amor y la paz como valores supremos. En el presente estudio se analiza este movimiento dialéctico de organización social, revolución y regeneración, comenzando por examinar las fuentes históricas en que se basa la tradición de la piedra cansada.

Según relata Cieza en su obra *El Señorío de los Incas*, Inca Yupanqui ordenó que trabajaran 20 mil hombres en la obra megalítica de Sacsahuamán. Los indios se dedicaban a quebrar piedras de canteras lejanas y a traerlas con maromas, a cavar y armar los cimientos, y a levantar las piedras y enmaderamientos, supervisados por “veedores mirando como se hacían y maestros grandes y de mucho primor” (181). El cronista también reporta la presencia de una inmensa piedra abandonada que la tradición oral llama “la piedra cansada”:

Y andándolo notando, vi junto a esta fortaleza *una piedra* que la medí y tenía doscientos y setenta palmos de los míos de redondo y tan alta que parecía que había nacido allí; y todos los indios dicen que *se cansó* esta piedra en aquel lugar y que no la pudieron mover más de allí; y cierto, si en ella misma no se viese haber sido labrada, yo no lo creyera, aunque más me lo afirmaran, que fuerza de hombres bastara a la poner allí, adonde estará para *testimonio* de lo que fueron los inventores de obra tan grande. (182)

El Inca Garcilaso también recoge esta tradición oral sobre la piedra cansada, llamada Saycusca (en quechua), y la incluye en su detallada descripción de la fortaleza. De ésta dice que su construcción duró unos cincuenta años, y que la dirigieron cuatro maestros mayores. Los tres primeros fueron Huallpa Rimachi Inca, Inca Maricanchi y Acahuana Inca.

El cuarto y último de los maestros se llamó Calla Cúnchuy; en tiempo déste trujeron *la piedra cansada*, a la cual puso el maestro mayor su nombre por que en ella se conservase su memoria, cuya grandeza también, como de las demás es increíble... Está en el llano antes de la fortaleza; 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. (VII, 29, 74).

Garcilaso explica, según relación recibida de los amautas, que esta piedra, mientras era arrastrada por más de 20 mil indios, se desplomó cuesta abajo y mató a 3 ó 4 mil indios. “La sangre que derramó dicen que es la que lloró, porque la lloraron ellos y porque no llegó a ser puesta en el edificio” (VII, 29, 74).<sup>1</sup>

Vallejo también se refiere a la piedra cansada en “Hacia el reino de los sciris.” Allí indica que era una piedra que provenía de Pisuc<sup>2</sup> y que demoró seis meses en ser trasladada bordeando al río Urubamba hasta que, “a mitad del camino, se cansó, y ya no quiso avanzar. La habían agitado, golpeándola. La llamaron a grandes gritos, empujándola de todos lados. La piedra siguió inmóvil, sorda a toda llamada y estímulo” (153). Sin embargo, luego de varios años, los indios lograron moverla y trasladarla hasta las bases de Sacsahuamán donde ocurrió el accidente imprevisto.

Probablemente, Vallejo conoció la tradición de la piedra cansada por su maestro Eleazar Boloña, a quien le dedicó su tesis de bachillerato. En efecto, Boloña escribió un artículo titulado “Saycuscca-rumi: Tradición cuzqueña,”<sup>3</sup> que sigue de manera muy cercana el relato de Garcilaso. Sin embargo, la narración de Boloña tiene la particularidad de añadir que durante una celebración del Inti Raymi,<sup>4</sup> el arquitecto de la fortaleza, llamado Inca-Urcón, se enamoró de la hija de un cacique de Paucartambo y se la pidió en matrimonio. Éste le puso como condición que trasladara una piedra colosal que se encontraba a gran distancia. El arquitecto aceptó el reto y dispuso de veinte mil trabajadores para traerla. Debido al gran trabajo ocasionado y a que la piedra resbalara matando a muchos indios, éstos se vengaron del arquitecto. Mataron a Urcón de un fuerte golpe en la cabeza, y dejaron la piedra abandonada.

Sea por un influjo directo del artículo de Boloña, o no, lo cierto es que el amor es el tema central del drama *La piedra cansada*. “El amor es una fiera misteriosa,” anuncia de manera profética un amauta en el Cuadro Tercero (15). Sin embargo, en nuestro drama no es un arquitecto quien se enamora sino un albañil, llamado Tolpor. En el Cuadro Cuarto se escenifica el intento multitudinario de los indios de levantar la piedra cansada en presencia del rey Inca y la nobleza. En este intento, la piedra cae originando una desgracia. En los momentos de pánico, Tolpor rescata a una *ñusta* (o princesa), llamada Kaura y, al momento, se enamora de su belleza.

Sin embargo, Tolpor y Kaura no tienen un amor recíproco ni sienten el mismo tipo de amor. El amor de Tolpor es el apasionamiento personal, el amor de pareja, de ensueño, de posesión. El amor de Kaura, en cambio, es la preocupación solidaria y desinteresada por los demás. Es un amor de proyección universalista. Ella le confiesa a su compañera Ontalla: “No me daba cuenta de que yo no he nacido para un hombre, sino para los hombres; de que todo ese estado de espíritu sentimental, vago, sin forma ni objeto precisos, en que me debatía y me debato, no es otra cosa que la expresión de un amor entrañable y universal por toda la humanidad” (64). En este sentimiento de Kaura, Vallejo proyecta un tipo de amor universal que había propuesto anteriormente en sus ensayos de influencia marxista en que los artistas revolucionarios se someten voluntariamente a “la dictadura proletaria y a la clase obrera y campesina, que lucha por implantar en el mundo la igualdad económica y la justicia social y que lleva en sus entrañas la salud y la dicha de la humanidad” (*El arte* 131). En Kaura se percibe, por consiguiente, un descontento con la situación actual de los indígenas, especialmente de las clases más bajas, que ella quisiera mejorar.

Tolpor, en cambio, sufre de saber que su amor está prohibido por las leyes incas. A un hombre del pueblo no le era lícito amar a una ñusta. “¡Amar a una princesa: mal extraño, idea extraña, extraño sentimiento!” (38). Los Incas se consideraban a sí mismos hijos del Sol, y por consiguiente, de sangre divina. Según sus leyendas éstos descendían en línea directa del primer Inca, Manco Cápac, que junto con su hermana Mama Ocllo fueron enviados por el dios Sol, su Padre, para fundar el Cuzco y civilizar a la humanidad. Por esta razón, los parientes del Inca mantenían entre sí vínculos de sangre y constituían la verdadera nobleza. A fin de mantener la pureza en el linaje sanguíneo, el Rey Inca tomaba como legítima esposa a su propia hermana, quien cumplía las funciones de Reina y era llamada *Kolla*. Además de casarse con su hermana, el Inca también podía tener otras mujeres o concubinas. El sucesor al trono, sin embargo, tenía que ser el hijo primogénito del Inca y de la *Kolla*.

Había además, en el Imperio, caciques, capitanes y administradores en importantes cargos jerárquicos que conformaban la nobleza de privilegio. Pero incluso a estos se les negaban las uniones matrimoniales con la parentela del Inca. Las ñustas sólo podían ser esposas del Inca, del Sol o de otros nobles de sangre. “No era lícito que [una princesa] fuera mujer de un hombre humano, por gran señor que fuera, que era bajar de su deidad aquella sangre que tenían por divina” (Garcilaso 4, VI, 20). Con mayor razón, el amor de Tolpor hacia Kaura estaba negado, pues éste no pertenecía ni siquiera a la nobleza de privilegio, sino que era simplemente un hombre del pueblo. Se trata de un amor negado por los cánones sociales, cuya transgresión, generalmente, ocasiona desgracias personales.

El amor prohibido por circunstancias sociales es un lugar común dentro de la literatura. Los amores entre Calixto y Melibea, o entre Romeo y Julieta resultan ejemplares. En la literatura quechua también se presenta este tópico. Por ejemplo, en el drama quechua *Ollantay* se narra el amor prohibido entre Ollantay, gran capitán del ejército de la región Anti, y Cusi-Coyllur, hija del Inca Pachacútec. Cuando Ollantay la pide por esposa, el Inca se la niega y le dice: “Recuerda tu origen. Eres hombre del llano y allí debes permanecer” (Arias-Larreta 147). Sin embargo, no hacen caso al mandato de Pachacútec y se casan en secreto. Luego, el capitán se refugia en la fortaleza de Ollantaytambo, y Cusi-Coyllur es encarcelada en el Acclahuasi (o casa de las escogidas). Cuando Ollantay es por fin apresado, Túpac Inca Yupanqui, hijo y sucesor de Pachacútec, los pone en libertad, y autoriza la unión entre Ollantay y Cusi-Coyllur.

En contraste, en *La piedra cansada* el amor no es tan afortunado como en *Ollantay*. Tolpor sabiendo de la imposibilidad de su amor decide matar a Kaura. ¿Por qué decide acabar con la vida de su amada? Pueden plantearse varias hipótesis: 1) Porque no quiso luchar por su amor y se dejó envolver en la fatalidad; 2) porque se sintió sumamente culpable y quiso castigar a la causante; 3) porque perdió la razón y se volvió loco; o 4) como afirma Podestá, se transformó en “un poseído del *supay* (o demonio),” quien perdiendo el control sobre su propia conducta, y siguiendo los impulsos negativos de su alma en contra del orden establecido, tuvo que delinquir (“El Perú” 328). La actitud de Tolpor resulta a todas luces inexplicable, ya que en todo caso pudo conformarse con perderla sin hacerle ningún daño. Además del asesinato, Tolpor se enlista en el ejército Inca para también terminar con su propia vida combatiendo contra los *kobras*.<sup>5</sup> Paradójicamente, en ninguno de estos dos intentos obtiene el resultado esperado. Cuando Tolpor entró sigilosamente en la habitación de Kaura para ahorcarla, mató por equivocación a su hermana Oruya. Así mismo, en su deseo de morir, Tolpor se convirtió en el héroe de la guerra. Y a él se le atribuyó exclusivamente la victoria sobre los kobras por su lucha tenaz como hachero en el frente de batalla.

En el Cuadro Undécimo dos campesinos reflexionan sobre una hipotética deposición de Lloque Yupanqui,<sup>6</sup> y se preguntan: “¿Si un Inca fuese un dios o el hijo de Viracocha,<sup>7</sup> cómo explicarse que Lloque Yupanqui haya sido destronado por hombres corrientes como nosotros?” (72). Se trata sin duda de una invención de Vallejo pues no sólo no existió, sino que nunca pudo existir en el Imperio incaico una sublevación del pueblo en contra de su Rey. El Inca no sólo contaba con la autoridad política y religiosa, sino que su persona misma era considerada divina. Sí hubo varias luchas de poder entre la descendencia del Inca, siendo la más sonada la lucha fratricida entre Huáscar y Atahualpa (la que facilitó la conquista del Perú), pero pensar que el pueblo llano fuera capaz de derrocar al rey Inca constituiría una inversión de la estructura social imposible para la mentalidad incaica. El pueblo no tenía ningún derecho a rebelarse contra autoridad alguna sino sólo debía acatar la voluntad divina que tenía al Inca como cabeza.

Pero el derrocamiento de Lloque Yupanqui no es la única subversión social de Vallejo. Una propuesta más radical constituye el nombramiento de Tolpor como el nuevo Inca en virtud de su heroísmo. Si como se ha visto, a la nobleza de privilegio le estaba impedido equipararse en derechos con la nobleza de sangre, con mayor razón le estaría vedado ser Rey a un simple albañil convertido en hachero. Cuando unos quechuas le explican a un amauta que en el orden de las cosas las primeras categorías se encuentran abajo, y las últimas arriba, éste los cuestiona: “¿Queréis afirmar con ello que en el orden

social, el pueblo está por encima del Inca, de la nobleza y del clero?” (83). Aquí Vallejo está introduciendo ficticiamente la posibilidad de una revolución social en el mundo incaico que se ve inspirada, de manera anacrónica, en su concepción marxista sobre la dictadura del proletariado. Tal como afirma Podestá: “El personaje principal protagoniza una subversión en la que el pueblo se opone al orden establecido y rechaza normas que son propias de una sociedad estratificada, que traban la felicidad de las personas a pesar de que satisface prácticamente todas sus necesidades materiales” (Vallejo 118).

Sin embargo, Tolpor no ha luchado consciente y voluntariamente por este cambio social, sino que se ve envuelto fortuitamente en él. Por esta razón el reinado del plebeyo elegido por la masa popular no se llega a concretizar. El día de su coronación como el Inca Tolpor Imaquípac (el que todo lo deja), el “Emperador revolucionario” (88) convoca de manera sin precedentes a los *quipucamayocs* (contadores-historiadores intérpretes de los quipus), a los *amautas* (sabios o filósofos), al *Villac Umo* (sumo sacerdote), y a los *arabicus* (poetas) para revelarles el secreto de su hasta entonces amor prohibido y de la razón para ir a la guerra. Apunta las contradicciones de la vida: Ahora que ostenta la autoridad del Rey, y que le sería permitido poder casarse con la ñusta, su corazón está frío porque su amada ya no existe, según lo que él cree. Debido a esta mezcla de sentimientos de culpa, soledad y amor frustrado, renuncia al trono “y, como simple siervo, se da a una vida errante, de penitencia voluntaria por el reino” (95).

Esta renuncia al trono es otra subversión que Vallejo plantea al ordenamiento incaico, que contaba con una organización rígida: El imperio estaba subdividido en cuatro regiones (o *suyos*) siguiendo los cuatro puntos cardinales, por esto se llamaba el Tahuantinsuyo. En cada uno de estos suyos, siguiendo un sistema social piramidal, habían jefes (o *apus*) de distinta jerarquía, cuyo mando quedaba establecido de acuerdo a múltiplos de diez: los había desde jefes de mil hasta los jefes de diez ciudadanos. El Inca con su familia, de sangre real y divina, se encontraba en el vértice de la pirámide y gobernaba sobre los cuatro suyos. En la base de la pirámide se encontraba el pueblo llano. La nobleza también contaba los sirvientes (o *yanaconas*). Este imperio funcionaba con un sistema agrario totalmente planificado, y con el ejército andino más poderoso de América del Sur. En consecuencia, en una organización social tan rígida y piramidal como la de los Incas, una supuesta renuncia del Rey al trono resultaba totalmente inadmisibile.

Luego de su renuncia, Tolpor se convierte en un mendigo que llora a su amada: “¡Y tanto la he llorado hasta volverme ciego! ¿Dónde estás? ¿Dónde estás, luz de mis

ojos?” (105). Tolpor se dedica a buscar el alma de Kaura a través del mundo pues cree que su cuerpo ya ha muerto. Existen algunos paralelismos entre este relato y la narrativa de *Los hijos del Sol* en que también se cuenta de un indio que se quedó ciego por robar las ofrendas al Sol en el Coricancha para dárselas a su amada. Su amada murió y él se quedó peregrinando en búsqueda de la luz de sus ojos. “Su errante miseria tiene la suprema y noble majestad de una vida nómada y trunca en peregrinar sin fin. La diestra levantada sostiene el báculo y las cuencas de sus ojos siempre parecen dirigirse a un punto misterioso de la Eternidad” (Valdelomar 84). Tolpor también se dirige hacia la divinidad implorando: “¡Oh, Padre Sol! ¡Inti radioso! ¡Devuélveme la estrella que perdí!” (105).

Sin embargo, Tolpor y Kaura llegan a encontrarse sin reconocerse, invirtiéndose el sentido de su amor inicial. El amor personal de Tolpor asume un papel regenerador de carácter universal. Él va sembrando la dicha y la paz por las comunidades por donde pasa. Al respecto, Kaura, quien se hace llamar Shura, le dice: “¡Qué don divino el vuestro, de derramar así, por donde vais, este suave bienestar!” (103). Por el contrario, el amor universal de Kaura se personaliza. Tiene interés en ayudar al mendigo; se preocupa por su origen y su vida. Pero Tolpor no acepta el amor de Kaura porque él no es capaz de verla. “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 rehúso. Yo querría que ella amase al que la amaba, al que veía, al otro” (105). Tolpor se aleja y Kaura recupera su identidad y dignidad de ñusta con el regreso del depuesto Lloque Yupanqui al trono. Según afirma Podestá,

La invención de Tolpor como personaje protagónico —notable si se recuerda a los personajes principales de *Hacia el reino de los sciris*—, le permite a Vallejo mostrar contradicciones allí donde sólo existía la “leyenda” y construir, quizás, alegorías respecto a problemas más contemporáneos a él. La guerra se transforma en revolución y la revolución termina con la restauración. (“El Perú” 333)

La restauración final, sin embargo, no constituye un regreso al estado inicial, sino a una sublimación de la forma anterior debido a la dimensión espiritual regeneradora introducida por Tolpor, quien como mendigo, y no como albañil o guerrero, cumple con una misión profética, que desencaja del sistema social vigente.

Por esto, en el drama de Vallejo, la piedra cansada se constituye en un símbolo de resistencia. En primer lugar, ésta se opone a un sometimiento al orden establecido y a cumplir con su función inicial. Del mismo modo que la piedra se niega a proseguir su viaje para ocupar un lugar específico en la fortaleza de Sacsahuamán, Tolpor se niega a olvidar a su amor originando una revolución social por su heroísmo. Pero al igual que la piedra permanece incólume en su lugar, Tolpor también se niega a participar activamente de un nuevo orden y se empeña en seguir perpetuamente los impulsos de su corazón. Y es que allí se encuentra la sede del amor: “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” (23). En el drama termina imperando el amor sobre las fuerzas físicas y políticas. Es esto también una actitud de resistencia del espíritu humano ante un mundo que tiende a ser opresivo, conformista y deshumanizante.

¿Por qué no se detiene Vallejo en la revolución y plantea esta regeneración espiritual adicionalmente? Al parecer, para Vallejo el marxismo, y la revolución en general, sólo tiene un valor instrumental para cambiar las estructuras sociales injustas, pero no constituye un fin en sí mismo. En *El arte y la revolución*, Vallejo se queja de “los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales” (101) que buscan aplicar el marxismo al pie de la letra en lugar de intentar que la doctrina sirva a la vida. Él anhela un marxismo, o una revolución, que sirva para renovar, liberar y unir espiritualmente a la humanidad. La actitud de Tolpor, de alguna manera, refleja esta tendencia liberadora ya que el mendigo errante se consagra a un estado de búsqueda perpetua del bien de su propia alma; y, a la par, propicia el bienestar emocional de todos los pueblos por los que transita. El interés de Vallejo por la unión espiritual de los pueblos está influido sobremanera por el desencadenamiento de la guerra civil española (1936-1939). Este acontecimiento, al cual Vallejo no permanece ajeno, le sirve para reflexionar sobre valores universales, tales como el amor, la paz, la solidaridad, la justicia y la dignidad humana. Son precisamente estos valores los que adquieren fuerza al final de este drama, sobreponiéndose el amor al divisionismo, la paz a la guerra, y la vida a la muerte.

## Notas

<sup>1</sup> Guamán Poma también hace eco de esta tradición pero la relaciona con el noveno capitán, Ynga Urcon. Refiere que éste “fue hijo de Topa Ynga Yupanqui, que tenía cargo de hazer lleuar piedras desde le Cuzco a Guanoco. Dicen que la piedra se le cansó y no quiso menear y lloró sangre la dicha piedra” (160).

<sup>2</sup> Debe tratarse de un error tipográfico en vez de Písac.

<sup>3</sup> Este artículo fue originalmente publicado en *El Perú Ilustrado* 62 (julio de 1888). Fue recogido y publicado por Jorge Puccinelli en *Eleazar Boloña: Escritos literarios* (Lima, 1996). Ha sido incluido como documento en *Teatro completo 3*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999: 214-8.

<sup>4</sup> La Fiesta al Sol era la más importante del Imperio, y se celebraba durante el solsticio de invierno en el Hemisferio Sur. Todavía se conmemora el 24 de junio de cada año.

<sup>5</sup> Probablemente se trata de una nación antagónica al Cuzco inventada por Vallejo.

<sup>6</sup> El Lloque Yupanqui en mención podría ser el hermano de Pachacútec Inca Yupanqui, quien quedó como gobernador del Cuzco cuando éste salió a conquistar los pueblos de los Andes centrales (Cieza, 167). Sería un anacronismo referirse a Lloque Yupanqui, tercer Inca, pues la construcción de Sacsahuamán se inició con Pachacútec, noveno Inca.

<sup>7</sup> Viracocha generalmente se traduce como el Señor. Era considerado el principio creador del universo.

Obras Citadas

- Arias-Larreta, Abraham. "Apu-Ollantay: Drama incaico." *Literaturas aborígenes de América*. Kansas City: Editorial Indoamérica, 1968. 137-78.
- Cieza de León, Pedro. *El Señorío de los Incas*. Lima: Editorial Universo, 1977.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales de los Incas*. Lima: Ediciones Peisa, 1973.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo Veintiuno, 1992.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: Su estética teatral*. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1985.
- . "El Perú desde Europa: El caso de *La piedra cansada*." *Vallejo: Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional Agosto 25 – 28 de 1992. Lima: Universidad de Lima, 1994. 321-36.
- Vallejo, César. "Hacia el reino de los sciris." *Obras completas 2*. Barcelona: Editorial Laia, 1976. 131-73.
- . *El Arte y la revolución. Obras completas 4*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.
- . "La piedra cansada." *Teatro completo 3*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. 1-111.
- . "La vida hispanoamericana: Literatura peruana. La última generación." *Artículos y crónicas completos 1*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 49-53.
- Valdelomar, Abraham. *Los hijos del Sol*. Lima: Imprenta Euforion, 1921.