# El efecto ideológico en el teatro de César Vallejo: *Colacho Hermanos o Presidentes de América*

Hay una historia que debe describirse desde sus condiciones materiales; y hay una simbólica que permite, en otro nivel de profundidad, descubrir la realidad (aunque sea desde la perspectiva de los artistas de una época).

**Enrique Dussel** [1]

En un discurso histórico, como en una novela histórica, se debe crear o mejor recrear los personajes y el medio; no es suficiente introducir allí frases copiadas de los documentos.

**Emile Zola** [2]

No es mi intención, en las notas que siguen, realizar un examen prolijo de los valores ideológicos inscritos en los textos de teatro de César Vallejo.[3] Me propongo más bien desbrozar algunas «líneas de fuerza» que permitan orientar la descripción de esos valores en el amplio corpus constituido por las obras teatrales del escritor peruano; en otras palabras, se trata de diseñar una hipótesis a ser confirmada o refutada por un estudio de mayor envergadura que comprenda, a lo menos, la red de isotopías ideológicas y sus transformaciones en la evolución de la escritura teatral vallejiana.

Dicho esto, a continuación expondré en un primer apartado las restricciones textuales del corpus-muestra escogido —la pieza *Colacho Hermanos o Presidentes de América*—, y luego procederé, en un segundo apartado, a averiguar el sistema de evaluaciones que producen el efecto ideológico y sus modos de representación.

## 1. La filiación textual

Al momento de ubicar los elementos paratextuales que caracterizan a la literatura occidental, G. Genette [4] considera dos órdenes básicos, los *peritextuales* (por ejemplo,

[1] *Enrique Dussel, «Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (cultura popular revolucionaria más allá del populismo y del dogmatismo)», en* Latinoamérica, *Anuario de Estudios Latinoamericanos, n.° 17, UNAM, México, 1985, p. 85, nota 14.*

[2] *Emile Zola, «Le Naturalisme au théâtre», en* Oeuvres complètes, *Cercle du Livre précieux, t. XI, París, 1963, p. 427.*

[3] *En Enrique Ballón Aguirre,* Poetología y escritura — Las crónicas de César Vallejo, *UNAM, México, 1985, se ha propuesto un modelo para el estudio de la evolución ideológica en el pensamiento de Vallejo.*

[4] *Gérard Genette,* Seuils, *Editions du Seuil, París, 1987.*

el título en relación al poema)[5] y los *epitextuales* (por ejemplo, las entrevistas donde un poeta habla de su poema).[6] Sin embargo, en esta dicotomía inaugural no se hace la necesaria discriminación entre la naturaleza *intratextual* del primero —el título forma parte del poema— y *extratextual* del segundo —la correlación entre un discurso literario y un metadiscurso poetológico—, excluyéndose así el emplazamiento de por lo menos otro caso de colateralidad textual: la copresencia de dos o más textos reunidos por un semantismo común y una temática similar, pero que se manifiestan como entidades de escritura y discurso independientes, pongamos por caso —que es el nuestro— un ensayo sociohistórico, una pieza de teatro y un guión cinematográfico, todos provenientes de una misma fuente de enunciación.

Ahora bien, si a pesar de esa deficiencia nocional quisiéramos continuar la nomenclatura inaugurada por Genette, podríamos denominar este nuevo orden temático de discursos paratextuales con el término *alotexto.*[7] Convengamos, entonces, sin más trámite, en emplear ese neologismo para designar el fenómeno textual que nos ocupa: la filiación textual entre el ensayo *¿Qué pasa en el Perú?,* la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* y el guión cinematográfico *Presidentes de América,* todos ellos atribuidos a la competencia discursiva del enunciador César Vallejo.

## 1.1. *Extratexto y alotexto*

El estudio puntual de los textos (o textología) suele utilizar los términos *contexto verbal* (o escritural, si es el caso) y *contexto circunstancial* para diferenciar dos clases de transtextualidad diferente: la que enfrenta un texto oral o escrito a otro texto de la misma naturaleza material (onda sonora; papel y tinta) y aquella otra que relaciona un texto manifestado en lengua y las circunstancias sociohistóricas de su producción. Dado que en este último caso se trata de colacionar el texto-producto a su referente sociohistórico, es preferible hablar de relación extratextual o *extratextualidad,* ya que allí se transgrede el orden semiológico de comparación homogénea: de un lado contamos con tres textos cuya materialidad es de papel y tinta y del otro lado una serie de hechos históricos o sucesos que el mismo enunciador localiza como referentes extradiscursivos alotextuales: el ensayo se refiere puntualmente a los hechos mencionados[8] según una discursivización *descriptiva:* la pieza de teatro y el guión cinematográfico con una discursivización *simbólica.*

Esta situación impide *homologar* ambas estructuras discursivas, en razón de la distinta naturaleza de sus respectivas densidades semánticas (descripción / simbolización);

[5] Cf. *Enrique Ballón Aguirre y Federico Salazar Bustamante, «Estructura elemental de la significación "espacio"* ("Trilce" *de César Vallejo)», en* Crítica semiológica de textos literarios hispánicos *(Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid entre el 20 y el 25 de junio de 1983), vol. II, pp. 887-904.*

[6] Cf. *C. González Ruano, «César Vallejo en Madrid* — Trilce, *el libro para el que hizo falta inventar la palabra de su título», en* El Heraldo, *Madrid, 27 de enero de 1931, p. 1.*

[7] *Recordemos que las distintas realizaciones fonológicas de un mismo fonema en una lengua dada, toman el nombre de* alófonos.

[8] Cf. *la crónica periodística de 1936, p. 4.*

a ello se añade el riesgo de correlacionar analógicamente los valores ideológicos ya normalizados por dichos discursos con el extratexto histórico y socioeconómico (los «hechos históricos» que sirven de referente y, en cierto modo, de origen genético a esa normalización). Agreguemos, por último, el hecho de que en la discursivización descriptiva, el enunciador alude a sucesos y circunstancias que se realizan en la «actualidad» (del momento) de la enunciación [9] mientras que nosotros, los lectores-enunciatarios, sólo tenemos acceso a esos mismos sucesos y circunstancias por intermedio de otro discurso: la historia oficial peruana.

Por lo tanto y sin tratar de escamotear lo que se conoce como «aparato normativo exterior no textual» [10] (nuestro *referente histórico* de enunciación) cabe señalar, no obstante, que los discursos descriptivo y simbólico ponen en debate la *legitimidad* del discurso histórico. Efectivamente, el enunciador Vallejo desestabiliza ahí la «objetividad» —mejor, la ingenuidad enunciativa— del discurso histórico al oponerle y recordarle una serie de «hechos olvidados» (testimonios, anécdotas, etc.) que, tomados en sí mismos, constituyen una crítica corrosiva e inédita de ese discurso de la historia oficial. Así, el orden alotextual descriptivo y simbólico reformula la interpretación histórica por medio de sus propias escrituras: el ensayo, el teatro, el guión cinematográfico.[11] Todo ello obliga a deslindar los dos referentes históricos presupuestos: para el enunciador la referencia son los «hechos históricos por él mismo aludidos», mientras que la referencia de los enunciatarios-lectores es la «historia oficial peruana».

## 1.2. *El extratexto*

En resumidas cuentas, los hechos históricos mismos informan la competencia cognoscitiva y localizada del enunciador [12] y nosotros, los enunciatarios, sólo contamos hoy con el discurso histórico. Pero más allá de la obligada diferencia entre los contratos enunciativos del enunciador y los enunciatarios, ¿no existen elementos comunes entre los discursos descriptivo, simbólico e histórico? Si, por ejemplo, el programa narrativo que es espacializado, temporalizado e incluso tematizado de modo semejante aunque, como es de suponer, la figurativización varía según cada tipo de texto: los actores son indiciales en el discurso descriptivo («El presidente», «El Mesías», etc.), funcionales en el discurso simbólico («Acidal», «Cordel», etc.) e historiográficos en el discurso histórico («Augusto B. Leguía», «Luis M. Sánchez Cerro», etc.). El programa narrativo del discurso histórico que ahorma los discursos descriptivo y simbólico puede, así, ser diagramado por medio de tres enunciados construidos:

[9] *El texto directriz «¿Qué pasa en el Perú?» fija el presente de la enunciación: «ahora».*

[10] Cf. *Philippe Hamon,* Texte et idéologie, *Presses Universitaires de France, París, 1984, p. 40.*

[11] *La función de la literatura es —convengamos con Jauss— «hacer hablar a las instituciones mudas que rigen la sociedad, llevar al nivel de la formulación temática las normas que prueban su valor, transmitir y justificar aquellas que son ya tradicionales —pero también hacer aparecer el carácter problemático de la coerción ejercida por el mundo institucional, esclarecer los roles que desempeñan los actores sociales, y luchar así contra los riesgos de la reificación y la alienación por la ideología» (H. R. Jauss,* Pour une esthétique de la réception, *Gallimard, París, 1978, p. 269).*

[12] *Vallejo llegó a París el 13 de julio de 1923 y nunca retornó al Perú; este conocimiento resulta de varias fuentes de información, la reminiscencia del acto electoral peruano de 1919, las lecturas y los datos obtenidos de terceros sobre las elecciones de 1924 y 1929.*

a) *incoativo:* Augusto B. Leguía fue elegido presidente del Perú en los actos electorales de 1919, 1924 y 1929 (en las votaciones de 1924 y 1929 fue candidato único);

b) *durativo:* Leguía ejerció la presidencia del Perú durante once años;

c) *terminativo:* Luis M. Sánchez Cerro dirigió un golpe de Estado contra Leguía en 1930; fue elegido presidente en 1931 y asesinado en 1933, asumiendo entonces la presidencia el general Oscar R. Benavides.

## 1.3. *El alotexto*

El alotexto se compone, como hemos visto, de dos tipos de discurso, el discurso descriptivo y el discurso simbólico. El primero consta, a su vez, de las siguientes versiones y variantes: el ensayo *¿Qué pasa en el Perú?* fue publicado en francés por el semanario izquierdista parisino *Germinal* dividido en cuatro partes (3, 10, 17 y 24 de junio de 1933). Juan Larrea publicó una versión española de la probable «copia misma que se utilizó para su publicación en la revista francesa» en la revista *Aula Vallejo* [13] con el título *¿Qué pasa en América del Sur?,* el epígrafe *Un gran reportaje político* y el subtítulo *En el país de los Incas.* [14] Ambas versiones designan al presidente Leguía con el apelativo «El Mesías» y los actos electorales donde fue elegido aparecen en los apartados III y IV.

Sin embargo, la versión publicada por Larrea es contraria en muchos aspectos a la versión publicada en César Vallejo, *Crónicas. II: 1927-1938* [15] que reproduce, traducida al español, la versión original de *Germinal;* esta última contiene:

*a)* ilustraciones de la versión francesa de *Germinal* (Variante 1);

*b)* las correcciones, agregados y supresiones hechos de puño y letra por Vallejo sobre el ejemplar conservado por su viuda, la señora Georgette de Vallejo, con vistas a una republicación posterior (Variante 2);

*c)* el repertorio de diferencias de forma y contenido entre la versión efectivamente publicada (en *Germinal),* las correcciones de Vallejo y la versión publicada por Larrea (Variante 3).

En cuanto al segundo, el discurso simbólico (discurso *alegórico* en relación al discurso de la historia oficial y al discurso descriptivo), contamos con los siguientes textos:

*a)* la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América.* Según el testimonio de la señora Georgette de Vallejo, esta obra fue escrita en 1934 en una primera versión francesa, a mano; luego Vallejo habría escrito una nueva versión en esa lengua, a máquina; finalmente, la versión castellana cuyo original conservaba ella misma y que entregó a la Universidad Católica a fin de que fuese publicada: apareció ilustrada con dos reproducciones fotográficas del manuscrito original de la versión francesa y del tiposcrito de la misma pieza corregido por Vallejo [16] (Variante 1);

[13] Aula Vallejo, *núms. 11-12-13, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Córdoba, Argentina, 1974.*

[14] Ibíd., *p. 15.*

[15] Crónicas II, 1927-1938, *UNAM, México, 1985, pp. 561-583.*

[16] *César Vallejo,* Teatro completo, *vol. II, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979, pp. 9-143.*

*b)* la Biblioteca Nacional del Perú [17] conserva otra versión de esa pieza en castellano (Variante 2);

*c)* por último, dicha Biblioteca conserva también el esbozo del guión cinematográfico titulado *Presidentes de América* que ha sido publicado en integridad [18] (Variante 3).

### 1.4. *La producción textual*

A partir de las fechas y testimonios con que contamos, podemos establecer, a lo menos a título hipotético, la siguiente organización de la producción textual:

I. El *extratexto:* hechos históricos referenciales.

II. El *alotexto:* a) *discurso descriptivo:*

— Versión francesa: Variante 1
Variante 2

— Versión castellana: Variante 3

b) *discurso simbólico:*

— Versión francesa: Pro manu scripto
Tiposcrito

— Versión castellana: Variante 1
Variante 2
Variante 3

## 2. El efecto ideológico

Antes de proceder a delinear la serie de evaluaciones (diglósica, social, política y estética) en el corpus-muestra elegido para este trabajo —la pieza de teatro *Colacho Hermanos o Presidentes de América* (esto es, el discurso simbólico de la versión castellana, Variante 1)—, distingamos a continuación las dimensiones y componentes del efecto ideológico en los discursos y particularmente en los discursos simbólicos.

Los valores semánticos dispuestos en un discurso cualquiera se organizan, como sabemos, desde dos dimensiones: la dimensión paradigmática y la dimensión sintagmática. Se denomina *axiología* al sistema de valores virtuales que tienen un estatuto taxonómico u organización paradigmática, por oposición a la proyección de esa misma dinámica fijada en forma de secuencias discursivas que, entonces, toma el nombre de *ideología.* De esta manera, el conjunto de valores axiomáticos seleccionados y discursivizados en forma de secuencias, se articula ahora ya en la dimensión sintagmática como «modelos del hacer ideal»,[19] en otras palabras, como posibilidades reiteradas de *actuar* prescritas, por ejemplo, para explicar la conducta de un determinado personaje.

[17] *De esta variante se han reproducido algunas secuencias textuales en Guido Podestá,* César Vallejo: su estética teatral, *Institute for the Study of Ideologies & Literature, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Minneapolis-Valencia-Lima, 1985, pp. 235-313.*

[18] Cf. *César Vallejo,* Piezas y escritos sobre teatro, *en* Revista Peruana de Cultura *(segunda época), n.° 1, julio de 1982, pp. 141-149; Guido Podestá,* op. cit., *pp. 227-234.*

[19] *A. J. Greimas, intervención oral en el coloquio* L'enseignement de la littérature, *Centre Culturel de Cerisy-la-Salle, 23 de julio de 1969, Plon, París, 1971, p. 94.*

El examen del efecto ideológico producido por esos modelos actualizados en nuestro corpus-muestras de estudio (los distintos *actos* repertoriados en *Colacho Hermanos o Presidentes de América),* pone de relieve los llamados *aparatos de evaluación,* esto es, verdaderos núcleos o centros deónticos incorporados a los enunciados textuales, identificados y localizados gracias a lo que Ph. Hamon denomina «puntos textuales».[20] Estos «puntos textuales», que nosotros preferimos nombrar *marcadores enuncivos de ideología,* se caracterizan por ser depósitos de condensación semántica o, si se prefiere, por ser cruceros deónticos manifestados en algunos enunciados;[21] ellos permiten observar la recurrencia y la densificación de los valores ideológicos en el corpus-muestra escogido. Pero su función no es puramente indicial; los enunciados-marcadores de ideología remiten siempre a la instancia presupuesta del plano de la enunciación conocida como «sujeto de la enunciación» y, de modo más concreto, a la *competencia* modal y semántica del enunciador.

Detengámonos un momento en este tipo particular de competencia. Ella se define como *instancia evaluadora* central del discurso, pues tiene por función determinar las operaciones modales de la manipulación semántica, tanto aquellas de orden axiológico como las de orden ideológico que invisten a los personajes presentes en el texto (por ejemplo, el *saber-hacer* del enunciador que fiscaliza —en cuanto *deber-hacer*— los destinos narrativos impuestos a los personajes del relato: héroe, traidor, consejero, etc.) y, principalmente, las operaciones modales de manipulación semántica que dirigen los enunciados-marcadores de ideología. Todas esas operaciones se hacen efectivas a través de los programas de *prescripción* y/o *prohibición* que configuran las *normas evaluantes intratextuales.* Estas normas de comparación referencial señalan, así, los *valores axiológicos e ideológicos estables* afirmados o negados por la competencia normativa (/saber/) del enunciador que compara —en su función de instancia evaluadora— los procesos presentados en nuestro corpus-muestra.

A modo de resumen, podemos sostener que la competencia del enunciador es una instancia judicatoria (o sancionadora) efectiva de orden axiológico e ideológico[22] que establece, en el interior del texto elegido, las dominantes o subordinaciones jerárquicas de los valores semánticos más diversos (instituciones, conductas, conveniencias e inconveniencias, etc.), de los proyectos a realizar (éxitos y fracasos, conformidades y desviaciones, etc.), de las medidas a tomar (excesos y defectos), de las reglas a seguir (prescripciones y proscripciones), en fin, de todas las formas de evaluación positiva (aceptable) o negativa (inaceptable) imaginables frente al *modelo normativo* propuesto y garantizado por el enunciador.

Desde este punto de vista, ¿cuál es el modelo de valores estables que conciernen directamente a la competencia evaluadora del enunciador Vallejo?; ¿cómo se determina

[20] *Philippe Hamon,* op. cit., *p. 20.*

[21] *La carga semántica de los enunciados-marcadores puede remitir a entidades evaluadoras de diversa magnitud y densidad, desde un solo valor (por ejemplo, una simple alusión o referencia) hasta la totalidad de un sistema normativo que subtienda el texto (por ejemplo, en un texto legal, una legitimación o una desautorización determinada). Los marcadores aparecen indiferentemente en cualquier tipo de discurso, descriptivo o simbólico, serio o paródico, como sucede en el conjunto de textos organizados anteriormente.*

[22] Cf. *nota 3.*

el proceso evaluado en el texto del corpus-muestra? El objetivo declarado de los apartados que siguen es, precisamente, responder a ambas preguntas.

## 2.1. *La evaluación diglósica*

Uno de los aspectos más sorprendentes de *Colacho Hermanos o Presidentes de América,* es la puesta en escena de la situación diglósica característica de la sociedad peruana. No se trata, desde luego, de un simple caso de «diglosia literaria» donde el escritor intenta reproducir el habla cotidiana de una sociedad multilingüe y pluricultural; lo novedoso y hasta original de la pieza de Vallejo, está en haber *escenificado* el espectáculo de la comunicación diglósica misma y sus enfrentamientos sociolectales frente a la norma institucional del «bien hablar» y del «bien escribir». Así, la escenificación comienza por recoger los idiomatismos y las formas fijadas que localizan el castellano hablado en el Perú:

a) *idiomatismos sufijales:* son los idiomatismos producidos por la reiteración de ciertas categorías de la aglutinación quechua —como los sufijos diminutivos— cuya impronta es rastreada en el castellano andino: «botellita», «coloradito», «sentaditas», «culito», «pobrecitos», «platita», «patroncito», «cachito», «platito», «momentito», «palomita», «poquito», «copitas»;

b) *idiomatismos lexicales:* en el castellano andino se introducen innumerables calcos y préstamos del quechua, así como lexemas diglósicos o peruanismos propiamente dichos que el texto de la pieza se encarga de reproducir: «taita», «coca», «huayno», «cañazo», «huevadas», «huilones», «cholazo», «caga-parados», «velay», «achalayes», «china», «cutulos», «whiskeado», «acojudado», «chirona», «chambonazo», «cojonudo», «tabacazo», «rocoto», «tetudeces», «vinchas», «coqueros»;

c) *idiomatismos sintagmáticos:* son las formas fijadas propias de los discursos en castellano andino («¡Así será, pues, taita!», «¡Taita, pues, qué se hará!», «Taita, pues... ¡qué te diré!»), las sustituciones vocálicas (por ejemplo, el preceptor Zavala dirigiéndose a Acidal Colacho: «¡Mucha desinvoltura! ¡Ah, sí, mucha desinvoltura! En la palabra y en el gesto.»), las elipsis («ña») y los sintagmas interlectales («Qué tu dices», «frunciendo la jeta como culo de conejo», «mano virgen», «agua para la caballada», «a soñar puercos con gorra», «¡Al palio!», «¡Trece! ¡Trece! ¡La nariz te crece!», «¡Un momento, un momento para el parroco!», «¡un culo como para pobres!», «¡Abogados no me den ni con arroz!»).

En seguida, el acto de comunicación y especialmente los contratos enunciativos escenificados en el texto, permiten al enunciador —siempre en su rol de instancia evaluadora— destacar las particularidades del habla y la escritura «motosas» propias de la diglosia andina, frente a la norma gramatical española. Veamos algunos enunciados-marcadores de esta situación: [23]

1. ACIDAL, *la cabeza rigurosamente inmóvil, agachado:*—¿Cómo se escribe «honra»?
   CORDEL, *continuando el peinado de Acidal:*—Honra, sin hache.

[23] *En adelante se citan los enunciados-marcadores de la edición indicada en la nota 16.*

ACIDAL:—Ya sé, pero ¿con una o dos erres? *(Silabea martillando sobre la «ra» de «honra»)* ¡Hon-rrra!... Después de n, con una sola erre, me parece. Ooon-rrra... Sí. *(Reanuda su redacción).*

CORDEL:—Onra se escribe con una sola erre, desde luego, pero ponle dos o tres, para que no vayan a pensar que es por miseria... Te he dicho que no muevas la cabeza.

ACIDAL:—Ya está. Va con tres erres. ¡Qué más da! (p. 24).

2. ACIDAL:—Es decir... no... No. Y le diré por qué. Me parece que ya se lo he dicho: yo no pienso seguir en el comercio. Mi bocación es la política.

ZAVALA *corriendo:*—Se dice: vocación. ¡«vo» «vo»! Con v chica.

ACIDAL:—Ah, muy bien. Mi vo es la... ¡Qué estoy diciendo! Mi vocación es la política y la diplomacia. Creo, siento... ¿Se dice así: siento, en lugar de creo?

ZAVALA:—Sí... pero eso depende. ¿Qué quiere usted decir?

ACIDAL:—Quiero decir que... siento que he nacido para hombre público. ¿Está bien dicho? *(Zavala medita la respuesta)* ¿O se dice, quién sabe: «creo haber nacido»?

ZAVALA:—A mí me parece, don Acidal, que usted en verdad no ha nacido... (p. 49).

Como se ve, el enunciador procede a *parodiar* la ortografía y ciertos elementos suprasegmentales (vgr. el *énfasis* enuncivo)[24] del castellano hablado en el Perú presentando, al mismo tiempo y en forma de espectáculo, la manipulación de los signos lingüísticos. Pero esto no es todo. Se pone en escena igualmente la organización del *espacio* de la comunicación diglósica por medio de actitudes, intencionalidades y convenios diferenciados. He aquí algunos ejemplos de la proxémica señalada:

3. ACIDAL... *(Luego se mira seriamente, de pies a cabeza, y medita. Da unos pasos majestuosos: gira solemnemente sobre sus talones; vuelve con arrogancia la cabeza; mira con dignidad; parpadea; queda soñador; se pone las manos en los bolsillos de ambos lados del chaquetón, cimbrándose hacia atrás; murmura unas palabras cortesanas, puliéndose)* Sí... Ya lo creo... Lo comprendo perfectísimamente... *(Volviendo bruscamente la cara a otro lado, fino y galante)* ¿Decía usted, señorita?... Quizá... Es muy posible... En las tardes. Cuando el sol se aleja tras de los montes... ¿Cree usted?... ¿De veras?... *(Se queda pensando. Una queja se escapa de sus labios)* ¡No voy! ¡No voy! ¡No puedo ir! ¡No puedo!... *(Una mezcla de angustia y de terror le posee)* (p. 25).

4. CORDEL:—Espérate. Sería bueno que te ensayes un poco para que sepas bien lo que has de hacer. A ver: anda, como si entraras a la casa del alcalde. Camina. Avanza. ¡Con toda dignidad! ¡Derechito!... *(Acidal ejecuta el movimiento como dice Cordel)* Así... Así... Puedes poner una mano en el bolsillo del pantalón. La izquierda... Eso es... No la metas demasiado en el bolsillo. Dicen que eso no es limpio... Di: «Buenas tardes, caballeros». «Buenas tardes, señora». A ver: suponte que te encuentras en el patio con un sirviente. Yo soy el sirviente. Y yo te saludo... *(Cordel saluda a Acidal, con un infinito respeto)* «Buenas tardes, patroncito...» Y tú, ¿cómo vas a contestar? Respóndeme... *(Repite el saludo)* «Buenas tardes, pues, taita».

ACIDAL, *pavoneándose, la voz seca y gruesa, tieso, despreciativo sin mirar al sirviente:*—Buenas.

CORDEL:—Magnífico... ¿Y si te encuentras a un doctor?... Yo soy el Dr. López, que paso a cierta distancia de ti. ¿Cómo harías? ¿Cómo saludarías? *(Los dos ejecutan la maniobra)*

ACIDAL, *quitándose el sombrero, inclinándose, sonriente, la voz dulzona y servil:* ¡Adiós, señor doctor!...

CORDEL:—¡Estupendo!... (p. 27).

[24] *El* énfasis *permite, por ejemplo, distinguir las actitudes* apocada / soberbia (cf. *el pregón de Acidal p. 16, y el pregón de Cordel, p. 28).*

La gestualidad del discurso oral en los sociolectos de la administración estatal y de los círculos sociales dominantes, aparece en escena por medio de pautas y directivas de estereotipación linguo-gestual: diálogos, frases, palabras y hasta figuras de dicción que incluyen formas adstráticas de anacronismo académico:

5. ZAVALA:—Diga usted cualquier cosa, lo primero que le venga a la cabeza, con tal que no olvide intercalar siempre una de esas frases: «Naturalmente...», «Tratándose de...», «En mi concepto...», «Dentro o fuera de la ley...», «Mi excelente colega...», «Adhiérome o discrepo de dicha opinión...», y otras que seguiré indicándole mañana.

   ACIDAL:—Dígame usted ya las otras. Estas que usted acaba de decirme, las conozco más o menos. Dígame otras más importantes.

   ZAVALA:—Si las que acabo de indicarle son las más importantes.

   ACIDAL:—¡No! ¿Es posible? *(Incrédulo)* ¿Palabras tan corrientes? ¡Si son palabras que no dicen nada!...

   ZAVALA:—¡Precisamente! En la política y en la diplomacia, las palabras más importantes son las palabras que no dicen nada.

   ACIDAL, *iluminado:* ¿Cierto? ¡No diga!

   ZAVALA:—¡Ah, se me olvidaba! Intercale usted muchos latinajos. ¡De vital importancia! «Ad libitum», «Modus vivendi», «Sine qua non», «Modus operandi», «Vox populi vox dei», «Sursum corda», «In partibus infidelium», «Requiescant in pace», etc. Mañana, repasaremos todo esto.

   ACIDAL:—¿Y lo demás? ¿Cómo debo hacer en lo demás?

   ZAVALA:—¿En lo demás? Lo difícil está en saber decir las cosas: la mímica. La voz. Siéntese, don Acidal, y diga usted ahora lo siguiente, como si estuviera en sesión de la Junta Conscriptora Militar: *(Acidal se sienta)* «En mi opinión, señores, el servicio militar, en vez de ser obligatorio, debería ser un servicio espontáneo, libre, facultativo de los ciudadanos». Repita usted. A ver...

   ACIDAL, *importante, solemne:*—En mi opinión, señores, el servicio militar, en vez de ser...

   ZAVALA, *interrumpiendo:*—Y sería bueno que, al decir esto, se acariciara usted suavemente la barba, con desenfado y gravedad.

   ACIDAL:—Como usted no se la había acariciado...

   ZAVALA:—Es que no tengo barba. Repitamos. (pp. 55-56).

6. CORDEL, *de un tirón, empinado, aquilino:*—Así lo quiere la voluntad frigia del pueblo, Pachaca. No me queda sino obedecer. Los destinos de los pueblos y de los hombres son así: ¡heraldos bifrontes e inmortales! *(Mirada de soslayo a su secretario)*

   ZAVALA *como el rayo:*—Y es que los jefes y directores del movimiento revolucionario han reconocido en el señor Colacho, en su honradez incólume, su bello patriotismo y su gran inteligencia, al salvador de la nación.

   ACIDAL:—Vemos que Pachaca es hombre de larga reflexión. Pero ya no hay tiempo suficiente de pensarlo más...

   CORDEL, *con impávida y desbordante inspiración:*—¿Qué es la Patria, Pachaca? ¿Cuáles son las rutas paralelas que guiaron al país desde su bicolor romanticismo hasta la actual tiranía?...

   ZAVALA *de nuevo y de inmediato, tratando de cubrir las palabras de Cordel:*—Diga usted mismo, Pachaca, ¿cuáles son? Hable con toda libertad.

   ACIDAL:—¡Ay! Si Pachaca tuviera más instrucción, tendría más preparación para comprender estas altas cuestiones nacionales.

   CORDEL, *con santa ira:*—¡Desgraciado país! ¡Ciudadanos ignorantes! ¡Como San Juan Nepomuceno, predicó en el desierto! No hay quien me escuche. *(Se vuelve a Zavala y se*

*pasea, indignado)* ¡La imagen de la Patria, chorreando sangre! ¡El dictador, con manos impúberes, le sigue arrancando el manto, la corona y el sagrado sarcófago!

ACIDAL *rápidamente:*—¡Y siguen los hombres sin oír, sin comprender nada de su deber!

ZAVALA.—¡Ay, señores, es para morirse de pena!

ACIDAL:—De pena, dice usted, ¡y de vergüenza!

CORDEL:—Con su silencio épico y tenaz, está usted, Pachaca, diciéndonos claramente que no se adhiere a la revolución. *(Amenazador)* ¡Perfectamente! ¡Está bien! ¡Si mañana, por obra de los cobardes que, como usted, no quieren secundarnos para derribar la augusta tiranía, caen perpendicularmente las columnas de la nación, los acusaré yo, y pediré castigo ejemplar para ellos a la sombra del templo de Licurgo! *(Cordel busca los ojos de su secretario)*

ZAVALA, *terrible, pálido:*—¡Ay de los culpables! ¡Ay, Pachaca!

PACHACA, *por fin catequizado:*—¡Patrón, doy la vida por mi Patria! (pp. 99-100).

Las dificultades que resiente el hablante en una sociedad multilingüe y pluricultural para pasar de un sociolecto a otro, son ilustradas con un caso extremo: la ineficacia de la corrección dirigida a obtener del hablante el *control* enuncivo en las nuevas situaciones de comunicación. En esta pieza, además de emplearse por primera vez el habla popular peruana («carajo», «pendejo», «vaina», «mear», «jijoputa», «cagar», etc.), se caricaturiza la *ultracorrección* del habla y la inflación conceptual respectiva:

7. ACIDAL:—¿Pero no le has dicho?...

   CORDEL:—¡Qué no le he dicho! Le dije que yo no tenía ni carácter ni instrucción para semejante puesto, que podía yo servirles mejor de muchos otros modos, pero no de Presidente de la República porque yo no me he puesto nunca de levita ni de tarro, que nunca he conversado con un ministro, que nunca he pronunciado discursos en público y en banquetes... (p. 68).

8. ZAVALA:—A ver, don Cordel, una última vez: enumere a la ligera pero como si estuviese usted ya en Palacio ante los generales y coroneles, los principales males que sufría el país bajo la dictadura.

   ACIDAL *aconsejando a su hermano:*—¡Enfasis! ¡Aplomo! ¡Mirada vibrante de luz! No tiembles. No te apoques. Habla fuerte aunque digas lo que digas. Con lo poco que te ha enseñado Zavala basta y sobra.

   CORDEL, *de pie, se ensaya:*—¡Los derechos, conculcados! ¡El tesoro fiscal en derrota! ¡La moneda despreciada! ¡Las industrias paralizadas! ¡Ventarrones de odio, soplando de los cuatro puntos cardenales!...

   ACIDAL:—No; ¡cardinales! ¡di! ¡cardi! ¡con i!

   ZAVALA:—Otra vez, don Cordel.

   CORDEL, *repitiendo:*—Ventarrones de odio... *(Volviéndose a Acidal)* Además, creerán que es defecto de la lengua...

   ZAVALA:—Desde luego. Repita, don Cordel. (p. 95).

Numerosas son las ocasiones en que el enunciador Vallejo aprovecha para escenificar la retórica del sermón político y los estereotipos de esa clase de discursos. Los enunciados-marcadores se encuentran, en este caso, sobrecargados de *clichés* sociopolíticos y de «frases hechas» destinadas a la manipulación vergonzante de las masas:

9. EL PRESIDENTE:—Prepáreme un discurso para recibir esta noche la medalla de los «Héroes de Arica». Un discurso mediano, regular. Tome un poco del Presidente Roosevelt, es más patriota que el de Francia.

   EL SECRETARIO:—Bien, Excmo. Señor.

EL PRESIDENTE, *tocando un timbre:*—Hable algo en el discurso de mi padre que combatió en Chorrillos. No ponga repetidas veces «conciencia nacional», que parece que ya no es de moda. (p. 114).

10. LA VOZ DEL PRESIDENTE, *vigorosa:*—¡Pueblo soberano!... ¡Empleados y obreros! La crisis económica del mundo se agrava día a día. La crisis que se siente aquí es, como lo sabéis, eco directo de la primera. La situación es, por eso, difícil de resolverla por nosotros mismos e independientemente de las demás naciones. Sin embargo, mi gobierno os puede asegurar que, de aquí a unos tres meses, no habrá más desocupados en el país. *(Aplausos y voces incrédulas)*

UNA VOZ *perdida entre la muchedumbre:*—¿Verdad? ¿Nos lo promete usted?

LA VOZ DEL PRESIDENTE:—Sí, ¡señores, os lo prometo solemnemente! Mi gobierno tiene en estudio un vasto programa de obras públicas, que espero será votado por el Parlamento en este mes. Entre tanto, os pido calma y paciencia. Confiad en mi gobierno, que está decidido a salvar al país de la miseria, por todos los medios posibles. Un plazo de tres meses, es todo lo que os pido. Vencido este plazo, juzgaréis mis actos y mis promesas. Nuestro país es rico. ¡Ayudadme a engrandecerlo y a llevarlo a la meta de sus grandes destinos!... (p. 134).

Otra serie de enunciados-marcadores, saca provecho del juego de palabras, del calambur y hasta del habla infantil. He aquí las situaciones alegóricas producidas por este tipo de marcadores:

11. OROCIO, *sumando su columna de cinco sumandos:*—5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23, y 4, 27; Pongo 7 y llevo 2...

CORDEL, *saltando y parándolo:*—¡Ah, no! ¡Alto ahí! Tú no te llevas nada... *(Un vistazo sobre Novo)* ¿Qué maneras son éstas de llevarte mercaderías que no te pertenecen? Tú, aquí, no eres sino mi dependiente y no tienes derecho a llevarte nada del bazar. Absolutamente nada. *(Otro vistazo a Novo)*

OROCIO, *desconcertado:*—Pero, patrón, es sólo para sacar la suma... que yo me llevo 2... no por otra cosa.

CORDEL, *tomando él mismo el lápiz para hacer la operación:*—¡Ah, sí, sí!... ¡Ya, ya!... ¡Yo conozco a mi gente! *(Una risita zumbona)*

OROCIO:—Yo no he llevado nunca nada de su casa...

CORDEL:—¡Silencio! ¡Cállese! *(Otro vistazo sobre su sobrino)* ¡A ver! *(Hace la suma en voz alta)* 5 y 5, 10; y 7, 17; y 6, 23, y 4, 27. Pongo 7 y me llevo 2...

OROCIO, *rápidamente:*—¡Ve usted, patrón! ¡Usted también, para sacar la suma, lleva 2...

CORDEL, *violento:*—¡Yo sí, por supuesto! ¡Pero soy el dueño del bazar y no sólo puedo llevarme 2, sino todos los paquetes de los cinco cajones! ¿Qué cosa?... ¡Hase visto! (p. 33).

12. EL PRESIDENTE, *al pequeño:*—A ver Pepito, dime: ¿Di qué quieres hacer cuando seas grande? *(El pequeño, con la cara de pronto dolorosa, no contesta)*

SEÑORITA MATE:—Contesta, Pepito, al Señor Presidente. ¡Di qué quieres hacer cuando seas grande! *(El pequeño, con la cara cada vez más compungida, da muestras de una angustiosa ansiedad)* ¡Responde! ¡Responde! ¿qué quieres hacer?

EL PEQUEÑO, *a la señorita Mate, gimoteando:*—¡Quiero hacer caca!...

SEÑORITA MATE, *contrariadísima:*—¡Oh, muchacho! ¡Cómo dices eso! *(Le tira por un brazo y se lo lleva rápidamente, en extremo avergonzada)* ¡Disculpe, le suplico, Excmo. Señor! Mil gracias, Señor Presidente.

EL PRESIDENTE, *tocando un timbre:*—Buenas tardes, señorita. Hasta cada rato. *(La señorita Mate sale)* (p. 133).

Finalmente, un conjunto de enunciados-marcadores presenta la enunciación mítico-mágica que caracteriza, en el Perú, al *bilingüismo diglósico de intelección*. De hecho,

~~Cuadro Séptimo~~

~~Decoracion del cuadro tercero.~~
~~Entran Uyurqui y mama Payo, muy preocupados.~~

(Del pag 3 2 vuelta)

~~MAMA PAYO.- Apartir de aquel dia, todas las tardes va a sentarse en una~~ piedra, al borde la encrucijada de la Serpiente. ~~Su hermana~~ quiere a veces ir con ~~ella;~~ la rechazo. Qué va a buscar alli, sola, a la misma hora?

~~UYURQUI.- Melancolias de la pubertad. Divagaciones propias de su edad.~~

~~MAMA PAYO.- Uyurqui, Kaura ama!~~

UYURQUI.- Talvez. Runto Kaska?

MAMA PAYO.- No.

UYURQUI.- Naydami?

MAMA PAYO.- Tampoco.

UYURQUI.- Quien?...El pequeño Huirpa?...

~~MAMA PAYO.- Ha sorprendido atisbar~~ entre los arboles, escrutar a lo lejos, el camino del paltar, el valle, llena de ansiedad; ~~Ayer, oculta tras un muro, pude oir que~~ formulaba a los viajeros y a los chasquis ~~interrogaciones que reflejan que ella piensa en un ausente. Quién es él? Donde reside? Se han hablado? (Bajando la voz) Estoy segura, Uyurqui,~~ que se trata...(Pasos en el fondo. Entra Kaura, abstraida, hilando. Uyurqui y mama Payo la observan)

UYURQUI, tras un corto silencio.- Kaura, tu madre me recuerda que hay que ir a Ollantaytambo. Aunque el Inca va mejor...Estaremos pocos dias. Preparad. Tu y Oruya llevaréis, un dia antes, vuestras dalias.

KAURA, los ojos fijos en la lana de su rueca.- Si, padre.

UYURQUI, acercandose.- No te entusiasma ir a Ollantaytambo? A Ollantaytambo que tanto quieres?...(Acariciandole los cabellos) No vienes de buen grado con nosotros?...Kaura!...Qué sucede?...(Kaura, cesando de hilar, mira silenciosamente a su madre) Responde!...

KAURA, bajo.- Preferiria quedarme en el Cusco, padre.

~~MAMA PAYO.- Quedarte sola aqui? (Se acerca también a Kaura) Vaya un deseo inesperado! (Kaura baja los ojos) Desde~~ hace algunas ~~semanas~~, no eres la misma; ~~Kaura.~~ Una sombra hay en tus ojos...~~(Uyurqui vase paso a paso por la derecha)~~ Guarda, si asi te place, tu secreto. Pero...¡Lloras? (En efecto, Kaura, ~~agachada~~, está llorando)

KAURA.- ~~Madre,~~ no me interrógues!

MAMA PAYO.- Lloras, y tus quehaceres, tus distracciones, han cambiado. Has dejado los quipus, el analisis piadoso de las reliquias shulgas, la coral pastoril y hasta el telar. Todo el dia lo pasas en tu rueca. Y en hilando, te das a cavilar horas tras horas.

KAURA.- No me interrogues, ~~madre!~~

en el habla cotidiana del pueblo peruano se suele enfocar al actante operador capital de todo relato, el *destino,* tanto de manera retrospectiva como prospectiva; así, los parágrafos correspondientes en este texto, son auténticas *fórmulas* de manipulación escatológica (del «más allá») y adivinatoria propias de la hermenéutica chamánica practicada en los Andes. Ellas enuncian la *localización espacial ectópica*[25] que se opone a la enunciación normal (tópica) de toda la pieza:

13. DON RUPE, *saca de bajo su poncho un palo de chonta negro, de medio metro de largo:* —Retírate un poquito de la mesa. Siéntate más allá. *(Acidal obedece)* Ahí... Ahí... *(Don Rupe, parado ante el vaso y el platito con agua, levanta el palo de chonta con ambas manos; lo sostiene verticalmente a la altura de su cabeza y presta oído en torno suyo. Acidal le observa con visible ansiedad. Mirando luego fijamente el palo negro, don Rupe, alucinado, tranquilo, sacerdotal)* Patunga es la laguna sin fin, allá, por los soles y las lunas... Un cerro boca abajo en la laguna busca llorando la hierba de oro y el metal de la laguna... *(Interrumpiéndose)* ¡Taita! no te muevas de tu sitio! *(Sujeta con la mano izquierda su chonta, horizontalmente y a cierta altura sobre la mesa y con la derecha voltea el vaso a medias sobre el agua del plato, los ojos fijos en el palo).* (p. 59).

14. 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... (p. 61).

La evaluación del habla diglósica realizada en este texto procede, entonces, por medio de una apreciación (o «toma de pulso») del estado linguocultural peruano en estos aspectos: *a)* los índices de afloramiento privilegiado del efecto ideológico producido por el enfrentamiento entre la norma del español peninsular y la dialectalización del multilingüismo y la pluricultura peruanos y *b)* ciertos puntos neurálgicos donde la controversia de las formaciones discursivas es particularmente aguda. Ambos recursos de orden sociolingüístico, se emplean habitualmente en la comunicación oral de los peruanos y son trasladados a la escena para asegurar el efecto de sentido «realidad linguocultural peruana». Gracias a esos recursos, la ubicación temporal y espacial del relato y la discriminación de las acciones allí enunciadas, pueden ser reconocidas e identificadas como pertenecientes a esa sociedad. De este modo el enunciador Vallejo dramatiza los valores axiológicos vigentes en las estructuras contractuales y polémicas que definen la comunicación en la vida cotidiana del pueblo peruano (como resultado de la colonización española y la política asimilacionista de la educación nacional) y, al mismo tiempo, despliega en forma de redes ideológicas los «nudos» deónticos de la relación intersubjetiva, especialmente en dos de sus manifestaciones: la comunicación participativa y el discurso de convicción.

Ahora bien, ¿cómo se disponen en la pieza estudiada los valores paradigmáticos y sintagmáticos relativos a la evaluación diglósica? Los primeros con oposiciones positivas y negativas que producen micro-sistemas de valores axiomáticos (tanto abstractos como figurativos), la reiteración constante de los modalizadores *querer, necesitar, deber, poder* y, sobre todo, *saber* en las siguientes categorizaciones:

[25] Cf. *Enrique Ballón Aguirre, entrada «Localisation spatio-temporelle», en A. J. Greimas-J. Courtés,* Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. II (Compléments, débats, propositions), *Hachette, París, 1986, p. 133.*

Facsímil de una página del original de *La piedra cansada*

— /saber-decir/ vs /no saber-decir/
— /saber-escribir/ vs /no saber-escribir/
— /saber-leer/ vs /no saber-leer/
— /saber-gesticular/ vs /no saber-gesticular/.

En cambio, los segundos se organizan a partir de las dos formas típicas de la persuasión manipuladora en los discursos fuertemente ideologizados, el /hacer-creer/ y el /hacer-hacer/, referidos al enfrentamiento entre la *norma* (gramaticalidad) de la lengua española y la *anormalidad* (agramaticalidad) de la dialectalización del castellano andino, todo según las oposiciones producidas por los siguientes actos:

— acto de habla: correcto/incorrecto
— acto de escritura: comprensible/incomprensible
— acto de lectura: legible/ilegible
— acto de enunciación: adecuado/inadecuado.

## 2.2. *La evaluación social*

La pieza de teatro anuncia desde su título *Colacho Hermanos o Presidentes de América* el argumento sociopolítico que allí se desarrolla. Ese título se divide, efectivamente, en dos enunciados separados por la disyunción «o»: el enunciado «Colacho Hermanos» que alude al rótulo de una sociedad comercial (un negocio), y el enunciado «Presidentes de América» que remite al ejercicio gubernamental de los mandatarios políticos de América Latina. La evaluación social corresponde, pues, al sentido fundador del primer enunciado, mientras que la evaluación política del enunciador corresponde al segundo.

A partir de ahí, los enunciados marcadores de la primera evaluación comienzan por describir la distribución de las áreas y los grupos, es decir, la división del espacio social en territorios, zonas, ambientes y clases sociales diferenciadas. Estos marcadores espaciales y grupales a la vez, concuerdan en cada uno de los seis «cuadros» que segmentan la pieza, pero se descomponen en una serie de estancias de *progresión semántica gradual,* serie que explica las transformaciones ocurridas al pasar de un término al otro de las categorías *pobreza/riqueza* y *trabajo/usufructo*. Tales instancias y sus respectivos indicios pueden ser diagramados del siguiente modo:

| Territorios | Zonas | Ambientes | Clases sociales |
|---|---|---|---|
| Andes | Taque: | Tienda-casa miserable: «pieles de oveja, burda frazada». | «Vestimenta pobre, rotosa»; «Camisa sucia, sin cuello ni puños visibles»; aspecto de obrero. |
| | Cotaroa: | Gran bazar: «oficina pequeña pero confortable y hasta elegante». | «Traje y modales de patrón». |
| | Taque: | Espléndida casa y gran bazar: «muebles y ambientes elegantes». | «Vestido con rebuscado y excesivo aliño»; «maneras melindrosas y estudiadas». |
| Costa | Capital | — Casa política: «decorado lujoso». — Despacho presidencial. | «Vestidos con extrema corrección»; «nuevo rico». «Traje y usos» propios del «gran mundo oficial». |

Este marco de claves socioespaciales, es el referente contextual que otorga sentido a cada una de las acciones de la pieza, su anclaje en la «realidad» latinoamericana y más exactamente peruana. Así, el enunciador Vallejo aborda su argumento a la manera de lo que J. Duvignaud señala como rasgo característico del teatro de las sociedades industriales: «con preocupación y mentalidad diferentes a aquellas de las élites o de los grupos privilegiados que, hasta entonces, habían utilizado la escena sea para esconder, sea para sublimar ciertos conflictos sociales reales».[26] El discurso de denuncia y desenmascaramiento de esa «realidad» consiste, desde ese punto de vista y para la instancia evaluadora, en mostrar al público, por vez primera, ciertos tópicos inabordables para un dramaturgo peruano de los años 30: los negocios sucios, las maniobras de la explotación socioeconómica imperialista, la discriminación social, la expoliación sexual de la servidumbre, los conflictos raciales, etc. El determinismo ya no es más ordenado por la «fatalidad», el «azar» o las entelequias metafísicas del teatro clásico, sino por el *saber obrar* humano que dirige conscientemente sus acciones hacia el logro de un fin: el dinero. Este determinismo concreto (el «tener» bienes) se alía al segundo (el «poder» político) que, como hemos visto, es emblematizado en el título.

La misma división del espacio social acoge a la organización del *trabajo* (en dos manifestaciones: manual y mental) y del *descanso* (en sus figuras habituales: ocio, juego, diversión, etc.), todo ello repartido en forma de praxemas seriados: horarios, cadencias, ritmos, actividades, etc. La evaluación ejercida por el enunciador se dirige ahora a la competencia y al desempeño de los personajes, quienes manifiestan su «saber obrar» a partir de estos criterios:

*a)* la secuencia y globalidad de un conjunto de acciones que juzgan la conducta de cada personaje, especialmente la de los hermanos Colacho;

[26] *Jean Duvignaud, «Transformation de l'image de la personne au théâtre avec la formation des sociétés industrielles», en Ignace Meyerson (director),* Problèmes de la personne, *Mouton & Co., París-La Haye, 1973, p. 322, nota 2.*

*b)* la conformidad o disconformidad del resultado previsto, en relación al proyecto planteado por los personajes en las primeras secuencias, por ejemplo, el de Tenedy;

*c)* el acuerdo o el desacuerdo del programa realizado frente a la norma ideal de orden ético, norma más o menos implícita planteada por el enunciador como referente de sanción;

*d)* el esquema argumentativo general de la pieza.

Veamos en seguida dos de los numerosos enunciados-marcadores que ilustran estos aspectos:

15. CORDEL, *bruscamente a Novo:*—Dame una de las botellas que has lavado. *(Novo, por apurarse, produce un choque entre las botellas y dos o tres se rompen. Cordel, furibundo, se lanza sobre él)* ¡Carajo! ¿Qué tienes en las manos, animal?... *(Novo, aterrado, da un traspié)* ¡No sabes más que romperlo todo! *(Con los puños cerrados, amenazador)* ¡Te molería las costillas! ¡Recoja usted estos vidrios! *(Novo recoge los vidrios y Cordel lo abofetea. Novo se echa a llorar)* ¡Y limpie ese suelo!... *(Novo limpia el suelo)* ¿Ya está?... ¡Siga lavando las botellas! ¡Y cuidado con que vuelvas a quebrarlas! ¡Porque entonces sí que yo te quiebro las mandíbulas! ¡Un diente por cada botella! ¿Me has oído?... ¡Contesta! ¡Estoy hablándote!
NOVO, *llorando:*—Sí, tío. (p. 30).

16. BENITES, *quien va jugar el primero:*—¿Y qué jugamos?
EL COMISARIO:—¡A la Rosada, hombre! ¿No está usted oyendo que vamos a jugar a la Rosada?
BENITES, *asombrado:*—¿A la Rosada? ¿Jugar al cacho a una mujer? ¡No! ¡Eso no se hace! Juguemos una copa de champaña.
VARIAS VOCES *con zumba:*—¡Vea usted el moralista! ¡A la escuela el preceptor! ¡Afuera usted y su prédica! ¡Afuera, afuera!
BENITES, *de un gesto resuelto tira los dados:*—Adentro a la Rosada. ¡Trinidad!
VARIAS VOCES, *leyendo en los dados:*—Nada... Cero... Mano virgen... Ahora, usted, Mr. Tenedy.
MR. TENEDY, *tirando los dados:*—¡A la Rosada, con chupete! (p. 75).

Es fácil colegir de tales muestras, que el «saber obrar» de los personajes «dominantes» no es otra cosa que la puesta en práctica de una amplia gama de mecanismos persuasorios y manipulatorios dirigidos a obtener el *convencimiento* de los otros personajes sometidos a esas maniobras. La «moral laxa» de los primeros (el grupo de manipulación), conforma una verdadera *etología de la dominación* clasista puesta al servicio de los intereses económicos que los manipuladores resguardan y perpetúan. La reproducción constante de este esquema en la obra de teatro estudiada, pone al descubierto la alegoría, la imitación simbólica de lo que sucede en la historia de las formaciones sociales y económicas concretas de América Latina, y su efecto en las formaciones ideológicas y utópicas respectivas. Los enunciados-marcadores destacan, ciertamente, este aspecto:

17. EL COMISARIO:—Vaya usted a ver eso. ¡Una garrafa azul por una chacra de trigo! ¡Ayayay, carajo!...
CORDEL, *parando de pronto al sora:*—¿Cuándo me haces entrega del terreno?
EL HOMBRE:—Agárralo, pues, taita, cuando te parezca.
CORDEL.—¿De cuántos meses está el trigo?
EL HOMBRE:—Sembrado en Todos los Santos. Estamos en los carnavales.

CORDEL:—Iré a verlo dentro de una semana. De todos modos, el terreno es ya mío. ¿No es así?

EL HOMBRE:—Así será, pues, taita. Es tu terreno.

CORDEL:—Espérame la próxima semana. *(Suelta el brazo del sora y le empuja suavemente por detrás, en dirección de la calle)* (p. 40).

18. EL SORA, *quitándose el sombrero, cae de rodillas, aterrado, ante Mr. Tenedy:*—¡Taita! ¡Taita!

MR. TENEDY, *que ha vuelto sobre sus pasos hacia el centro de la tienda:*—¡Granuja! ¡Eres uno de los prófugos! ¿De dónde vienes ahora? ¿Cuándo has vuelto? ¡Levántate y responde!

EL SORA, *levantándose, con voz imperceptible, sin atreverse a alzar la cabeza, sin sombrero, los brazos cruzados:*—¡Perdona, pues, taita! ¡Enfermo! ¡Las espaldas! ¡No me he ido! ¡Las espaldas!

MR. TENEDY, *en un grito estridente y violento como un rayo:*—¿Cómo? *(El sora ha dado un salto y cae al suelo, fulminado, inmóvil)*

CORDEL, *se acerca al sora y le mueve con la punta del pie:*—¡Levanta, animal! Huacho, ¿oyes? ¿Qué tienes?

MR. TENEDY:—Raza inferior, podrida.

CORDEL, *sigue golpeando con la punta del pie la cabeza del sora:*—¡Levanta, te digo! ¡Contesta, Huacho!

MR. TENEDY:—Este bribón huyó, hace mes y medio, con siete más.

CORDEL:—No pensó que iba usted a reconocerlo. *(Aquí, empieza a moverse el cuerpo del sora. Luego, una mirada larga, fija y vacía, rueda lentamente en sus órbitas. Pero, de pronto, despavorido, lanza gritos de terror)*

EL COMISARIO, *quien pasaba, surge:*—¿Qué sucede aquí? ¡Ah, Mr. Tenedy! Buenas tardes... *(Ha sujetado de inmediato al sora por su brazo y Cordel por el otro)*

EL SORA *temblando, los ojos fijos en Tenedy:*—¡El taita! ¡El taita!

MR. TENEDY, *al comisario:*—Que declare en el cepo, donde están ya sus compañeros de fuga. Si no declara, déjele en la barra hasta mañana. *(Ordena y sale)*

EL COMISARIO:—Perfectamente, Mr. Tenedy. A sus órdenes. *(El comisario llama a lo lejos. Dos gendarmes pronto aparecen y entran)* Llévense a éste a la barra. *(Los dos gendarmes toman al sora que no cesa de dar gritos de espanto y le llevan. Los tres desaparecen)*

CORDEL:—¡Serranos brutos! ¡Serranos perezosos! ¡Huilones!

EL COMISARIO:—Tiembla ahora como un perro envenenado.

CORDEL:—Por terror al gringo. Apenas lo divisan que todos los soras se ponen a temblar y se echan a correr sin control posible. (pp. 35-36).

La evaluación social general opta por dos direcciones de sanción, independientes pero complementarias: *a)* la descripción metonímica (una parte del todo) de la red de *relaciones interhumanas* propias de las formaciones socioeconómicas de América Latina, a fin de hacer resaltar los mecanismos de opresión y sujeción puestos en marcha, de consuno, por el imperialismo internacional y sus grupos de poder nacionales; y *b)* las señales que prefiguran la *coerción social* y, desde luego, la *lucha de clases,* señales dirigidas por el enunciador (a través de su mensaje) a los enunciatarios (lectores o espectadores, según el caso) a fin de obtener de ellos una sanción que repruebe globalmente el esquema capitalista de la sociedad.

De ahí que en toda la serie de enunciados-marcadores correspondientes a la evaluación social, la modalización del *saber-obrar* sobremodalice el *querer* («desear») *la tesau-*

*rización,* el acrecentamiento económico que permite a los «dominadores» la sustitución del término categorial /pobreza/ por el término /riqueza/, el /trabajo/ por el /usufructo/ pleno de la plusvalía. Dicho usufructo es, como se advirtió, gradual y escalar; precisemos ahora que su organización modal juega gracias a la intervención de los «valores objetivos» siguientes:

— /haber/ vs /no haber/

— /hacer tener/ vs /hacer no tener/.

Los «héroes» del relato, los hermanos Colacho, obran en un programa de proyección gradual creciente entre, por ejemplo, la /pobreza/ y la /riqueza/, gracias al acrecentamiento continuo de su competencia que se inicia con el /no haber/ simple o el /haber/ mínimo, hasta lograr el /haber/ pleno y absoluto. Pero para que este programa de acrecentamiento de su competencia pueda realizarse, es necesaria la acción de persuasión y manipulación (el convencimiento) sobre los personajes antagónicos, el grupo de los «dominados». Desde esta perspectiva, la competencia de los personajes «dominantes» se define modalmente por un /hacer tener/ reflexivo, es decir, en su propio provecho; al mismo tiempo, para que ese /hacer tener/ proceda efectivamente, la acción manipulatoria obra en relación a los «dominados» según las maniobras del /hacer no tener/ figurativizado en el «robar» y el «sustraer». De este modo, la pieza representa la estructura de la dominación enunciando los actos sometidos a la evaluación del enunciador:

— acto de intención: bueno / malo

— acto de conciencia: inocente / culpable

— acto de habilidad: cuidadoso / torpe

— acto de comportamiento: aceptable / reprobable

— acto de riesgo: exitoso / fracasado.

## 2.3. *La evaluación política*

Al iniciar el apartado que antecede, advertimos que el título de la obra anunciaba, además de la evaluación social, la evaluación del proceder político. Ahora bien, los enunciados-marcadores del quehacer político se diseminan en toda la trama por medio de *líneas de conducta política* (sancionadas como «inconductas») programadas hacia un nuevo objetivo: el ascenso social de un dirigente político ejemplar.

Se trata, así, de satirizar el referente «histórico» y especialmente la «toma» por grado o fuerza de los Aparatos de Poder del Estado aprovechando los recovecos y extornos ideológicos de las «elecciones democráticas», la manipulación del «orden legal» y los «golpes de Estado». En este sentido, la evaluación que satiriza la farsa política, pone en ridículo los trayectos del «arribismo», el «saber vivir» que distingue el apetito del dominio y el poder político. Por eso, la alegoría no denuncia sólo las conductas conducentes al dominio político o económico, sino que alcanza a todo afán desbocado por arribar a la cúspide institucional en las sociedades donde impera la pseudo-democracia: jerarquías académicas y eclesiásticas, dignidades diplomáticas, puestos administrativos, regalías y funciones ministeriales, etc.

El programa del ascenso político se presenta, entonces, como un conjunto seriado de *pruebas* que los «héroes» (los hermanos Colacho, Colongo y Celar) deben resolver a fin de alcanzar sus objetivos. A la manera de lo que sucede en la estructura de las narraciones etnoliterarias, en esta obra de teatro los enunciados-marcadores contienen los tres tipos de pruebas canónicas:

a) *Pruebas calificantes* (adquisición de la competencia):

19. CORDEL, *reaccionando el primero, relee a trozos la tarjeta, pasmado:*—«... A los señores Acidal y Cordel Colacho... a almorzar... Silverio Carranza... alcalde de la provincia...» *(Volviéndose de nuevo a su hermano, en un grito de gloria)* ¡Acidal! ¡Fíjate! *(le entrega la tarjeta)* ¡Una invitación del Alcalde de Colca! —¡me oyes bien!— nada menos que del señor Silverio Carranza, del señor Alcalde de Colca, a los señores Acidal y Cordel Colacho...

ACIDAL, *aturdido, relee a su turno:*—¡No!... ¿No puede ser? ¡No es posible!

CORDEL:—¡Sí! ¡Ahí está! *(Abraza frenéticamente a su hermano)* ¡El alcalde! ¡A nosotros! ¡A nosotros, hermano mío!...

ACIDAL, *tras una reflexión se serena y trata ya de entrever las posibles consecuencias de tal invitación:*—¡Hum!... ¡Carajo!... ¡creo que, de esta fecha, nos hemos salvado!... ¡Salvado, carajo!

CORDEL, *paseándose a grandes zancadas, triunfal:*—¡Al fin, carajo! ¡Después de tanto sufrir, de tanto padecer, al fin! ¡Al fin, somos alguien en Colca! ¡Ahora sí!... ¡Ahora sí!... *(Lanza una gran risotada de júbilo incontenible).* (pp. 20-21).

b) *Pruebas decisivas* (performance):

20. MR. TENEDY:—Usted, don Cordel, va a salvar a su patria, de la anarquía y de la ruina.

CORDEL:—¡Haré, Mr. Tenedy, cuanto pueda!

MR. TENEDY:—En esta tarea, cuente usted con mi más decidido apoyo y la entera protección de nuestro sindicato.

CORDEL:—Lo debemos todo, Mr. Tenedy, a su gran protección.

MR. TENEDY:—Y ya le he dicho también que, el mismo día en que suba usted al poder, tendrá a su disposición el dinero que necesite el gobierno. Y por último, la «Quivilca Corporation» estará siempre a su lado, para ayudarlo en todo momento.

CORDEL:—Mr. Tenedy, un millón de gracias. ¡No sé verdaderamente cómo pagárselo! (pp. 73-74).

c) *Pruebas glorificantes* (reconocimiento):

21. CORDEL, *aire y tono de mando:*—¡Señores, a Palacio! ¡A Palacio y a redimir la nación! *(Aclamaciones)* ¡Vamos a grabar en el tricolor con caracteres jacobinos y geroglíficos eternos el nombre de la Patria! *(Se multiplican las aclamaciones y llevan a Cordel en hombros)* ¡En marcha, noble pueblo! ¡El gabinete en masa! ¡Viva la revolución! *(Salen, rodeados de la multitud que aplaude y aclama).* (p. 110).

Las pruebas descritas son superadas gracias al predicado modal ya indicado, el «saber vivir», que en cuanto categoría modal aprovecha los efectos de sentido propios del *engaño* (/parecer/ + /no ser/; /ser/ + /no-parecer/) y de la *falsedad* (/no-parecer/ + /no-ser/), esto es, la manipulación por medio del fraude electoral, los golpes de Estado, las «revoluciones», etc. He aquí lo que el enunciador Vallejo evalúa como «viveza», como operaciones de manipulación irresponsable que atañe al «modo de ser normal» de los «politiqueros» latinoamericanos:

22. EL VIEJO, *con un retazo de papel azul en la mano:*—Para que me digas por cuál de los patrones he votado para diputado. Desde bien de mañana, que di mi voto a los taitas de la plaza, ando por las calles rogando que me digan por cuál de los patrones he votado y no hay nadie quien me haga este favor. *(Al oír esto, el maestro de escuela se acerca al viejo)*

ACIDAL, *al viejo:*—A ver este papel que te han dado los taitas de la plaza. ¿Es ése que tú tienes ahí? *(Le toma el papel azul)*

EL VIEJO:—Sí, taita. Como no sé leer... *(Acidal lee la cédula y el maestro hace lo mismo)* ni sé tampoco los nombres de los patrones candidatos...

ACIDAL Y EL MAESTRO:—Ramal. Por el Dr. Ramal. Has dado tu voto por Ramal. Así dice la cédula.

EL VIEJO, *sin comprender:*—¿Quién dices, taita? ¿Ramar...?

ACIDAL Y EL MAESTRO, *juntos:*—Ra-mal. Maaaal. Has votado por el Dr. Ra-maaal.

EL VIEJO, *pensativo, mirando el papel:*—Ramaaal... ¿Quién es, pues, taita? El patrón Ramal... ¡Pst!... *(Resignado)* ¡Así será, pues, taita! ¡Qué se hará! *(El viejo sale)* Dios se los pague, taitas.

ACIDAL, *al maestro:*—¡Ya ve usted! Casi todos los que votan por Ramal no saben leer ni escribir.

EL MAESTRO:—¿Y usted sabe quién firma por todos los analfabetos?

ACIDAL:—¡El burro! Ya lo sé, que es secretario de Ramal.

EL MAESTRO:—Peor fue la vez pasada.

ACIDAL, *lavando unos vasos:*—¿Cuándo? ¡Ah, sí! Cuando las elecciones para Presidente de la República.

EL MAESTRO:—¿Se acuerda usted? ¡Qué escándalo!

ACIDAL:—En todas las elecciones es lo mismo. *(Un grupo de electores pasa delante de la tienda, conducidos por un capitulero, lanzando: «¡Viva el Dr. Ramal! ¡Viva el Desiderio, que les tapó la boca a los soldados!»)*

EL MAESTRO:—¿Usted sabe lo que he visto esta mañana, en la mesa receptora de los sufragios de la Iglesia?

ACIDAL:—¿Qué ha visto usted?

EL MAESTRO:—¡He visto a 27 muertos que votaban por Saruño! (pp. 18-19).

23. PACHACA, *tras una corta pausa:*—Pero, patrón, ¿qué cosa es, en buena cuenta, la revolución? Explíquemelo un poco...

ACIDAL:—Usted sabe, Pachaca, que el país padece, desde hace quince años, los rigores de la tiranía. El tirano manda robar y matar al pueblo y se ha encaramado en el poder, y, por consiguiente, no puede haber ningún otro Presidente...

CORDEL:—Pero, ahora, un gran número de ciudadanos ha decidido derribarlo a la fuerza. El golpe está ya listo. Tenemos con nosotros a la mayoría de los batallones...

ACIDAL:—Y de los generales y coroneles.

ZAVALA:—El capital suficiente...

CORDEL:—Y el apoyo más entusiasta del país.

ACIDAL:—Pero el coronel Tequilla, uno de los más pícaros y sanguinarios ahijados de la tiranía, sostiene al tirano en el poder, contra la voluntad del pueblo...

CORDEL:—Y es su deber, Pachaca, ponerse del lado del pueblo que gime bajo las garras ortodoxas *(Un vistazo con el rabo del ojo a su secretario)* del dictador Palurdo.

ACIDAL:—Apenas y ya victoriosa la revolución, será usted debidamente recompensado por su acción y mérito. Primero, será usted capitán y más luego...

CORDEL:—Aparte y ante todo de una buena gratificación en plata sonante. (pp. 97-98).

Estas operaciones evaluadas por el enunciador como moralmente ilegítimas y reprobables (en 23 el soldado Pachaca es incitado al asesinato), son auténticas burlas y sarcas-

mos que desnudan los actos y competencias laxas de los personajes políticos para obrar en sociedad. La ineficacia de las leyes oficiales, la fútil arrogancia de las jerarquías civiles y militares, la grotesca ritualidad de las etiquetas y los códigos de educación (las «reglas de urbanidad»), los tabúes irrisorios del comportamiento burgués institucionalizado, todo ello se enfrenta a esa especie de «mundo al revés» constituido por las normas, ordenamientos y procederes consuetudinarios en la vida política diaria. Como es de suponer, varias secuencias textuales se encargan de parodiar la retórica «politiquera» de los círculos dominantes de la sociedad:

24. ZAVALA:—Hablábamos... ¡Ah, sí! Decíamos que para triunfar en el mundo económico, para ser, en una palabra, un yanqui, el capítulo «Entre gentes de negocios», más un mínimum de recortes de periódicos, con algunas noticias de almanaque, basta, si no me equivoco, como base mundana y cultural. Pero, eso sí, don Acidal, esta base es tan indispensable para su hermano como sería indispensable para usted en su destino de hombre público, leer libros. Pero, en fin, hemos quedado por último que con este pequeño libro... (p. 51).

25. CORDEL:—¿De dónde voy a sacar qué decir, cómo pararme o voltear la cara?
ACIDAL, *sacando un libro, su libro de Urbanidad:*—¡Espérate! Precisamente, mira: ¿sabes lo que es esto? ¡Esto es un libro formidable! Con este libro estás salvado. Con este libro, se puede ser todo: diputado, ministro, presidente de la República, todo. *(Lo hojea)* Mira y fíjate: justamente aquí tienes un capítulo estupendo: «Los altos círculos políticos y diplomáticos». Otro, mira: en éste está dicho todo lo que hay que hacer y lo que hay que decir entre prefectos, ministros, diputados y Presidentes *(Cordel se queda mirando el libro)* Además, tenemos aquí a Zavala, para que te aleccione.
CORDEL:—¿Es de este libro que me hablabas en tus cartas, que te dio Zavala?
ACIDAL:—Este es. ¡Pero lee! ¡Lee! *(Leyendo él en el libro)* «Cómo se entra en el salón de la esposa de un ministro, cuyo marido está ausente», «De la manera de recibir a comer a un embajador», «Cómo se conversa del tiempo que hace con la hija soltera de un senador», «Cómo se anuda la corbata para pronunciar un discurso ante una muchedumbre», «A qué hora se saca el reloj para ver qué hora es en un baile» ¡y así cuántos más! (p. 70).

Cabe destacar, por último, las múltiples referencias a los paroxismos psicológicos (alegría, terror, celos...) y a los signos indirectos, oblicuos (a menudo tematizados *corporalmente* por medio de las indicaciones a los actores), de la confrontación entre los personajes y el aparato normativo oficial e institucional. Esas directivas emocionales —entre otras— se enuncian del siguiente modo:

26. ACIDAL:—Por último, ¿en qué han quedado?
CORDEL:—Pero en lo mismo: yo de Presidente... ¡Es horroroso! ¿Qué se puede hacer?
ACIDAL, *cuyo estupor del primer momento ha empezado a transformarse en ansiedad mirífica:*—Bueno, bueno... No hay, por dios, que alocarse... Veamos...
CORDEL:—Bien sabes que no tengo ni he tenido miedo a nadie. Las penas, los trabajos, las miserias, de todo eso me río. Pero que me obliguen a estar en salones, a ponerme zapatos pulidos y camisa tiesa, que tenga que hablar *(Hace con la boca un ruido de eses, frunciendo las narices y los labios)* frunciendo la jeta como culo de conejo, eso, carajo, no. Me llevan los demonios.
ACIDAL:—¿Estás seguro que Tenedy no aceptará que yo te reemplace?
CORDEL:—Ni hablar...
ACIDAL:—Porque viéndolo bien, Cordel, ¡Presidente de la República!...
CORDEL:—¡Sí! ¡Presidente de la República, yo, que no sé nada de nada! ¡Yo que no

sé ni las cuatro operaciones completas! ¡Qué no sé andar sobre una alfombra! ¡Ni sobre piso con cera! (p. 69).

27. CORDEL, *nervioso y titubeante:*—Señores, armonía y buena voluntad, por favor. Les pido patriotismo...

DOCTOR DEL SURCO:—Mándeme adonde tenga usted por conveniente, general Colacho *(Acidal y Zavala le deslizan al oído del Cordel algo que parece éste no percibir o no comprender bien y que lo pone más nervioso aún),* yo no me peleo por puestos. Pero yo le pregunto, general, ¿qué revolución realmente nacional va usted a llevar a cabo? ¿Cuáles son sus ideas al respecto o quién se las va a dar?

ACIDAL, *en sumo grado de impaciencia:*—No es hora de tratar de estos asuntos.

CORDEL, *puesto en aprietos ideológicos, visiblemente con penoso esfuerzo:*—Doctor del Surco... nadie ignora que hay que hacer progresar al país: nueva constitución, nuevo parlamento, instrucción y pan para el pueblo, garantías *(Consultando con la mirada a su secretario),* orden público...

DOCTOR DEL SURCO:—Muy bien, general Colacho, pero concrete sus ideas...

DOCTOR ZEGARRA, *violento:*—Señores, lo que hace el doctor del Surco es nada menos que un cobarde sabotaje...

Resumamos. La evaluación política del enunciador Vallejo en el texto es enfocada desde un punto de vista director: la categoría *honor / deshonor* como dispositivo axiológico de decisión ético-política. El *proceso político* en las «democracias» latinoamericanas, es enjuiciado a partir del conjunto de valores axiológicos que, en principio, debe observar dicho proceso republicano. Vallejo pone en situación de contradicción esos valores, resaltando las incoherencias entre los principios ideales de la democracia republicana y las acciones políticas efectivamente realizadas. Por su parte, el programa narrativo general de la obra se encarga de reseñar las confrontaciones *polémicas* o *transaccionales* de las conductas políticas.

Todo ello desemboca en la controversia final, es decir, la «lucha por el poder» (el presidente Colongo y el presidente Celar disputan sentarse en la silla presidencial) entre los dos contendientes resultantes (anti-sujetos el uno para el otro) frente al objeto de valor axiológico «poder político» figurativizado en la «silla presidencial»:

Objeto de valor: «silla presidencial»
- adquisición
  - atribución: «elecciones»
  - apropiación: «golpe de Estado»
- privación
  - renuncia: «vacancia»
  - desposesión: «desafuero»

¿Cuáles son los componentes modales de la competencia de los sujetos para asumir la dominación política? La modalización de base, el «saber vivir», sobremodaliza los programas dirigidos a obtener esa competencia definida, en el plano virtual, por el *querer* político y en el plano actualizado por las categorizaciones:

— /poder hacer/ vs /no poder hacer/

— /deber hacer/ vs /no deber hacer/

correspondientes sea a la ética de las conductas políticas, sea al desarrollo del programa

narrativo mismo. La evaluación del enunciador presupone, así, el «control moral» del /poder hacer/ mas /no deber hacer/, mientras que el relato plantea tanto la transformación del /no poder hacer/ al /poder hacer/ como del /no deber hacer/ al /deber hacer/: la competencia del sujeto político es diagramada, en esta obra, como una teleología maquiavélica.

La categorización ideológica de la evaluación política pone frente a frente los *comportamientos reglados* (legítimos y honestos, a la vez) y los *comportamientos anárquicos* (ilegítimos y deshonestos, al mismo tiempo) en relación a los actos tipologizados como sigue:

— acto de presencia: público / privado
— acto de urbanidad: distinguido / vulgar
— acto de etiqueta: correcto / incorrecto
— acto de procedimiento: conveniente / inconveniente.

## 2.4. *La evaluación estética*

Los rasgos de la apreciación estética en el texto de *Colacho Hermanos o Presidentes de América,* difieren de alguna manera respecto a aquellos de orden diglósico, social y político repertoriados hasta ahora. Efectivamente, los enunciados-marcadores de la evaluación estética comprenden ese texto en cuanto *representación,* es decir, como espectáculo teatral. Por esta razón y desde el punto de vista del discurso, dichos enunciados-marcadores pueden ser organizados en dos clases: *a)* las instrucciones del enunciador sobre la disposición del escenario y los decorados y *b)* los parlamentos de los personajes que contienen efectos ideológicos estéticos. El enunciatario espectador de la pieza percibe, por su parte, los primeros gracias a la *observación* y los segundos por medio de la *audición;* en ambos casos, los enunciados-marcadores codifican las sensaciones (teatralizadas) de los personajes.

La finalidad que persiguen las instrucciones dadas por el enunciador de la pieza, permite diagramar la contemplación auditiva y visual del espectador en *unidades discretas* pertenecientes a ciertos tipos de programación estética escogida: perspectivas escenificadas, articulaciones cromáticas (juegos de luces, vestimentas, texturas, etc.), movimientos y actitudes de los personajes, gestualidad que expresa sentimientos y pasiones que llevan cargas semánticas estéticas, en suma, los estímulos sensoriales y los encuadres de la acción en cada escena:

28. Un radiante mediodía en Taque, aldea de los Andes.
El interior de la tienducha de comercio de los hermanos Colacho. Al fondo, una puerta sobre una rúa en que se yergue, entre arbustos, una que otra pequeña casa de barro y paja. A la izquierda, primer plano, tiradas por el suelo, pieles de oveja y una burda frazada: la única cama de los dos tenedores de la tienda. Más al fondo, horizontal a la rúa, un mostrador. En los muros, casillas con botellas y otras mercaderías de primera necesidad. El monto del conjunto, miserable, rampante.
Es domingo y día de elección de diputado. Se ve pasar por la calleja, yendo y viniendo del campo, numerosos campesinos —hombres y mujeres—. Los hay bebidos y camorristas. Otros cantan o tocan antara, concertina.

Acidal Colacho está muy atareado en arreglar, del modo más atrayente para la clientela, las mercaderías en las casillas.

Acidal es un retaco, muy gordo, colorado y sudoroso. El pelo negro e hirsuto, da la impresión de que nunca se peina. Tipo mestizo, más indígena que español. (Cuadro primero, p. 15).

29. EL PRESIDENTE.—¡Hágalo pasar! *(La sensación general es grande. El general Natón —unos 60 años— las manos atadas a la espalda, sucio, en traje de campaña, sin kepi, entra con paso lento y transido. La rabia y la amargura crispan su rostro y arrancan de sus ojos una llama salvaje. Un silencio, mezcla de curiosidad y de estupor, impera en el despacho presidencial, mientras el preso avanza hasta el centro de la sala y le ponen frente a frente al Presidente. Natón baja los ojos. El Presidente, después de observarle con rencor, le dice airadamente)* ¡Miserable! ¡Traidor a la Patria!... ¿Qué fines le han guiado para conspirar, desde hace seis meses, contra mi vida personal y contra la estabilidad de mi gobierno? ¿Por qué me ha hecho usted la revolución, casi desde el día en que llegué al poder? ¿Quería usted volver a la Presidencia, para mancharla de nuevo con la sangre inocente del pueblo y para echarse otros varios millones al bolsillo? ¡Conteste!... *(A un edecán)* Desátele las manos. (p. 135).

Los centros deónticos de la apreciación estética expresados por los parlamentos de los personajes aparecen, en cambio, a través de un *vocabulario* de sensaciones («granates», «colores», «bonito», «oro»...) que deja traslucir, además de las axiologías figurativas correspondientes, el efecto ideológico significante (o lo que R. Thom llama «pregnancia») del imaginario estético. Veamos estos ejemplos:

30. EL HOMBRE, *que se ha quedado mirando con su mujer, unos pañuelos de colores que hay colgados en la puerta del bazar:*—¡Qué bonitos achalayes! ¡Tus verdes y granates, taita!

CORDEL, *aparte:*—Orocio, sácales las garrafas de colores. ¡Rápido! *(Orocio ejecuta la orden y Cordel a los dos soras)* ¿Les gustan los granates? Entren, entren. ¿Se decidieron por lo de la chacra?...

EL HOMBRE, *entrando con su mujer:*—¡Taita, pues, qué se hará!...

CORDEL, *mostrándoles a la luz y en alto las garrafas de colores:*—¡Miren qué bonito!... ¡Miren!... *(El comisario toma su whisky)* ¿Ven ustedes las gallinas con sombrero que hay aquí pintadas?... *(El comisario lanza una carcajada que él reprime al momento. El propio Orocio hace un esfuerzo para mantener la hilaridad. Cordel le dice, aparte, furibundo)* ¡Carajo! ¡como te rías!

LOS DOS SORAS *consideran maravillados las garrafas:*—¡Ay, taita, qué bonito!...

CORDEL:—¿No son bonitas de verdad? En esta otra, más grande, hay unos árboles de oro, con gendarmes en las hojas. ¡Miren lo que es, achalay!... *(El comisario ríe a escondidas. Como los soras no se atreven a tocar las garrafas, Cordel les dice)* ¡Agárrenlas sin miedo!... *(Pone una en manos del sora)* ¡Toma, te digo! ¡Agárrala de aquí! ¡Así!... (página 37).

31. ZAVALA:—¿Cómo era la piedra? ¿Grande? ¿De qué color?

ACIDAL:—Pequeña... como un reloj de bolsillo. Negra, muy negra. Sin brillo. Y peluda. Una piedra rarísima. Parecía más bien un animal... (pp. 52-53).

El enunciador conduce así su evaluación sobre el «saber apreciar» (el «gusto») de la competencia de los personajes, competencia estética que perfila una especie de «cuerpo emotivo» donde afloran también, íntimamente trabadas, las expresiones de temor, peligro, espanto, cólera, rabia, entusiasmo, interés, etc., esto es, la serie *pasional* que afecta a cada uno de los personajes:

32. DON RUPE, *en una especie de canto o de gemido:*—Al río tu camisa de mañana; al fuego tu sombrero al mediodía... *(Arroja bruscamente vaso y chonta sobre la mesa y se desploma en una silla)*

ACIDAL, *de pie, vivamente:*—¿Va bien la cosa?

DON RUPE, *se recoge profundamente en sí mismo, la mirada en el suelo, inmóvil, mudo. Tiempo. Después se levanta, como presa de una locura repentina va y viene. Y luego, parado, enfurecido:*—¡Dime de quién está preñada mi Taya! *(Acidal da un traspié: una chispa terrible hay en los ojos de don Rupe)* ¿De ti? ¿Del taita Cordel? (p. 60).

33. EL SECRETARIO COLONGO *apuntando al Presidente Selar que, a su turno, ha levantado su arma en contra del otro:*—¡Fuera de aquí! ¡Fuera y de prisa!

EL PRESIDENTE SELAR:—¡Qué se cree usted! *(Entonces, Colongo con su revólver en una mano, toma con la otra por el brazo a Selar y lo saca de un tirón brutal de la silla presidencial y se sienta en ella)*

COLONGO, *de nuevo presidente de la República, ordena a Selar, que permanece inmóvil ante él:*—Siéntese en su sitio de secretario o lo hago fusilar acto seguido.

SELAR, *a su vez el revólver siempre en una mano, coge con la otra a Colongo por la solapa:*—¡Impostor! ¡Salga de ahí! *(Pero Colongo pone inmediatamente el cañón de su arma en dirección de la cabeza de su rival. Los dos hombres palidecen. Silencio de muerte. De súbito, Selar se precipita de nuevo sobre Colongo y logra extraerle brutalmente de la silla presidencial. Colongo cae en el trance a tierra y Selar se sienta otra vez en el sillón presidencial. Mas Colongo se levanta y hace lo propio con Selar. Y así continúa el juego, uno y otro sentándose alternativamente en el sillón presidencial, mientras baja el telón).* (p. 143).

Por lo visto, el «saber apreciar» sobremodaliza la manipulación de los cánones estéticos de la puesta en escena y de los parlamentos. El *querer* sobremodalizado por ese «saber apreciar», discrimina a su vez todo el campo pulsional del texto a partir de los valores axiológicos de *atracción / repulsión* cuyos términos se hallan enunciados ideológicamente con los valores de *simpatía / antipatía.* La sanción evaluadora se extiende a todos esos enunciados-marcadores donde se presenta la oposición tímida *(euforia / disforia)* que puntualiza los actos estéticos:

— acto de contemplación: discreto / indiscreto
— acto de justificación: agradable / desagradable
— acto de admiración: sublime / banal
— acto de convicción: bonito / feo.

## 3. A modo de cierre

Las isotopías ideológicas que acabo de reseñar, cumplen una función importante: ellas nos permiten considerar la competencia del enunciador Vallejo como una instancia evaluadora que procede por medio de programas de *prescripción* y *prohibición,* a partir de ciertas normas intratextuales. Ahora bien, como se habrá podido constatar en los 33 enunciados-marcadores tomados a manera de ilustraciones ejemplares, las isotopías ideológicas se entrecruzan, se sobreponen, se siguen unas a otras; si éstas se polarizan, aquéllas se sobredeterminan. La concurrencia de varias isotopías da lugar a las concordancias evaluativas y al sincretismo de los valores ideológicos; al contrario, el alejamiento de las isotopías produce las discordancias o lo que se conoce, mejor, como multiplicación intranormativa.

Sin embargo, la red de isotopías encontrada no es concluyente. Ella debe ser confirmada en toda la escritura de Vallejo, a través de sus principales coordenadas: *a)* la articulación sincrónica con las otras escrituras vallejianas de la misma época (los «estados ideológicos») y *b)* la evolución cronológica de esas escrituras (las «transformaciones ideológicas»). Ambas coordenadas reunirán así el extratexto y el alotexto general de Vallejo en un plano epistemológico homogéneo, susceptible de dar cuenta de la historia, de los discursos que hacen esa historia (la historiografía) y de aquellos otros discursos que, como en el presente caso, la subvierten, la simbolizan y la transgreden.

El efecto de sentido paródico que esta pieza pone en escena, recupera el hueso dialéctico y desalienador del devenir histórico efectivo, hueso que la historiografía oficial «mesurada» oculta o maquilla a fin de preservar cierta visión pequeño-burguesa del «hecho histórico». El teatro de Vallejo y esta obra en particular, inician, al contrario, la deflagración del discurso histórico peruano tradicional, su parodia crítica, lúcida y enérgica. Un modo concreto y eficaz de producir literatura comprometida.

**Enrique Ballón Aguirre**



**Llamas en Machu Picchu**