“TEMPESTAD EN LOS ANDES”: ALEGORÍA Y REVOLUCIÓN EN *EL TUNGSTENO*, DE CÉSAR VALLEJO

POR

JUAN CARLOS GALDO
Texas A&M University

TEXTOS Y CONTEXTOS

Al momento de evaluar el legado cultural de los escritores latinoamericanos del siglo xx uno de los primeros nombres que surge es el de César Vallejo. La figura de Vallejo, como la de Neruda o Borges, responde a un complejo entramado en el que el texto claramente rebasa las páginas escritas: poeta e icono cultural, modelo privilegiado de un mestizaje idealizado, su fama, su “universalidad”, se funda casi exclusiva –y excluyentemente– en su quehacer como poeta, aunque incursionara con similar frecuencia en la narrativa de ficción, la crónica y el drama. Sólidamente establecido en el canon literario como uno de los poetas mayores del siglo pasado en cualquier lengua, la enorme trascendencia de su poesía ha relegado el resto de su producción a un discreto segundo plano del que pocos quieren acordarse.¹ En el presente ensayo me propongo analizar un texto que junto con “Paco Yunque”, cuento escrito por la misma época aunque publicado póstumamente, se encuentra entre los relatos en prosa más conocidos de Vallejo. Me refiero a *El tungsteno*, novela publicada el 17 de marzo de 1931 en la exitosa colección “La novela proletaria” de la editorial Cénit de Madrid. En la ya mencionada colección, y bajo la efervescencia de los acontecimientos que ulteriormente conducirían a la proclamación de la Segunda República, aparecerían junto con la de Vallejo una serie de obras ligadas a experiencias populares, las mismas que lograron en su momento una amplia difusión.²

¹ “Respecto de su obra novelesca”, escribe Serge Salaün, “la parquedad crítica tiene dos causas esenciales (y complementarias). La primera reside en la opinión generalmente admitida (incluso entre los exégetas marxistas) de una molesta inferioridad artística que contrasta con el grado de madurez excepcional de su poesía. La segunda sostiene que la *lección política*, más directa y explícita que en la poesía (a partir de 1927), obliteraría hasta desnaturalizarlo el valor estético” (71). John Beverley observa a su vez cómo “*El tungsteno* (y en menor grado el teatro de Vallejo) ha funcionado [...] como un *suplemento* en el sentido que Derrida da a este término: es decir, a la vez un exceso que se añade a una plenitud ya constituida y algo que puede suplir una carencia en esa plenitud” (169).

² Entre las traducciones de novelas soviéticas sobresalen *Cemento* (1925) de Fedor Gladkov y *El Don apacible* de Mijail Sholójov. Otras tratan sobre luchas sindicales como *100 por 100* de Upton Sinclair y *El delator* de Liam O’Flaherty, mientras que en lo que atañe a las novelas españolas se destaca *Orden público* de Ramón J. Sender (López Alfonso 147, Romero 28). Resulta por demás

El hecho de que la escritura de la novela coincida con la conversión del escritor peruano al marxismo ha servido para que *El tungsteno* no pocas veces sea leído bajo los parámetros ortodoxos que para sí mismo parece reclamar. Vale decir, que el grueso de la discusión –de por sí insuficiente todavía– ha girado en torno a la adhesión o cercanía del autor a los postulados del realismo socialista durante el período de su escritura. Por realismo socialista se entiende, según la definición que proporciona Lukács, un arte en el que el “motivo social”, vale decir: la exposición de la lucha de clases, es factor fundamental. En esto se diferencia del “realismo crítico” o “realismo social”, término muy amplio que da cabida a un conjunto heterogéneo de textos que tienen en común la representación de las luchas sociales desde una perspectiva burguesa –su máximo representante, en opinión de Lukács, sería Thomas Mann–, en tanto que los parámetros del realismo socialista son bastante más específicos e incluyen la condena de toda forma de experimentalismo y la obligación de ofrecer un retrato positivo, optimista y heroico de la nueva realidad socialista.³ En Hispanoamérica, la producción literaria de similares características comúnmente ha sido agrupada bajo el amplio rótulo de “novela social” (Romero 41-43; Beverley 172-73). Cabe anotar junto a las anteriores, la presencia simultánea en la región de otras manifestaciones literarias, todas ellas derivadas de una misma matriz realista, tales como la novela antiimperialista, la novela de tema minero y la novela indigenista (Romero 43-51). Respecto a esta última, hay quienes consideran a *El tungsteno* como el texto que da inicio a la novela indigenista no sólo en el Perú sino también en Hispanoamérica (Lisiak-Land Díaz 68, Fuentes 407, González Vigil César Vallejo 100).

La adopción del socialismo en Vallejo aparece documentada fundamentalmente en el reportaje *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin* –texto que escribe y publica con éxito de ventas el mismo año que *El tungsteno*–, en las crónicas y artículos que redacta desde finales de los años veinte, así como en los ensayos agrupados en *El arte y la*

significativo que en uno de sus más importantes deslindes con la literatura burguesa –o capitalista, como también la denomina, Vallejo invoque los nombres de Gladkov, Upton Sinclair y O’Flaherty (sumados a los de Selvinsky, Kirchen y Pasternak) como representantes de la literatura proletaria. Este catálogo disímil de autores, así como el comentario que le antecede, y que reproducimos en la cita próxima, cumplen por lo pronto con dos objetivos: trazar una filiación artística (la misma que, llevada al cine, se podría ampliar con los nombres de Chaplin y Eisenstein) y resaltar el amplio espectro que tiene en mente cuando establece esta distinción. Escribe Vallejo en 1931: “Digo producción obrera, englobando en esta denominación a todas las obras en que dominan, de una u otra manera, el espíritu y los intereses proletarios: por el tema, por su textura psicológica o por la sensibilidad del escritor” (“Duelo entre dos literaturas” *Artículos y crónicas completos II* 897-98).

³Lo anotado en el párrafo anterior no significa que, dentro de una variedad de corrientes, no hubiera habido intentos anteriores por dar uniformidad a una estética que estuviera al servicio de las masas trabajadoras. Como lo observa Serge Salaün, el realismo socialista o “realismo heroico”, como era llamado hacia 1930, se impondría progresivamente como norma de una “literatura proletaria”, la misma que, en palabras de Gorki, estaría encargada de devolverle el “contenido social” a las palabras (73). Por esta razón, Lukács habla de la necesidad de trazar una línea de continuidad entre realismo crítico y realismo socialista, mientras que Vallejo ofrece como un aporte novedoso dentro de la crítica marxista la necesidad de discriminar “una literatura revolucionaria rusa y la literatura revolucionaria que combate dentro del mundo capitalista” (cit. en Gutiérrez Girardot 58).

revolución (al parecer finalizado en 1934, aunque publicado póstumamente). Párrafos como el siguiente parecieran avalar la tesis que aboga por un dogmatismo cerrado en la concepción vallejianana de la literatura en este periodo:

La literatura proletaria debe servir los intereses de clase del proletario y, específicamente debe enmarcarse dentro de las directivas y consignas prácticas del Partido Comunista, vanguardia de las masas trabajadoras. En otros términos, literatura proletaria equivale a literatura bolchevique. (“Literatura proletaria” *El arte y la revolución* 67)

Sin embargo, junto a afirmaciones tajantes como la anterior, se encuentran en el mismo volumen otras menos ortodoxas que lo llevan a considerar, por ejemplo, las pirámides de Egipto, el Coliseo de Roma, la música de Bach y Beethoven, y algunas películas de Chaplin como exponentes de un arte socialista (“¿Existe el arte socialista?”, *El arte y la revolución* 39). Sucede que al momento de elaborar definiciones, el escritor andino fluctúa entre un conjunto amplio de fenómenos estéticos, históricos y culturales a los que da cabida bajo la denominación de “arte socialista”, y un arte de “urgencia” abocado a la agitación y propaganda, al que denomina “arte bolchevique”.⁴ En el primero de los casos se concibe un arte enraizado en el hombre, el mismo que se remonta al pasado y se proyecta hacia el porvenir en búsqueda de sus expresiones más perfectas en una sociedad sin clases. En este sentido Vallejo puede afirmar: “El arte socialista no es, entonces, una realidad que vendrá, como parecen pensar algunos críticos marxistas, sino que es ya, como acabamos de decirlo, una realidad existente” (40). Los sentimientos, la emociones son reivindicados como parte integral dentro de esta concepción, a lo que, en el caso del autor de *Trilce*, se suma la viva pervivencia de un sustrato religioso que coexiste con el credo marxista, en una combinación a la que Rafael Gutiérrez Girardot ha llamado el “comunismo catolizado” o “catolicismo comunizado” de César Vallejo (58).

En conjunto, lo que me interesa poner de manifiesto aquí es la dimensión heterodoxa de su producción última, por lo que entiendo que un análisis donde se ponga únicamente de relieve el aspecto panfletario de *El tungsteno* hace eco a la llamada “teoría del reflejo” de la literatura, la misma que razona que el arte se limita a copiar la realidad sin que intervengan elementos mediadores. A mi juicio, los alcances de esta heterodoxia vallejianana pasa por entender la importancia de otros niveles, tanto emotivos como inconscientes, que se suman a los que el escritor haya querido hacer explícitos al momento de escribir.

⁴ Nota Rafael Gutiérrez Girardot que “Vallejo hace una distinción entre arte bolchevique, arte socialista y literatura proletaria, de la que se deduce un germen de crítica y un esbozo de rechazo de la línea oficial del arte de *tendencia* o de partidismo que había defendido en el artículo sobre la libertad artística” (64). Beverley considera *El tungsteno* como una novela proletaria (171). Para Antonio González Montes la novela responde básicamente a los postulados del “arte bolchevique” a la vez que “participa de algunos rasgos propios del *arte socialista*” (251). En opinión de González Vigil es “una obra que no se reduce al proselitismo de lo que se suele llamar “realismo socialista” sino que está impregnada de recuerdos andinos [...] y del sentido de los años 20 vallejianos, llena de sensibilidad auténticamente socialista” (*César Vallejo* 99-100). Con más énfasis y menos matices Ricardo Silva-Santisteban considera que “el género al que pertenece *El tungsteno* corresponde a lo que con tanto acierto ha definido Marc Slonin como ‘Literatura de adoctrinamiento comunista’” (XXVII).

Ciertamente a un escritor como Vallejo no le fue ajeno el reconocimiento del estatus complejo de todo quehacer creativo, tal como lo demuestran estas palabras que también aparecen en *El arte y la revolución*: “La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad” (“Escollos de la crítica marxista” 35).

Aunque singularizada por su condición de expatriado en Europa desde 1923 hasta su muerte en 1938, la actividad intelectual de Vallejo hay que situarla, en general, dentro de las preocupaciones que animaron a sus pares de la generación de la década del veinte en Perú, llamada también del Centenario. Los problemas que se abordan y a los que se busca dar una respuesta fueron fundamentalmente tres: la difusión del pensamiento marxista, la defensa y reivindicación del indio, y el interés por el problema nacional. De acuerdo a Burga y Flores Galindo el diagnóstico al que arribaron los intelectuales fue casi unánime en cuanto a considerar a la nación como un “concepto por crear” (expresión tomada de Mariátegui) a partir de un mosaico de razas y culturas enfrentadas en posiciones no pocas veces antagónicas. (“Apogeo y crisis de la república aristocrática” 264-65). El título de un libro publicado el mismo año que *El tungsteno*, *Perú: problema y posibilidad*, del historiador Jorge Basadre, sintetiza con elocuencia esta búsqueda derivada del “problema nacional”. En rigor, sin embargo, el problema de la nacionalidad ya había sido planteado por Manuel González Prada (1848-1918) al considerar que el “verdadero Perú” estaba compuesto por las masas indígenas que habitaban en los Andes. En la década del veinte el ensayista indigenista Luis E. Valcárcel retomaría esta línea de pensamiento llevándola hasta sus extremos. Ponderaba Valcárcel en su célebre *Tempestad en los Andes* (1927) que en el antagonismo costa-sierra, representado por las ciudades de Lima y Cuzco respectivamente, le correspondía a esta última detentar el lugar de privilegio perdido a expensas de la metrópoli costeña. Valcárcel no duda en declarar que “la sierra es la nacionalidad” (120), y por ello lamenta su actual posición subordinada y el estado de enajenamiento respecto a sí misma en que se desarrolla la vida social en el Perú. De allí la inminencia de la “tempestad” revolucionaria, y la razón de que se precise liderazgos providenciales, necesidad resumida por Valcárcel bajo la siguiente fórmula: “La dictadura indígena busca su Lenin” (129).

En *El tungsteno*, la acción de la novela está ambientada en la segunda década del siglo xx, significativamente, en el umbral de la revolución bolchevique de 1917 y de la participación de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. El hecho de que la revolución proletaria hubiera tenido lugar en una nación periférica y semi-colonial como Rusia supuso un descentramiento respecto del modelo clásico representado por la clase trabajadora europea, mientras que el espectáculo sangriento e irracional de la guerra, alimentada por intereses imperialistas, echó por tierra a su vez el mito de la “civilización occidental”. A raíz de ello, la metrópoli occidental empezó a ser vista en adelante como el lugar de la decadencia moral y espiritual (Larsen 11). Todo lo anterior, por cierto, tiene consecuencias en la estética de entreguerras: en este nuevo contexto las vanguardias postulan un transnacionalismo o internacionalismo que en adelante no puede ser confinado a una sola experiencia o tradición cultural. En el Perú de ese tiempo, por otro lado, se viven los últimos años del gobierno civilista, el cual se verá interrumpido, aunque no en sus bases

económicas, con el inicio del oncenio de Leguía (1919-1930). Este período de la historia peruana es conocido con la denominación de la República Aristocrática y transcurre en su integridad entre 1895 y 1930.⁵ En este lapso destaca como rasgo más notable, según lo anota Mariátegui, “la gradual superación del poder británico por el poder norteamericano” (26). El hecho real que supone la explotación de yacimientos mineros en los Andes peruanos a cargo de empresas norteamericanas asociadas con capitales locales aparece representado en la ficción por la “Mining Society”, consorcio emblemático de los efectos devastadores que, a los ojos del autor implícito, acarrea la injerencia del imperialismo.

Juntamente con la industria azucarera, la industria de extracción minera permite apreciar en toda su complejidad la magnitud y las secuelas de la penetración del capital imperialista en el Perú de las primeras décadas del siglo xx. En *Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900-1930*, Alberto Flores Galindo ofrece un detallado recuento que resulta útil en vistas al universo representado en el que se sitúan las acciones de *El tungsteno*. Acorde al avance del imperialismo norteamericano, y con la finalidad de explotar yacimientos de plata y cobre se funda en Nueva York, a principios de siglo (1901), la Cerro de Pasco Investment Company. En 1915, con nuevos capitales, cambia su razón social a La Cerro de Pasco Copper Corporation. “La Compañía”, como se la pasa a denominar, reúne todas las características de un enclave económico: su origen y su centro de decisiones están en el exterior, no responde a las necesidades de desarrollo económico, mantiene una relativa posición de autonomía respecto de las leyes del país, y se constituye en la principal autoridad de facto en la zona (10-18). Los mineros a su vez conforman un proletariado mixto y transitorio (son básicamente campesinos y artesanos que *también* trabajan como mineros, resistiendo a proletarizarse) que labora bajo pésimas condiciones de vida en campamentos donde rondan la enfermedad y la muerte. Además, debido a la ubicación remota de los yacimientos estos constituyen una masa aislada respecto al incipiente proletariado nacional. Dentro de este panorama, destaca Flores Galindo el rechazo al trabajo en las minas por representar una ruptura con una serie de creencias culturales.⁶

Dentro de las expresiones artísticas, el enfrentamiento entre mineros indígenas y patrones tiene un antecedente famoso en la célebre zarzuela *El cóndor pasa* (1913), obra

⁵ En el capítulo 1º de su estudio sobre Vallejo: *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)* José Cerna-Bazán ofrece un minucioso recuento de este período, que comprende una síntesis de estudios históricos, económicos, sociológicos y antropológicos que existen al respecto. Cerna-Bazán no analiza *El tungsteno*, pero sus acotaciones son útiles para entender el contexto que informa el período en que Vallejo sitúa la acción de su novela así como para evaluar la poética del texto en conexión con su producción anterior.

⁶ Durante este período estudiado por Flores Galindo resaltan dos momentos de particular significación: los eventos de 1919 y las luchas que se producen entre 1929 y 1930 bajo los efectos de la Gran Depresión. A las primeras las califica de motines –y no de huelgas– debido al comportamiento prepolítico de las masas. A partir de 1928 empiezan las vinculaciones con intelectuales marxistas. Un hecho trágico precipita este encuentro. En diciembre de 1928, en Morococha, se produce un terrible accidente donde mueren 26 obreros nacionales y dos extranjeros. Desde las páginas de *Labor y Amauta* –ambas publicaciones dirigidas por Mariátegui– se denuncia el “trabajo de bestias” al que están sometidos los mineros. Los comunistas, quienes constituían el grupo de mayor influencia entre los mineros en 1930, llegaron al punto de creer que se estaba viviendo una auténtica “situación revolucionaria” en la que se vislumbraba la inminencia de la toma del poder por el proletariado.

de Daniel Alomía Robles con libreto de Julio Baudouin que trata de la presencia norteamericana en la sierra central. Como apunta José Antonio Lloréns: “En la zarzuela se representa la explotación del patrón extranjero sobre el trabajador indígena, a lo cual se suma el vejamen del honor” (101). La gran acogida que tuvo (fue representada tres mil veces durante cinco años) y el origen probable de su argumento, remite a los graves accidentes que ocurrieron en Cerro de Pasco en 1911, los mismos que sensibilizaron a la opinión pública en favor de los trabajadores. Tal como lo deduce Peter Elmore, en la salvaguarda del honor que impulsa la venganza del joven indígena contra el empleador extranjero hay que entender un modo de traducir los conflictos nacionales en términos eróticos, de la cual emerge “la alegoría del capital imperialista en trazas de violador y de la patria encarnada en una desvalida doncella” (32). Esta imagen brutal, casi una escena primaria del discurso nacional donde se conjugan política y sexualidad, vindicación y desamparo, arraigaría en el imaginario colectivo para ser sucesivamente retomada y reelaborada en la narrativa, y en general en el arte peruano del siglo xx.

En resumen, la escritura de *El tungsteno* recoge el particular momento de efervescencia revolucionaria que se vivió a principios de la década del 30, retrayéndolo con fines simbólicos a los eventos mundiales y locales –revolución bolchevique, entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial, hegemonía norteamericana, movimientos rudimentarios de resistencia interna– que ocurrieron en o alrededor de 1917. De este modo es una obra que por manifiesta voluntad se inserta plenamente no sólo en el marco de la novela social sino también dentro del “problema nacional” que los intelectuales peruanos de la generación del Centenario se planteaban resolver.

ALEGORÍA Y REVOLUCIÓN

A grandes rasgos el argumento de *El tungsteno* gira en torno a los conflictos que se suscitan en una mina emplazada en un remoto paraje de los Andes peruanos, y que el narrador sitúa en el departamento del Cuzco. A pesar del título, el relato no se propone ofrecer información específica sobre el trabajo que se realiza en la mina de tungsteno o en ningún asentamiento minero en particular. El hecho de que se recurra como soporte temático de la novela a la actividad de extracción minera sirve más bien para exponer los antagonismos existentes entre los diversos estratos étnicos, económicos, sociales y culturales que convergen alrededor de ella. El texto está dividido en tres partes o capítulos.⁷ En la primera parte, se narran las tropelías que se cometen contra la población nativa una vez que empieza la explotación de la mina, en particular el despojo que sufren los habitantes originarios de esos parajes, los indios soras. El capítulo termina con la violación colectiva (participan del estupro todas las autoridades, en estricto orden jerárquico) y muerte de una joven indígena, Graciela, apodada la Rosada. El segundo capítulo informa sobre las transacciones comerciales de los hermanos Marino, y de los métodos coactivos utilizados para la captación de mano de obra entre los indígenas de las

⁷“La novela se divide en tres capítulos, que obedecen a otras tantas ubicaciones espaciales: Quivilca, la ciudad de Colca y el rancho del apuntador en Quivilca. Cada capítulo, a su vez, se halla dividido en bloques escénicos o secuencias, acordes con el desarrollo narrativo: cinco en el primero, tres en el segundo y una sola unidad en el tercero” (Romero 60).

comarcas cercanas. Al igual que en el primer capítulo, otra muerte alevosa sirve para ilustrar el grado de vejación al que es sometido el pueblo indígena. En esta ocasión la víctima es el conscripto Braulio Conchucos, quien fallece como resultado de los maltratos recibidos durante su traslado forzado al pueblo de Colca. La muerte del joven yanacona, precipitará el levantamiento popular encabezado por el dirigente sindical indígena Servando Huanca. La revuelta es sofocada sangrientamente, y como corolario siniestro que pone aún más al desnudo la absoluta indefensión en que se encuentran, los indígenas sublevados pasan a engrosar el contingente laboral de las minas de tungsteno. El tercer y último capítulo es bastante más breve que los anteriores y en él se narra la reunión clandestina que tiene lugar en las afueras del caserío entre el anónimo apuntador de la mina (quien había sido amante de Graciela), Servando Huanca y Leónidas Benites.

En la novela de Vallejo los personajes vinculados a la clase dominante son en su mayoría tipos planos y estereotipados que se limitan a actuar como inescrupulosos y envilecidos agentes del mal. En tal sentido, el gerente y el subgerente de la “Mining Society”, míster Teik y míster Weiss, son previsible y ejemplarmente caracterizados como sujetos manipuladores y todopoderosos, seres lascivos que, tal como ocurre en las películas de Eisenstein, por ejemplo, aparecen siempre bebiendo champán y fumando puros. Por extensión, sus aliados nativos del sector pequeño burgués –conglomerado compuesto por autoridades civiles, militares y eclesiásticas, y por técnicos y comerciantes– aparecen tipificados como seres serviles y sanguinarios que explotan sin escrúpulos a la población indígena. Un personaje que se singulariza dentro de este grupo por su mayor presencia en la narración es José Marino, el enganchador de los peones para las minas, el dueño del bazar en Quiruvilca y el principal impulsor del despojo de los soras. Es además el que, en el colmo de la abyección, y con el objetivo de ganar el favor de sus superiores, ofrece a Graciela, su concubina, para la orgía del primer capítulo. Marino, por añadidura, participa de la matanza y de la posterior celebración de la pequeña burguesía local con la que termina la segunda parte de la novela. El apelativo por el que se le conoce, el “cucho” (cerdo) Marino, es lo suficientemente expresivo para caracterizarlo, y da la pauta sobre la condena moral que reciben tanto él como los de su clase.⁸ Desde esta lógica que distingue sin matices entre el bien y el mal, claramente le corresponde a la clase dirigente el ejercicio de una conducta réproba, acorde en ello a las prácticas de explotación que, en efecto, implementan en la realidad durante este período. Sin embargo, más allá del fresco realista, se advierte otro nivel que se suma al anterior en el cual se hace patente una voluntad consciente o inconsciente de representar el conflicto en términos alegóricos: nos referimos a aquel que da cuenta de un poder diabólico, de la acción de un ente monstruoso que se ha posesionado de la misma médula del organismo social al que devora sin piedad.

En un polémico e influyente ensayo de 1986 (“Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”) Fredric Jameson propuso el concepto de “alegoría nacional”

⁸ Ciertamente esta voluntad de tipificación no ha pasado inadvertida ante la crítica. Jorge Ruffinelli anota al respecto: “En *El tungsteno* ya desde su título, se intentó una interpretación social a través de la literatura; de ahí, también, el retrato típico de los personajes que detentan el poder, o de los que se encuentran en su esfera, retratos previsibles en sus rasgos directos, nunca ambiguos o complejos: así, la Junta Conscriptora Militar se muestra integrada por un juez venal y necrófago, un arribista y un comisario sanguinario, explotador y uslero” (96).

para describir aquellas ficciones en las cuales se manifiesta una voluntad de leer en una misma clave las peripecias de los personajes con las colectividades del mundo representado. En ellas, razona Jameson, los conflictos son más aguzados y las tensiones están más presentes, por estar involucradas las naciones que la conforman en una pugna sostenida con los intereses del imperialismo. Por esta razón, aduce el crítico norteamericano, cierta cuota de nacionalismo es fundamental en el Tercer Mundo ya que sirve como fuerza articuladora de las luchas sociales. En contraste con lo que sucede en el “primer mundo” donde según argumenta Jameson la esfera de lo público y lo privado están disociadas, en el “tercer mundo” existe una relación de continuidad entre ambos dominios, lo que determina que los textos sean leídos principalmente en términos políticos. Es célebre el párrafo donde Jameson dictamina:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps it should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries or representation, such as the novel [...] Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic –necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*. (69)

Lo “figurativo” entonces es más poderoso que el nivel “literal” del texto debido a que, desde una concepción menos reductora de la realidad, ésta ofrece una visión amplificada de la historia que da cabida a sus elementos más intrincados. Importa destacar que en la formulación de Jameson las alegorías nacionales exponen no sólo equilibradas plataformas ideológicas, sino también, y sobre todo, conflictos, fisuras y contradicciones que distan de estar resueltas en el mundo referido. Como ha sido ya advertido, en su definición de alegoría nacional Jameson incurre en gruesas generalizaciones para dar cabida a un conjunto bastante heterogéneo de naciones a las que agrupa bajo la categoría reductora de “tercer mundo” (en oposición al “primer mundo”). Además está claro que no todas las ficciones del “tercer mundo” son necesariamente alegóricas.⁹ Con todas las objeciones y reservas que suscita el modelo propuesto por Jameson, consideramos que, en efecto, resulta útil para agrupar un *determinado* grupo de textos que responden de modo general a las características que Jameson señala. Así lo entiende por ejemplo Neil Larsen para quien la alegoría nacional constituye una *tendencia estructural* en las sociedades modernas periféricas (*Determinations* 19).

Entre los héroes “positivos” (en los cuales, por cierto, se cifran las trayectorias de las alegorías nacionales) destacan en *El tungsteno*, aunque en diferentes grados y con marcadas diferencias, dos personajes: Leónidas Benites y el dirigente sindical indígena

⁹ A propósito de las afirmaciones de Jameson, Doris Sommer nota con justicia que: “Jameson both affirms too much by it (since clearly some “third-world” texts are not “national allegories”) and too little (since “national allegories” are still written in the First World, by say Pynchon and Grass among others” (42). La respuesta clásica a lo planteado por Jameson la formula Aijaz Ahmed en su ensayo “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”.

Servando Huanca. El primero, Benites, es un agrimensor, lleno de dudas y conflictos interiores que lo acercan más a la psiquis de un “melancólico” (pienso aquí en la “tristeza del mundo” de la que emana la visión alegórica según Walter Benjamin) que a la del prototipo del intelectual pequeño burgués dispuesto a subordinar sus intereses de clase y a entregarse sin dudar a la causa de la revolución. Benites es un personaje atípico que vive con una “crónica mueca de angustia” (156) en su rostro y que “no era muy querido en Quivilca” (156), tal como informa el narrador.¹⁰

Claro está que en este retrato dubitativo y atormentado es factible entrever asimismo las limitaciones inherentes a una persona de la clase social a la que pertenece. No es precisamente una vocación altruista la que lo ha llevado a trabajar a la mina: en un principio Benites ha sido nada menos que socio de Marino y su mayor aspiración ha consistido en reunir un capital que le permita finalizar sus estudios de ingeniería y establecer un negocio en Lima. Sin embargo, aún en su declarada ambición y avaricia desmedida, muestra una marcada diferencia respecto de sus socios, lo cual explicará a la postre la ruptura que se produce entre ellos. Un hecho que en definitiva termina de singularizarlo del resto es el que haya sido el único que no participara de la violación de la que es objeto Graciela, aunque tampoco haya hecho nada para evitarla, “por haberse quedado profundamente dormido” (191). En el capítulo tercero se confirma esta ruptura cuando Benites es despedido de la mina y son disueltos los lazos que lo ataban a Marino. Preso de una “crisis nerviosa”, el agrimensor busca aliarse con Huanca y con el anónimo apuntador, quien no pasa de ser una mera comparsa, para así vengarse de sus antiguos empleadores. En las conversaciones que sostiene con el herrero –verdadero compendio de doctrina partidaria– se confirman tanto las reservas por parte del narrador hacia el personaje, así como la posibilidad de esperar un giro positivo por parte de Benites. El dormir y la enfermedad no sólo son los mayores atributos que caracterizan al personaje, sino que por extensión, y de manera simbólica, se hacen extensivos a la clase social a la que pertenece. Benites aparece en la novela como el representante de la pequeña burguesía intelectual peruana, que permanece “dormida” o por lo menos adormecida e insensibilizada frente a la avanzada del imperialismo y los abusos que cotidianamente cometen los poderosos. En el proyecto revolucionario que alienta el texto se va a requerir de la participación de la pequeña burguesía intelectual, siempre y cuando ésta supedite sus intereses al liderazgo del proletariado.

El otro personaje que destaca aún con mayor nitidez es el herrero Servando Huanca. De él se nos da la siguiente descripción:

Nacido en las montañas del Norte, a las orillas del Marañón, vivía en Colca desde hacía unos dos años solamente. Una singular existencia llevaba. Ni mujer ni parientes. Ni diversiones ni muchos amigos. Solitario más bien, se encerraba todo el tiempo en torno a su forja, cocinándose él mismo. Era un tipo de indio puro: salientes pómulos, cobrizos, ojos pequeños, hundidos y brillantes, pelo lacio y negro, talla mediana y una expresión recogida y taciturna. Tenía unos treinta años. (244)

¹⁰ Por su oficio, por su excentricidad, y por la perplejidad en la que vive se pueden vislumbrar en Benites atisbos de la figura de K, el agrimensor de *El Castillo*, la novela alegórica moderna por excelencia que escribió Franz Kafka en 1922.

El narrador ofrece más datos de su trayectoria laboral: se nos informa así que ha vivido en los valles azucareros de Lima (275) y Chicama (en la costa norte del país) trabajando como mecánico y que se ha desempeñado como obrero en “diversos centros industriales” (244). Sabemos por añadidura que también ha participado en “pequeñas asociaciones o sindicatos rudimentarios” (245), y que no lo impulsan ni afrentas ni intereses personales (como a Benites), sino la solidaridad y el dolor que le produce la injusticia, con la que desea fervientemente acabar. En la caracterización de Huanca, se podría especular la repercusión que tienen las figuras de los líderes indígenas que encabezaron las grandes revueltas campesinas que convulsionaron el sur del Perú durante las dos primeras décadas del siglo xx, así como los líderes sindicales mineros que empiezan a actuar durante la década de los veinte. Hasta la década del 30 estos últimos eran en su mayoría cuadros provenientes de capas mesocráticas que buscaban organizar las incipientes organizaciones sindicales y ganarlas para la causa del comunismo internacional. Los líderes de las “insurrecciones de indios” son indistintamente agentes externos (llamados “mistis”) o campesinos indígenas. Entre los primeros resalta la figura de Rumi-Maqui, apelativo quechua que adoptó el sargento de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas en su fallido levantamiento en el altiplano peruano en 1915. Otra rebelión importante fue la liderada por Domingo Huarca en Sicuani, departamento del Cuzco, bajo vivas al Tahuantinsuyo e invocaciones mesiánicas, la misma que terminó con una violenta represión (obsérvese el parecido en el nombre con el héroe indígena de la novela de Vallejo, así como la coincidencia con el lugar en el que transcurren los acontecimientos). Servando Huanca combina la impronta rebelde de los dirigentes campesinos del sur con la conciencia de clase más desarrollada en los centros donde los grandes capitales del imperialismo han penetrado, tal como sucede en los valles azucareros del norte y Lima o en las minas del centro. Es decir donde se viven las experiencias más álgidas en el momento en que escribe *El tungsteno*.

Aún bajo el aura reivindicativa de las rebeliones que conmocionaron el sur del Perú —conocidas en su conjunto como la “gran rebelión del sur”— se convocó al Congreso indígena de 1923, al que asistieron tanto José Carlos Mariátegui como el legendario líder indígena Ezequiel Urviola. A propósito de este último escribiría Mariátegui en su prólogo a *Tempestad en los Andes*:

El “nuevo indio” no es un ser mítico, abstracto, al cual preste existencia sola la fé del profeta. Lo sentimos viviente, real, activo, en las estancias finales de esta “película serrana”, que es como el propio autor define a su libro. Lo que distingue al “nuevo indio” no es la instrucción sino el espíritu. (El alfabeto no redime al indio). El “nuevo indio” espera. Tiene una meta. He ahí su secreto y su fuerza. Todo lo demás existe en él por añadidura. Así lo he conocido yo también en más de un mensajero de la raza venido a Lima. Recuerdo el imprevisto e impresionante tipo de agitador que encontré hace cuatro años en el indio puneño Ezequiel Urviola. Este encuentro fue la más fuerte sorpresa que me reservó el Perú a mi regreso de Europa. Urviola representaba la primera chispa de un incendio por venir. Era el indio revolucionario, el indio socialista. Tuberculoso, jorobado, sucumbió al cabo de dos años de trabajo infatigable. Hoy no importa ya que Urviola no exista. Basta que haya existido. Como dice Valcárcel, hoy la sierra está preñada de espartacos. (9-10)

La evocación de Mariátegui ayuda a entender la importancia que tuvieron algunos dirigentes indígenas –como Urviola– y al mismo tiempo es ilustrativa en tanto sirve para medir la distancia que separa a los seres de carne y hueso que se debatían en luchas reivindicatorias con un ser de ficción como Servando Huanca. Lejos de mostrar signos de deterioro físico debido a las circunstancias extremas que enfrentaban los líderes de revueltas campesinas o sindicales, el héroe indígena de Vallejo no escapa a una marcada estilización, a una imagen idealizada, deudora de las representaciones sin fisuras como la del obrero mayestático de la iconografía proletaria, o los retratos de artistas plásticos indigenistas como el peruano José Sabogal. Tampoco hay que ser muy perspicaz para entender que esta suerte de “nuevo indio” busca ejemplificar al “hombre del porvenir” en el que aparece cifrado el “carácter nacional” que debe caracterizar al héroe socialista (Lukács 127). En tal sentido resulta elocuente el paralelo implícito que se traza con la figura de Lenin, el ideólogo y líder de la Revolución de Octubre. Dice en referencia a éste un exaltado Huanca: “Yo he leído, cuando trabajaba en los valles azucareros de Lima, que sólo hay ahora un solo hombre en todo el mundo, que se llama Lenin, y que ése es el único inteligente que está siempre con los obreros y los pobres y que trabaja para hacerles justicia contra los patrones y hacendados criminales. ¡Ese sí que es un gran hombre!” (275). Como a Lenin, le corresponde a Servando Huanca liderar la revolución, la “tempestad en los Andes” que se avizora en el horizonte revolucionario esbozado en el relato. No es casual por ello que la novela termine con la siguiente premonición: “El viento soplaba afuera, anunciando tempestad” (289). Este hecho es por demás significativo ya que se le asigna al indígena (aunque proletarizado y desprovisto de su bagaje cultural), el rol protagónico dentro de la lucha de liberación contra el imperialismo.

La elección del lugar en que transcurre la narración no es gratuita y resulta reveladora del nivel alegórico perceptible en la novela. Al principio del relato el narrador omnisciente informa que la mina de tungsteno de Quivilca aparece ubicada en el departamento del Cuzco, en una remota región de los Andes. Colca, a su vez, es el pueblo más cercano y la capital de provincia (Colca en quechua significa “granero” y funciona literalmente como el lugar que provee de mano de obra a la mina). Con frecuencia –incluso en una reciente edición crítica de la novela– se toman los topónimos mencionados en el relato como lugares geográficos existentes en la realidad cuando en la mayoría de los casos se trata de lugares ficticios.¹¹

¹¹ Conviene tener en cuenta que la naturaleza ficticia cuando no la ambigüedad e imprecisión de los referentes espaciales no constituyen un expediente inusual en la poética vallejana. Cayna, otro poblado andino donde transcurre la fantástica transformación de sus habitantes en “Los caynas” (*Escalas melografiadas*) da testimonio de ello. En su recuento de los topónimos que aparecen en la obra de Vallejo, César A. Ángeles Caballero anota lo siguiente: *La denominación de pueblo, es muy peruana cuando designa a las Villas de escasa importancia, muchas de ellas perdidas en la soledad del Ande, al extremo que no se les puede ubicar en los mapas, como sucede con las ciudades por Vallejo, o acaso sean simple ficción* [...] Colca derivase de “Kolka”: “troje, granero”. Como topónimo designa dos distritos, uno en Víctor Fajardo (departamento de Ayacucho) y otro en Huancayo (departamento de Junín). Además existen lugares con igual nombre en Aimaraes, Cotabambas y Huamanga. Difícil es intuir a cuál de éstos puede referirse Vallejo, pues no detalla mayores referencias geográficas para la identificación. Igual sucede en la novela *Tungsteno* (sic) con *Chocada*, *Coma* y *Cunguay* (218-19) (el énfasis es mío).

El interés por el Cuzco, ciudad que Vallejo no llegó a conocer pero que sin duda ejerció una atracción muy grande en su imaginario, no es una novedad en la narrativa de ficción del escritor andino, aunque sí lo es en la visión que forja del Perú republicano. En *Hacia el reino de los sciris*, una novela incaísta escrita en París entre los años de 1924 y 1928, y publicada póstumamente en 1944, aparecía en toda su majestuosidad, aunque ya en la inminencia de su ruina, la capital sagrada del imperio de los incas. Este interés aparece asimismo corroborado en algunos de los dramas y crónicas que escribe en Europa durante su exilio europeo. Como ocurre con muchos de sus contemporáneos, la fascinación con el Cuzco imperial se mezcla de manera compleja y contradictoria con la dura realidad de explotación y de despojo en la que vive inmerso el indígena peruano a principios del siglo xx. La elección del departamento del Cuzco como escenario del drama social que se busca denunciar hay que interpretarla entonces como un gesto simbólico, por medio del cual se reinvierte a la vieja capital del imperio –situada en los Andes y ya no en la costa– como el centro de gravedad del Perú contemporáneo. Esto, por cierto, en la línea de Manuel González Prada, Mariátegui, y los ensayistas indigenistas entre los que destaca Luis E. Valcárcel con *Tempestad en los Andes*.¹²

La conocida frase que se le atribuye a Abraham Valdelomar (“El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo”) sufre un giro de ciento ochenta grados. Lo que se dará en llamar el “Perú profundo” no está representado sinecdóquicamente por Lima sino por el Cuzco. Su arteria principal no es una avenida de resabios coloniales por donde transita la élite criolla sino un paraje desolado de los Andes; su actividad cotidiana no transcurre en el bullicio de un café de aires cosmopolitas, sino bajo la atmósfera áspera que ofrece una mina de tungsteno. La célula básica no se concentra en un individuo sino que se expande en la multitud de campesinos y proletarios anónimos que comparten penurias similares y una esperanza de redención mediante una providencial alianza de clases. Desde esta perspectiva, Vallejo no está errado cuando, en lo que parece un desliz del texto, ubica indirectamente al Cuzco en la zona centro y no en el sur del país, dado que en su mapa cognitivo el Cuzco continúa ocupando el lugar central que le cupo durante el imperio.¹³ En una escala mundial, el Cuzco se encuentra en relación de semejanza con el “Moscú milenario” (*Rusia en 1931* 84) que describe en su libro sobre Rusia y se opone a Nueva York, a la que describe como “una selva de acero” (*Rusia* 23) que en la ficción alberga las oficinas centrales de la gerencia de la “Mining Society”.

El uso que se hace aquí del término “mapa cognitivo” remite oblicuamente a lo formulado por Jameson en su libro *The Geopolitical Aesthetic* (1992). Jameson lo emplea

¹² Ricardo González Vigil ha reparado en la importancia de la elección del Cuzco, para, en palabras del crítico, “connotar un acto de liberación desde el centro mismo del Perú milenario” (“Prólogo” 24). Sin duda, una intención similar impulsó a Eudocio Ravines a fundar en Octubre de 1930 el Partido Comunista del Perú en la vieja capital del imperio inca (Flores Galindo 102).

¹³ Al inicio de la segunda parte de la novela, el narrador esboza la trayectoria de “Marino Hermanos”, socios de la Mining Society y responsables del despojo de los soras y del enganche de peones para las minas. Sobre ellos se dice: “De simples comerciantes en pequeño, que eran en Colca, antes de descubrirse las minas de Quivilca, se habían convertido en grandes hombres de finanza, cuyo nombre empezaba a ser conocido en el centro del Perú” (194).

de preferencia en sus análisis sobre cine contemporáneo para referirse al modo en que la totalidad se inserta dentro de lo en apariencia ordinario o subjetivo, poniendo al descubierto el sistema global de relaciones que caracteriza al capitalismo tardío. Tal como sucede en los habitantes de una ciudad, la percepción del individuo con respecto a su entorno es limitada y no “mimética” ya que está mediatizada por las experiencias particulares, reflejando las distorsiones y omisiones de un espacio alienado (Roberts 141). En esto se diferencia del trabajo propiamente dicho un geógrafo, quien en sus mapas sí aspira a ofrecer una información que se corresponda con sus referentes reales. El mapa cognitivo, por el contrario, funciona en el sentido que le otorga Althusser: alude a una representación imaginaria en relación a nuestras reales condiciones de existencia (Hardt y Weeks 22-24). En la formulación del “mapa cognitivo”, nuevamente se recurre a la alegoría como mecanismo de interpretación, ya que de acuerdo al crítico marxista la alegoría es la única figura capaz de captar la complejidad de los eventos del mundo moderno (*The Geopolitical Aesthetic* 3-4). En lo que respecta a *El tungsteno*, es pertinente el término en tanto el autor implícito claramente entiende el drama que relata como emanación de una totalidad, al ubicar el conflicto no aisladamente, sino como parte de un proceso mundial.

Si Vallejo recurre a una topografía imaginaria, algo similar sucede con los habitantes indígenas que pueblan la región donde se ubica la ficción: los soras, quienes son (o fueron) un grupo étnico posiblemente de origen aymara asentado en la margen oriental del río Pampas en el actual departamento de Ayacucho. Durante el período precolombino vivieron bajo la influencia de la federación chanca, y posteriormente bajo la del imperio incaico. Se destacaban por su espíritu guerrero, a tal punto que los incas tuvieron que hacer una serie de concesiones extraordinarias con el fin de evitar insurrecciones.¹⁴ Pero todo ello habría de cambiar dramáticamente en tiempos de la Colonia. Uno de los testimonios históricos más reveladores de este periodo lo ofrece el cronista indígena Guaman Poma de Ayala en su *Nueva crónica y buen gobierno*. En su crónica Guaman Poma afirma haberse desempeñado como Cápac Apo, esto es, Teniente de Corregidor, protector y administrador de la provincia de los Lucanas y Soras Andamarcas, Cincamarca (660-663). En calidad de tal dice haber visitado la villa de Guancabilca (la actual Huancavelica), donde atestigua el terrible maltrato que reciben los indígenas soras de su jurisdicción, forzados a trabajar en las mitas.¹⁵

En la novela de Vallejo los soras son caracterizados como seres completamente inocentes (a juicio del narrador poseen una “candorosa y alegre mansedumbre” [138]), a tal punto que en su conducta, que linda con lo infantil, evoca al buen salvaje de la Ilustración, en tanto que en lo relativo a su organización social ejercitan los fundamentos del “comunismo primitivo”.¹⁶ Como es de suponer, esta “candorosa y alegre mansedumbre” los torna indefensos frente a la amenaza que se cierne sobre ellos. Al desconocer los

¹⁴ He tomado estos datos del minucioso estudio de Steve J. Stern. En una nota al pie de página (254), Guido Podestá ofrece igualmente valiosa información sobre los soras históricos.

¹⁵ Ver también en las páginas 899-90.

¹⁶ En referencia a la Sociedad Pro indígena, agrupación de corte paternalista, escribe Flores Galindo: “Véan en el indígena, dieciochescamente, al hombre bueno e ingenuo, una reedición del ‘buen salvaje’” (44).

códigos que rigen las relaciones mercantiles son fácil presa de los agentes comerciales, quienes sin dificultad alguna terminan por despojarlos de sus bienes. El capitalismo, entonces, tiene el efecto de una plaga (similar a las enfermedades que sufrieron los indígenas de América en sus primeros contactos con el invasor europeo) que diezma a los soras, hasta conducirlos a su total exterminio una vez que pasan a trabajar en las minas.

En un estudio indispensable para entender la producción vallejana de su periodo europeo, Guido Podestá ha afirmado que “En las ficciones sobre la república [...] particularmente en *Colacho Hermanos*, o en sus crónicas como ‘Los incas redivivos’ Vallejo no logra evitar hacer suyo el retrato del ‘indio actual’ como *sora*” (254). Esto a propósito de la disociación “esquizofrénica” que detecta el historiador peruano Pablo Macera en los estudios etnohistóricos –y que reproducen movimientos artísticos de principios del siglo pasado como el indigenista–, la misma que discrimina entre un “indio actual” o *runa*, que deviene una suerte de escombros de su ilustre antepasado, y un indio totémico, inmortal y estilizado del tiempo de los incas. Como lo observa Podestá, a pesar de su rechazo a las expectativas de exotismo que genera una visión arqueológica, Vallejo no escapa a su influjo, razón por la cual su producción narrativa fluctúa de manera ambigua entre ambas imágenes. Es posible sostener entonces que los soras que aparecen en *El tungsteno* son asimilados a los indígenas “actuales”, a los *runas*, pero sólo hasta cierto punto. Más exacto sería afirmar que el episodio de los soras representa una fábula en clave alegórica en la cual se narra la extinción de un modo de vida justo –el del “comunismo primitivo” incaico– que en la visión utópica del texto será retomado con la revolución proletaria.

El complemento de los soras en la novela lo constituyen los yanaconas, quienes en tiempos del imperio incaico constituían una casta de servicio, mientras que durante la Colonia vivieron en estado de semiesclavitud, situación esta última que no variaría sustancialmente hasta la abolición del yanaconaje en 1968 (Basadre Ayulo). Como se puede apreciar a la luz del siguiente pasaje, la descripción que ofrece el narrador recoge en lo fundamental esta condición:

Analfabetos y desconectados totalmente del fenómeno civil, económico y político de Colca, vivían, por así decirlo, fuera del Estado peruano y de la vida nacional. Su sola relación con ésta y con aquél se reducía a unos cuantos servicios o trabajos forzados que los yanacones prestaban de ordinario a entidades o personas invisibles para ellos. (226)

Es evidente a la luz de la descripción anterior que el indígena “real”, contemporáneo, guarda mayor relación con los yanaconas que con los soras. A diferencia de estos, los yanaconas tienen capacidad de reacción, ya que a pesar de la violencia a la que viven sometidos son agentes históricos capaces de confrontar y propiciar convulsiones sociales como la revuelta con la que culmina la segunda parte de la novela. La vejación que sufren los jóvenes conscriptos Braulio Conchucos e Isidoro Yépez, sirve asimismo para que la voz narrativa exponga el antagonismo que existe entre los sectores oficiales y populares, entre la costa y la sierra: “La mayoría de los gendarmes eran costeños. De aquí que se expresasen así de los serranos. Los de la costa del Perú sienten un desprecio tremendo e insultante por los de la sierra y la montaña, y éstos devuelven el desprecio con un odio

subterráneo, exacerbado” (241). Por lo demás, la descarnada descripción del traslado forzoso que sufren los conscriptos no parece haber estado demasiada alejada de lo que sucedía en la vida real. Anota Flores Galindo:

Los abusos de la conscripción militar motivaron la protesta de un periódico de Cerro de Pasco, donde se proporciona la siguiente descripción: “sorprendidos como reos fugitivos...son conducidos bien atrincados a una cárcel inmunda; yertos de cansancio y hambre, continúan la marcha al despuntar el alba; dejando en el hogar a la familia consternada e indecisa...” (*Los Andes*, No. 60, enero 1919). (26)

Finalmente, quiero llamar la atención sobre uno de los episodios centrales de la novela, la violación colectiva de la que es víctima una joven indígena, Graciela, apodada “la Rosada”. Este acto de violencia extrema constituye a las claras una alegoría de la nación “violada” por fuerzas alienantes que buscan su destrucción y que actúan bajo la total impunidad.¹⁷ Ya se ha mencionado cómo la violencia sexual contra la mujer indígena aparece de modo central en la célebre zarzuela *El cóndor pasa*, y lo mismo podría señalarse de la novela indigenista *Raza de bronce* (1904) del boliviano Alcides Arguedas.

En lo referente a *El tungsteno* resulta significativo además que el episodio de la violación y muerte de Graciela sea narrado desde la perspectiva de un niño, Cucho, el sobrino de José Marino (en el capítulo segundo se informa que Cucho es hijo de su hermano Mateo y una chichera, oficio, por cierto, que desempeña la propia Graciela, sus hermanas y casi todas las mujeres que son nombradas en *El tungsteno*). En el transcurso del capítulo primero, José Marino ha ordenado traer a Graciela con engaños al bazar, tras lo cual el niño permanece en el quicio de la puerta, cuidando el caballo de su tío. Mientras espera, “Cucho, sin soltar la sogá del caballo, se entretenía en dibujar con el cabo de un lápiz rojo, y un pedazo de su cuaderno de la escuela, las armas de la patria” (180). Al cabo de un rato, su tío le inflinge una paliza por el sólo hecho de mostrarse solidario con una indígena que viene a comprar al bazar mientras se realiza la orgía. Todavía ensangrentado y lloroso, informa el narrador cómo el niño, “Se agachó y aguaitó a hurtadillas. ¿Qué sucedía ahora en el bazar?” (183). La asociación entre el escudo de la patria que dibuja Cucho en su cuaderno antes de ser atacado por Marino, y la mujer indígena que es objeto de violencia, no puede menos que notarse. El corolario es que, como el niño y la mujer, la patria se halla completamente indefensa ante el poder foráneo, por lo cual se justifica la acción de un movimiento nacionalista y revolucionario que la redima.

En síntesis: en *El tungsteno* se puede apreciar el grado de violencia que genera la nación oficial a través de la victimización que sufren los grupos que más nítidamente encarnan las políticas de marginalización. Por un lado los indígenas, quienes, en

¹⁷ El de Graciela no es un caso aislado en la novela, aunque sí el de desenlace más trágico. En el capítulo segundo se relata la historia de Laura (204-215), sirvienta y amante de Mateo Marino, como Graciela lo es de José. Laura es descrita como muchacha indígena de origen campesino y de hábitos aldeanos (y por tanto proclive ya al “gusto del pecado” [212]) a la que se disputan los hermanos Marino. Luego de ser poseída furtiva y sórdidamente por ambos, y haber confesado a José que está embarazada, termina postrada en el suelo, llorosa, ya que no ignora que ninguno de los hermanos se hará responsable de la paternidad del hijo que espera.

consonancia con lo argumentado por Mariátegui, han sido forzados a abandonar las labores agrícolas para trabajar como esclavos en las minas (“El problema de la tierra” 50-104), y las mujeres, quienes representan el dominio espiritual del sector nativo que busca ser preservado de la injerencia externa (Chatterjee 6), pero cuya salvaguarda resulta poco menos que imposible en circunstancias extremas como las que se denuncian en la novela de Vallejo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha visto que *El tungsteno*, relato ambientado en el marco de la Primera Guerra Mundial y en el umbral de la Revolución de Octubre, constituye una intervención desde el exilio por parte de su autor en el debate sobre la llamada “cuestión nacional”. No se pone en entredicho su clara relación con la “novela proletaria”, pero se insiste en que sería un error descartarla como un relato (fallido) que incurre en fórmulas maniqueas y episodios tremendistas para crear un efecto limitado al de la propaganda panfletaria. Por supuesto existe una clara intención de denuncia y sus héroes principales, sobre todo Servando Huanca –el herrero indígena que parece salido de una fragua– responden a la ejemplaridad de la tipología del realismo social. Tampoco se discute que la barrera entre el bien y el mal está claramente delimitada y no deja margen alguno de ambigüedad. Sin embargo, para fines de una lectura menos previsible no importan tanto las ortodoxias como las heterodoxias que revela el texto vallejiano. Bajo estas premisas se ha tratado de demostrar cómo los indios soras que son exterminados en la mina no corresponden al indígena contemporáneo que habita en los Andes y que su presencia ilustra más bien, a manera de una fábula, tanto las bondades del “comunismo primitivo” (que habrá de ser reivindicado con la Revolución Proletaria) como el efecto devastador, tanto en lo económico como en lo moral, que acarrea el capitalismo en su etapa imperialista. De manera similar se entiende que la apelación al Cuzco, la antigua capital del imperio incaico, señala la dirección desde la cual ha de venir esta revolución que se anhela al mismo tiempo que se pone de manifiesto el nexo vivo con una civilización milenaria que vuelve a ocupar así el lugar central que Mariátegui reclamó para ella. Y que Quivilca, ese poblado imaginario donde queda situada la mina de tungsteno y que varios críticos se afanan por localizar en el mapa, es a la vez cifra y laboratorio donde concurren las fuerzas sociales en pugna.

La violencia disciplinaria del “Perú oficial” (el Estado oligárquico aliado con el imperialismo norteamericano) se ilustra en el trato inhumano que se les da a los yanacunas conscriptos a la vez que se concentra alegóricamente en la imagen de una mujer indígena que fallece luego de ser ultrajada. Pero son precisamente esas muertes las que ponen al descubierto los brotes de resistencia que se han estado incubando y que Huanca, bajo el ejemplo de Lenin, busca encauzar dentro de la ola revolucionaria que sacude al mundo. Leónidas Benites, un enfermizo y temeroso pequeñoburgués, junto con un apuntador anónimo se perfilan como los otros dos conspiradores a los que por su condición de clase les corresponderá actuar como socios menores en la “tempestad en los Andes” de inspiración socialista que se avizora llegar. La escritura de *El Tungsteno* tiene como telón de fondo las rebeliones campesinas del sur del país con sus brotes milenaristas, y cobra

vida bajo la mirada entre “arqueológica” y comprometida que proyecta desde París el gran poeta nacido en Santiago de Chuco.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”.
- Ángeles Caballero, César A. *César Vallejo. Su obra*. Lima: Librería Minerva, 1964.
- Basadre Ayulo, Jorge. “Interdisciplinarias: el sistema jurídico prehispánico”. 11 mayo 2000. <http://publicaciones.derecho.org/redp/N%25Famero11-_Mayo_del200/5>.
- Beverly, John. “*El tungsteno* de Vallejo: hacia una reivindicación de la ‘novela social’”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15 (29): 167-177.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. “Apogeo y crisis de la república aristocrática”. *Obras completas II*. Lima: SUR, 1993.
- Cerna-Bazán, José. *Sujeto a cambio. De las relaciones del texto y la sociedad en la escritura de César Vallejo (1914-1930)*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1995.
- Chatterjee, Partha. *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Díaz, Lisiak-Land. “Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo”. *Inti* 36 (1992): 59-71.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.
- Flores Galindo, Alberto. *Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- Fuentes, Víctor. “La literatura proletaria de Vallejo en el contexto revolucionario de Rusia y España (1930-1932)”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1988): 401-413.
- González Montes, Antonio. “La narrativa de César Vallejo”. *Intensidad y altura de César Vallejo*. Ricardo González Vigil, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993. 221-263.
- González Vigil, Ricardo. “Prólogo” a *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo. Lima: Ediciones COPÉ, 1998. 7-25.
- _____. *César Vallejo*. Lima: Editorial Brasa, S. A., 1995.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno II*. Franklin Pease G. Y., ed. México DF: F.C.E, 1993.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael. “César Vallejo y Walter Benjamin”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 520 (1993): 55-72.
- Hardt, Michael and Kathi Weeks. “Introduction”. *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000. 1-29.
- Jameson, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15/3 (1986): 65-88.
- _____. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press, 1992.
- Larsen, Neil. *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London/New York: Verso, 2001.

- Lloréns Amico, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP, 1983.
- López Alfonso, Francisco José. "El arte y la revolución: una lectura de *El tungsteno*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 454-455 (1988): 415-22.
- Lukács, Georg. "El realismo crítico en la sociedad socialista". *Significación actual del realismo crítico*. México DF: Era, 1984.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editorial Minerva, 1981.
- _____. "Prólogo" a *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel. 7-15.
- Podestá, Guido. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1994.
- Roberts, Adam. *Fredric Jameson*. London/New York: Routledge, 2000.
- Romero, Covadonga. "Introducción" a *El tungsteno* de César Vallejo. 9-115.
- Ruffinelli, Jorge. "César Vallejo, narrador". *Crítica en marcha: ensayos sobre literatura latinoamericana*. México DF: Premia Editora, 1979. 94-97.
- Salaün, Serge. "La novela vallejana o la conquista conflictiva de la madurez (1927-38)". *César Vallejo: la escritura y lo real*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988. 71-86.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Silva-Santisteban, Ricardo. "La narrativa de César Vallejo". *César Vallejo Narrativa completa*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. XV-XXXI.
- Stern, Steve J. *Peru's Indian Peoples and the Challenge of Spanish Conquest. Huamanga to 1640*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1993.
- Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Biblioteca Amauta, 1927.
- Vallejo, César. *El tungsteno*. Pamplona: Ediciones Eunete, 1998.
- _____. *Artículos y crónicas completos II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- _____. *Obras completas. IV. El arte y la revolución*. Barcelona: Editorial Laia, 1978.