



Project
MUSE[®]

Today's Research. Tomorrow's Inspiration.

Sufrimiento y retribución La teatralidad política de El tungsteno de César Vallejo

Matthew Bush

MLN, Volume 125, Number 2, March 2010 (Hispanic Issue), pp. 369-390 (Article)

Published by The Johns Hopkins University Press
DOI: 10.1353/mln.0.0249

MLN
GERMAN DOCK



LITERATURE AND THE SENSE OF POSSIBILITY /
DER MÖGLICHKEITSSINNS VON LITERATUR

APRIL 2010 / VOLUME 125 / NO. 2



For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v125/125.2.bush.html>

Sufrimiento y retribución: La teatralidad política de *El tungsteno* de César Vallejo



Matthew Bush

La fotografía *Víctor Mendívil y el gigante de Paruro* (1925) del fotógrafo Martín Chambi Jiménez (1891–1973) le presenta al espectador una imagen de índole, a la vez, concreta y paradójica.¹ Por un lado, el abismo social que separa a los dos sujetos fotografiados es evidente: el joven, cuyo frac denotaría elegancia y un elevado estatus social, está visiblemente disociado del anónimo “gigante” cuya indumentaria tradicional, poblada de huecos ocasionados quizás por su labor, pone de relieve su pertenencia a la comunidad indígena. Por otro lado, la foto desestabiliza la jerarquía social codificada en la vestimenta ya que, además de documentar la imponencia física del gigante, el gesto paternal del sujeto indígena que pone su brazo sobre el hombro del joven resaltaría la protección que imparte y el acatamiento que espera un mayor. La posición subordinada del joven se hace patente en la mirada perpleja con la que observa al gigante. Esta mirada enigmática parece oscilar entre varias emociones: miedo, respeto, incomodidad y confusión. En última instancia, la ambigüedad de la mirada del joven no puede sino denotar asombro ante el sujeto indígena que, en el contexto de esta fotografía, simbólicamente representa una amenaza al orden jerárquico mantenido en los estratos sociales de señores e indios.²

¹Le agradezco al Profesor Ricardo Viera, director y curador de las galerías de arte de Lehigh University, por haberme facilitado el uso de esta imagen.

²Esta fotografía de Chambi también juega, auto-conscientemente, con el concepto de asombro y posición social, ya que Víctor Mendívil fue, como apuntan Esperanza



Figure 1. Martín Chambi's "Victor Mendivil y El Gigante de Paruro, Cusco, 1925" (reproduced with permission by Lehigh University Art Galleries).

El asombro, en sus vertientes positivas y negativas, ante la figura del indígena es un aspecto clave del indigenismo peruano de las primeras décadas del siglo XX, lo cual se observa en obras de autores como Luis Valcárcel, Ventura García Calderón, José Carlos Mariátegui y Enrique López Albújar. Desde luego, para estos autores y muchos otros, la distancia entre las culturas mestiza e indígena constituía tanto un obstáculo social como una posibilidad de imaginar y escribir sobre el *otro* nacional.³ El caso de César Vallejo (1892–1938) como autor indigenista no es, pues, una excepción, aunque se tendría que notar que el contacto directo que Vallejo tuvo con la realidad rural sirvió para fomentar la agenda social de sus obras narrativas y teatrales. Según ha notado Jean Franco, la experiencia de Vallejo como funcionario en las minas de Tambores y Quiruvilca y luego en la hacienda azucarera “Roma” del Valle Chicama expuso al autor a las injusticias que sufría la población campesina (4–6). Vallejo se valdría de estas experiencias laborales como fuente para la novela *El tungsteno* (1931), la cual presenta una confluencia de la agenda indigenista con el proyecto de una literatura socialista revolucionaria.

El tungsteno, inicialmente publicado en la colección de “La novela proletaria” de la Editorial Cénit, cabe dentro de la amplia categoría de la “novela social,” dada la estética realista socialista que gobierna la narración.⁴ Para comunicar el mensaje socio-político de la novela, Vallejo narra una serie de injusticias que incluyen violaciones, labor forzada y asesinatos. Esto pone en evidencia la degradación física y moral sufrida a manos de una corporación estadounidense denominada el “Mining Society” por los pobladores de dos pequeñas

López Parada y Amanda Hopkinson (ver bibliografía), el ayudante del fotógrafo. En este sentido, el estatus social representado en Mendivil y su mirada asombrada en esta foto posada pueden ser leídos como construcciones artísticas del asombro (en vez de la documentación fotográfica de una reacción auténtica). Esto trazaría un paralelo entre esta obra de Chambi y la de Vallejo—en relación con la mirada del artista ante la posibilidad de una revolución indígena—que comento a continuación.

³Para un estudio de la compleja relación entre el intelectual y el indígena y sus respectivos acercamientos a la modernidad, ver *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity* de Jorge Coronado.

⁴Hay cierta anacronía en la referencia a la estética realista socialista de la novela de Vallejo, ya que los patrones oficiales de este imperativo artístico no fueron propuestos hasta 1934 en el Congreso de Escritores Soviéticos. Pese a ello, la novela calza con el proyecto del realismo socialista comentado por Terry Eagleton cuando escribe que “the doctrine taught that it was the writer’s duty ‘to provide a truthful, historico-concrete portrayal of reality in its revolutionary development’, taking into account ‘the problem of ideological transformation and the education of the workers in the spirit of socialism’” (36).

comunidades, Quivilca y Colca, representadas como constituyentes del departamento de Cuzco. Como se aprecia en la representación de la corrupción moral y el ejercicio excesivo de violencia, *El tungsteno* depende de una formulación polarizada del bien y el mal para definir dos extremos de conflicto social.

De acuerdo con esta categorización binaria de la discordancia social, lo que aquí propongo es una lectura del mensaje político del texto enmarcada por los límites de la narración melodramática. Siguiendo los análisis de Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* y Nina Gerassi-Navarro en *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*, leo *El tungsteno* no como un melodrama en el sentido clásico del género, sino como una narración que depende de un “substrato teatral” (Gerassi-Navarro 150) para manifestar los atributos positivos y negativos inscritos en los protagonistas y antagonistas del conflicto ético-político representado en el texto.⁵ La exageración léxica de la narración y la gesticulación emocional de los personajes contribuyen a que cada acción narrada cobre un aspecto enfático y tronante. De esta forma, se pretende que la narración del conflicto manifieste inequívocamente la calidad moral de los personajes y, por ende, su posición polarizada en el enfrentamiento social de la novela.

Tal enfrentamiento de perspectivas funciona como una característica estructural básica del melodrama ya que, según Peter Brooks, “melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and it dissipates it with the eventual victory of virtue” (20). De hecho, en *El tungsteno*, el posicionamiento de los personajes está formulado para que pueda haber un reconocimiento de la virtud cuando ésta es atacada por la vileza, organizándose así una economía de sufrimiento y retribución. De esta manera, se narra la persecución infligida sobre los personajes “buenos” y el abuso de poder de los personajes “malos” del texto como si estos conflictos emotivos fueran un reflejo de la dialéctica entre clases sociales. En este sentido, estos estamentos sociales son concebidos en la narración en términos de opresores malvados y oprimidos inocen-

⁵ Acerca de la calidad teatral de *El tungsteno*, vale la pena recordar que porciones de la novela fueron adaptadas por Vallejo para su farsa titulada *Colacho hermanos*, lo que sugiere una conexión entre la concepción estética que rige las dos obras.

tes; estos últimos intentarán buscar una retribución a sus pesares por medio de una rebelión en la parte final del texto.

Sin embargo, en este tránsito de la emoción a la reflexión social, el lector percibe una confusión entre las preocupaciones individuales y las colectivas; esta confusión hace que las quejas particulares de los personajes (junto con la agenda indigenista del texto) queden forzosamente sometidas al proyecto de la “novela proletaria.” En este sentido, los excesos emotivos de la narración melodramática, en lugar de hacer más inteligible la discordancia social, problematizan la coherencia política que la novela intentaría ensayar, en la medida en que no se logra una equivalencia plena entre las motivaciones emocionales de los personajes y el proyecto político de la novela, complicándose así lo que debería ser el “final feliz” del texto. Por ende, *El tungsteno*, en última instancia, deja al descubierto el vacío alrededor del cual gira el proyecto político hegemónico de la novela, el cual pretende consolidar una multitud de preocupaciones y de actores sociales bajo un único bloque ideológico.

Al considerar esta narración vallejjiana, hay que notar que son justamente la hipérbole y el esquematismo los que han contribuido a que, en general, la crítica literaria haya juzgado que *El tungsteno* (junto con las obras teatrales) es inferior a la obra poética del autor (Franco 158, Gutiérrez Girardot 143, Podestá 17). Pese a ello, vale la pena remarcar que la representación simplificada que se encuentra en *El tungsteno* calza con lo que Vallejo postulaba como la estética del arte revolucionario. En el póstumamente publicado *El arte y la revolución*—escrito en 1931 (González Vigil 29) pero no publicado hasta 1973—Vallejo escribió que “la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo,—ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras” (452). El estilo del “arte revolucionario” (que coincide con lo que el autor también denomina el “arte bolchevique,” que observó en sus viajes a la Unión Soviética) se diferenciaría de lo que el autor entiende por “arte socialista,” cuyo ejecutor debería poseer “una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista” (*Arte y revolución* 381) y en el que la ideología socialista está intrínsecamente tejida en la forma artística misma. Por el contrario, el fin del “arte revolucionario” es ante todo propagandístico: la revolución que éste propone queda en el nivel semántico,

no en la forma artística misma.⁶ De acuerdo con esta propuesta, en *El tungsteno* es imposible eludir la crudeza de la narración, ya que, mediante esta manera directa de novelar, se propone manifestar una clara dicotomía ética.

Acerca de la polaridad moral en *El tungsteno* y la manera en que ésta pone en evidencia una representación alegórica de la historia nacional, Juan Carlos Galdo ha notado que:

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. . . 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, implementaban en la realidad durante este periodo. (181)

Siguiendo esta línea de análisis de Galdo, es interesante notar el paralelo que puede trazarse entre las clasificaciones morales propuestas por Vallejo en *El tungsteno* y los componentes básicos de la caracterización melodramática presentados por Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Comenta Brooks que:

Melodramatic good and evil are highly personalized: they are assigned to, they inhabit persons who indeed have no psychological complexity but who are strongly characterized. Most notably, evil is villainy; it is a swarthy, cape-enveloped man with a deep voice. Good and evil can be named as persons are named—and melodramas tend in fact to move toward a clear nomination of the moral universe. (16–17)

Como se comprueba en las varias referencias críticas al esquematismo y la brecha hiperbólica entre el bien y el mal de *El tungsteno*, hay una correspondencia entre las propuestas melodramáticas señaladas por Brooks y la estructura narrativa que rige la novela de Vallejo. Sin embargo, el hecho de que el relato vallejiano pareciera emplear lo que Brooks luego denominaría el “modo melodramático” para narrar una historia que es, a todas luces, revolucionaria, no deja de sugerir una paradoja, ya que el melodrama es comúnmente percibido como una forma narrativa conservadora.⁷

⁶Escribe Vallejo que “el arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación. Se propone, de preferencia, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo. Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones” (*Arte y revolución* 380).

⁷A pesar de que no analiza específicamente el melodrama, los comentarios de Ángel Rama acerca de la novela social (a los que aludiré más adelante) iluminan la

Surgido en el siglo XVIII de la transición de poder de la aristocracia a la burguesía, y particularmente de la Revolución Francesa, cuando el incipiente Estado intentaba establecer una clara base moral tras la destrucción de la conexión entre la corona y la divinidad, el melodrama servía como un modo estadista de difusión de valores éticos ante el caos social (Brooks 14–15, Gledhill 14–16). Desde entonces, el melodrama ha sido caracterizado por su intento de proteger y promover el estatus quo, lo cual tendría poco que ver con el proyecto revolucionario de *El tungsteno*. En este sentido, sería productivo leer *El tungsteno* como una novela que, mientras emplea un modo narrativo que es tradicionalmente conservador, adapta esta misma forma para cuestionar la política conservadora del momento, lo que alinearía este relato vallejiano con otras obras contemporáneas como las de Jorge Amado. En *El tungsteno*, como en *Seara Vermelha* (1946) de Amado, por ejemplo, la historia melodramática, en vez de proponer una visión tradicionalista de la sociedad, da voz a la autoridad moral de la política socialista radical. La novela de Vallejo demuestra los peores impulsos de los villanos capitalistas para así justificar la sublevación contra tales enemigos. Esta depravación es evidente, quizás más que en cualquier otro pasaje del texto, en la representación de la violación y la muerte de un personaje joven serrano llamado Graciela.

Graciela, también identificada por su apodo de “la Rosada,” es la concubina de José Marino, dueño del bazar que sirve principalmente para satisfacer las necesidades del Mining Society. Esta conglomeración estadounidense es encabezada por Mr. Taik y Mr. Weiss, en cuyas minas se trabaja en la extracción del metal cuyo nombre sirve como título de la novela. Por su parte, José Marino y su hermano Mateo son empresarios locales, pertenecientes a la vilipendiada pequeña burguesía, empeñados en enriquecerse y mantener contentos a los industrialistas extranjeros que saquean la “virgen naturaleza” peruana (Vallejo, *Tungsteno* 222). Una faceta de la empresa de los Marino

contradicción entre el proyecto revolucionario del texto y el modo conservador de narrarlo. Rama observa que:

La novela social latinoamericana de los treinta . . . no discutió si estaba operando con una de las formas predilectas de la cultura occidental burguesa, limitándose a violentarla para que aceptara una ideología que respondía a las orientaciones de un pensamiento de izquierda (en el cual se mezclaba liberalismo, progresismo, tímidos escauceos marxistas) sin modificar demasiado notoriamente sus formas, apenas si simplificándolas en un régimen más marcadamente denotativo y lógico-racional . . . En tal comportamiento es posible discernir una secreta conexión cultural, la continuidad de una determinada concepción de lo real y de las formas literarias para traducirla, que sólo acepta variaciones de grado y no de sustancia, apuntando así a las contradicciones que presentan los nuevos grupos sociales que, sin embargo, pertenecen a la misma cultura. (240–41)

consiste en “enganchar” nuevos obreros para trabajar en las minas de tungsteno, el que es utilizado por el ejército estadounidense para la fabricación de naves y armas mientras prepara su entrada oficial en la Primera Guerra Mundial (Vallejo, *Tungsteno* 256).⁸ Es en la fiesta de despedida de José Marino, que irá de Quivilca para Colca en un viaje para enganchar nuevos obreros indígenas, donde ocurre la violación y muerte de Graciela.

Cuando ya están ebrios los concurrentes a la fiesta, todos relacionados con el funcionamiento y administración de las minas, José Marino decide apostar en un juego de dados la compañía de Graciela durante su ausencia de Quivilca. Sin embargo, el desprecio con el cual se juega con la vida de “la Rosada” es apenas la primera muestra de la degradación que sufrirá la joven. Después de que el comisario Baldazari gana un juego de cacho y, por ende, el derecho a Graciela, José manda traer a la joven indígena para que, después de obligarla a ingerir un fuerte alcohol casero, el comisario disponga de su ganancia. Al quedarse inconsciente por el “tabacazo” de José Marino, ocurre la violación de Graciela:

Al venir la noche, cerraron herméticamente la puerta y el bazar quedó sumido en tinieblas. Todos los contertulios—menos Benites, que se había quedado dormido—conocieron entonces, uno por uno, el cuerpo de Graciela. José Marino primero, y Baldazari después, habían brindado la muchacha a sus amigos, generosamente. Los primeros en gustar de la presa fueron, naturalmente, los patrones míster Taik y Weiss. Los otros personajes entraron luego a escena, por orden de jerarquía social y económica: el comisario Baldazari, el cajero Machuca, el ingeniero Rubio y el profesor Zavala. José Marino, por modestia, galantería o refinamiento, fue el último. Lo hizo en medio de una batahola demoníaca. Marino pronunciaba en la oscuridad palabras, interjecciones y gritos de una abyección y un vicio espeluznantes. Un diálogo espantoso sostuvo, durante su acto horripilante, con sus cómplices. Un ronquido, sordo y ahogado, era la única seña de vida de Graciela. José Marino lanzó, al fin, una carcajada viscosa y macabra. . . . (Vallejo, *Tungsteno* 250–51)

⁸Aunque no lo trato específicamente, el ambiente histórico del texto provee un trasfondo para entender las condiciones reales del Perú de la época representada y la militancia de Vallejo con respecto a esta situación. El Mining Society parece ser una referencia no muy velada al Cerro de Pasco Mining Corporation que operaba con capital estadounidense en Perú desde 1901 hasta 1974 (Skidmore y Smith 191, 211). Para un análisis detallado de esta corporación minera, ver *Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900–1930: Un intento de caracterización social* de Alberto Flores Galindo. En cuanto a la manera alegórica en la que Vallejo hace referencia al industrialismo extranjero en Perú en *El tungsteno*, ver el ya citado artículo de Galdo.

Poco después de la violación, muere Graciela. Este pasaje particular—que tiene un cuidado especial en remarcar la abstinencia del agrimensor Leónidas Benites para que éste pueda ser después representado como un integrante positivo de la sublevación que ocurriría al final de la novela—y las ramificaciones finales de la violencia sexual, ilustran nítidamente la representación teatral del mal en el texto.⁹ Una violencia “demoníaca,” representada en un lenguaje hiperbólico y patentemente melodramático para así resaltar lo grotesco de la escena (“abyección y vicio espeluznantes,” “acto horripilante,” “viscosa y macabra”), toma forma en las acciones de José Marino y sus compañeros vinculados con el Mining Society.¹⁰ De esta manera, se invita al lector a asociar la infamia de esta violencia sexual con la violencia social ejercida contra el Perú por medio de la explotación imperialista. Este salto de la violencia personal a una violencia sistémica y nacional que implica una lectura alegórica de la novela, sin embargo, no resulta ser gratuito, ya que los agentes de la agresión en los niveles micro y macro resultan ser los mismos.

Sin embargo, para subrayar la posición de los miembros del Mining Society como ejemplares del mal, tiene que haber un contrapeso del bien, lo que introduciría un equilibrio en la economía narrativa del conflicto. Este balance se encuentra en la figura heroica de Servando Huanca, el obrero y agitador indígena. La mayor acción de Huanca en la novela es liderar un intento fracasado de insurrección comunitaria para socorrer a dos conscriptos indígenas, traídos a la fuerza a Colca como reclutas para el servicio militar, por orden del subprefecto Luna y sus compinches de la Junta Conscriptoria Militar: el alcalde Parga, el juez Ortega, el doctor Riaño y el rico propietario Iglesias. Aunque éstos son funcionarios y ciudadanos peruanos, su lealtad es ante todo a los Estados Unidos, lo cual se ve, después de la matanza

⁹Vale la pena notar que ésta no es la única escena de la novela que define el mal por medio de la violencia o perversión sexual. Los hermanos Marino comparten a la concubina de Mateo, Laura, que está embarazada con un hijo que le atribuye a José. También, existe una leyenda negra sobre un funcionario poderoso de Colca, el juez Ortega, que afirma que éste ha practicado necrofilia con su esposa fallecida. En este sentido, se nota una insistencia marcada de definir los polos morales del relato por medio de prácticas sexuales que, en el caso de los mayordomos, el texto reprueba y representa como corruptas y perversas.

¹⁰Comenta Salaün que en *El tungsteno* se reproduce “hasta la caricatura el lenguaje pintoresco (pero revelador de una comunicación pervertida, basada en la incultura, la codicia, los instintos primarios, la violencia social, etc.)” (81). No parece exagerado afirmar que el lenguaje caricaturesco al que se refiere Salaün es justamente la poética del melodrama que intenta demostrar, más allá de cualquier duda, la moralidad (o ausencia de ella) en cada personaje.

del pueblo sublevado, cuando estas autoridades proclaman: “¡Vivan los Estados Unidos! ¡Viva la Mining Society! ¡Vivan los norteamericanos! ¡Viva Wilson! ¡Viva míster Taik! ¡Viva míster Weiss! ¡Viva Quivilca! . . . ¡Abajo los indios!” (Vallejo, *Tungsteno* 307).

En respuesta a este oportunismo oficialista, Huanca postulará una rebelión contra el Mining Society, vengando así los males que esta entidad ha inflingido a la población indígena que, en la mayoría de la novela, es representada como una masa indefensa e inocente, incapaz de defenderse a sí misma.¹¹ El herrero Huanca, por el contrario, diferenciado de los habitantes nativos de Colca y Quivilca por su nacimiento “en las montañas del norte, a las orillas del Marañón,” se representa como “un tipo de indio puro: salientes pómulos, cobrizo, ojos pequeños, hundidos y brillantes, pelo lacio y negro, talla mediana y una expresión recogida y casi taciturna” (Vallejo, *Tungsteno* 290). En esta caracterización física del líder indígena, el narrador omnisciente recurre a una visión estereotipada del “indio puro” por el efecto de idealización, lo cual se extiende directamente a la política contestataria de Huanca:

Servando Huanca se dolía, pues, y rabiaba, más por solidaridad o, si se quiere, por humanidad, contra los mandones—autoridades o patrones—que por causa propia y personal. También se dio cuenta de esta esencia solidaria y colectiva de su dolor contra la injusticia, por haberla descubierto también en los otros trabajadores cuando se trataba de abusos y delitos perpetrados en la persona de los demás. Por último, Servando Huanca llegó a unirse algunas veces con sus compañeros de trabajo y de dolor, en pequeñas asociaciones o sindicatos rudimentarios, y allí le dieron periódicos y folletos en que leyó tópicos y cuestiones relacionadas con esa injusticia que él conocía y con los modos que deben emplear los que la sufren, para luchar contra ella y hacerla desaparecer del mundo . . . ¿Poseía ya Servando Huanca una conciencia clasista? ¿Se daba cuenta de ello? Su sola táctica de lucha se reducía [a] dos cosas muy simples: unión de los que sufren las injusticias sociales y acción práctica de masas. (291)

¹¹ La inocencia de los indios sora es caracterizada hasta como “infantil” (217) en *El tungsteno*. Comenta Roberto Paoli que el indigenismo de Vallejo tiene que ser considerado a la luz de:

El peculiar ambiente de los años veinte y treinta, cuando [la] mitología dieciochista, aunque nominalmente rechazada (por el marxista Mariátegui, por ejemplo), concordaba de hecho con los primeros análisis económicos y sociológicos de la realidad peruana, en virtud de sus gérmenes sentimentales e ideales, en virtud de los arquetipos humanos que añoraba y anhelaba como valores representantes de un pasado perdido que se renovarían en el futuro, en virtud precisamente de sus mitos nostálgicos y proféticos. Era exactamente esto: una nostalgia que se convertía en profecía mediante la comprobación que incluso en el presente el indio conservaba intacta su cultura originaria y seguía rechazando la cultura de los colonizadores. (342)

Calzando casi perfectamente con una representación idealizada del desarrollo de conciencia de clase, la descripción de Servando Huanca le sirve a Vallejo para combinar el aspecto indigenista de la novela con el proyecto de la “novela proletaria.” En este sentido, se evidencia una conexión entre *El tungsteno* y los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, que también concibió la reivindicación social indígena por medio de la ideología socialista.¹² Tanto en la obra de Mariátegui como en *El tungsteno*, el concepto de raza se combina con una posición política particular para tratar de designar un arquetipo revolucionario capaz de traer un cambio a un mundo plagado de injusticias.

Notablemente, según se ve en el pasaje citado anteriormente, en la novela de Vallejo este arquetipo se formula por medio de un lenguaje enfático, repleto de interrogaciones retóricas y contrastes éticos que buscan intrigar y provocar una reacción emocional en el lector. En este sentido, Servando Huanca está sujeto a la misma emotividad melodramática con la cual se retrata a los otros personajes del texto. Como se vio antes en la representación de las fuerzas malvadas del texto, la poética melodramática resalta la calidad teatral de la novela, ahora para definir el polo positivo del conflicto.

Pero más allá de los conflictos sociales encarnados por personajes éticamente enfrentados, hay también un caso en *El tungsteno* donde la pugna moral ocurre en un mismo personaje; así, en la representación de la crisis de consciencia del agrimensor Leónidas Benites, las inclinaciones melodramáticas de la narración son evidentes. El dilema espiritual de Benites que, de hecho, sirve de base para toda la novela—este apartado del texto que representa la crisis de Benites fue publicado bajo el título “Sabiduría” en 1927 en la revista *Amauta*—,

¹²La confluencia de los proyectos socialista e indigenista era, pues, común en esta época dada la naturaleza contestataria de esta corriente literaria. Como comenta Antonio Cornejo Polar:

En las décadas de los años 20 y 30 el indigenismo se inscribió decididamente dentro del vasto movimiento anti-oligárquico que por entonces tuvo variadas manifestaciones. Ciertamente, en sus mejores realizaciones, trascendió con soltura este nivel, hasta confundirse con los requerimientos de un proyecto revolucionario de signo socialista, pero si el marco de referencia es el movimiento en su conjunto, hay que reconocer que su horizonte genérico fue el de la lucha contra la oligarquía, en especial contra su sector más primitivo, formado por los grandes terratenientes serranos. (27)

Sin embargo, esta coincidencia de proyectos literarios no deja de evidenciar una desconexión entre el proyecto estético/político del intelectual y la realidad de la época. El trabajo de Jorge Coronado analiza esta problemática en profundidad, y el autor observa que “Marxist political and cultural criticism . . . was central to efforts to animate the defense of the indio within revolutionary frameworks that understood the indio as a constituent component of classed society” (7).

resalta la calidad moralizante del texto invocando una iconografía teológica.

A pesar de su cuidado higiénico particular, Benites se enferma y en su alta fiebre sufre alucinaciones que mezclan visiones del Corazón de Jesús con alusiones a las acciones, a veces ilícitas, que cumple el agrimensor en su empleo con el Mining Society y en un negocio que maneja con José Marino, donde se aprovecha de la bondad de los indios sora para acumular tierras y ganancias (*Tungsteno* 220). En su alucinación, creyéndose al borde de la muerte y temiendo su juicio final, Benites exclama ante Jesús, “¡Señor! ¡Apaga la lámpara de tu tristeza, que me falta corazón para reflejarla! ¿Qué he hecho de mi sangre? ¿Dónde está mi sangre? ¡Ay, Señor! ¡Tú me la diste y he aquí que yo, sin saber cómo, la dejé coagulada en los abismos de la vida, avaro de ella y pobre de ella!” (Vallejo, *Tungsteno* 238). Nuevamente, en un léxico característicamente gesticulante, el texto pone en escena otro dilema moral vivido por un personaje burgués escindido entre sus deseos de acenso social y la ética cristiana.¹³

Sin embargo, pese a la insistencia con la que *El tungsteno* recurre a los excesos del lenguaje hiperbólico para conseguir efectos moralizantes, se observa que la crítica literaria ha tendido a evaluar la novela de acuerdo con los criterios de proyectos narrativos innovadores, para justificar su mérito artístico bajo estos parámetros. Este tipo de interpretación de la narración vallejana puede ser apreciada en la lectura propuesta por John Beverley. En referencia a la crítica de Ángel Rama de la naturaleza conservadora de la novela social de los años 30 (ver nota número 4), comenta Beverley que:

El que cree que *El tungsteno* . . . reproduce los esquemas logocéntricos de la narrativa burguesa decimonónica simplemente no ha leído el texto, que es uno de los más extraños y difícilmente clasificables en la narrativa moderna latinoamericana, o lo ha leído a través de cierto prejuicio de lo que iba a encontrar. *El tungsteno* representa un esfuerzo para encontrar una forma narrativa capaz de representar en la literatura el fenómeno del imperialismo, las nuevas relaciones humanas que implica, los conflictos de la transculturación a que da lugar, su transformación de la forma de subjetividad burguesa, el nuevo mundo social del capital financiero, el trabajo mecanizado y la tecnología. (173)

¹³ Como ha comentado Francisco López Alfonso, *El tungsteno* tiene que ser considerado, en parte, como una novela escrita para un público burgués (416–18). Jean Franco también pregunta si la crisis de Benites (apellido de la abuela del autor) no es una caricatura de Vallejo mismo que toma una postura radical después de haber trabajado en la rama administrativa de minas y haciendas azucareras (156–57).

Beverley observa también que un “close-reading” de *El tungsteno*, utilizando herramientas sociológicas, marxistas, feministas y posestructuralistas, revelaría “una obra no menos intrincada (y problemática) que, por ejemplo, *Paradiso*” (175). Al terminar sus comentarios, Beverley expresa su deseo de que el proyecto de la novela social sea retomado o en la forma de publicación en editoriales populares (175), o por medio de su representación en “guiones de cine, teatro popular, foto-novela, telenovela o radionovela” (176), para así llegar a un “público lector popular, obrero” (175).

La línea de lectura seguida por Beverley simultáneamente intenta elucidar la naturaleza crítica de la novela social (y de *El tungsteno* en particular), y promover la resurrección de esta escuela literaria en las formas más accesibles—y no por casualidad, más tradicionalmente melodramáticas—del arte popular. Pero en su llamado a un retorno a las formas del arte popular, Beverley estaría haciendo una sutil referencia a la estructura melodramática latente de *El tungsteno* y la capacidad de esta estructura de hacer inteligible la complejidad del cambio social, expresándolo en una forma que es emocionalmente accesible y que permite la comprensión personal de cierto tipo de lector: el lector popular. Como comenta Thomas Elsaesser, “the persistence of the melodrama might indicate ways in which popular culture has not only taken note of social crises and the fact that the losers are not always those who deserve it most, but has also resolutely refused to understand social change in other than private contexts and emotional terms” (47). De esta forma, por medio del melodrama “las gentes se vengan a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclusión social y la desposesión cultural” (Martín-Barbero, *Laberintos* 449). En este sentido, el melodrama es un método narrativo que sirve para recobrar la experiencia humana ante la industrialización de las relaciones sociales, y sin duda, este intento de afirmar lo humano ante la deshumanización del capitalismo internacional es una característica fundamental de *El tungsteno*. Sin embargo, la solidez de la polaridad moral del texto queda perjudicada cuando la poética melodramática es utilizada al final del relato para intentar consolidar el mensaje político de *El tungsteno*.

En la conclusión de la novela, se narra la organización de la insurgencia que es la respuesta lógica e inevitable a la serie de injusticias presentadas a lo largo del texto. De esta forma, *El tungsteno* cumpliría con lo que Antonio Gramsci proponía como la función básica de una narrativa popular o un “*theatre of ideas*”: “the representation of passions related to social behaviour, with dramatic solutions which can

depict a ‘progressive’ catharsis, which can depict the drama of the most intellectually and morally advanced part of a society, that which expresses the historical growth immanent in present social behaviour itself” (372). Sin embargo, según el razonamiento de Gramsci, parecería que Vallejo fallara en la ejecución de esta propuesta ya que, según el filósofo italiano, “this drama and these passions, though, must be represented and not expounded like a thesis or a propaganda speech. In other words, the author must live in the real world with all its contradictory needs and not express feelings absorbed merely from books” (372–73). En contraste con esta propuesta, es justamente en el momento catártico de *El tungsteno*, cuando la explicitación del programa político de la novela pone en evidencia las contradicciones inherentes en el proyecto revolucionario.

El tercer y último capítulo de la novela que tiene lugar en un decrepito rancho representa una reunión clandestina de tres personajes: el héroe indígena Servando Huanca, el agrimensor Leónidas Benites y un nuevo y anónimo “apuntador,” el dueño del rancho que, apareciendo por primera vez en el texto, proclama ser el amante de la fallecida Graciela. En la representación de este encuentro, Vallejo recurre al tono propagandístico contra el que advertía Gramsci cuando Servando Huanca proclama:

Los patrones y millonarios franceses, yanquis, alemanes, ingleses, son más ladrones y criminales con los peones de la India, de Rusia, de la China, del Perú, de Bolivia, pero son también ladrones y asesinos con los peones de las patrias de ellos. En todas partes, en todas, pero en todas, pero en todas, hay unos que son patrones y otros que son peones, unos que son ricos y otros pobres. Y la revolución, lo que busca es echar abajo a todos los gringos explotadores del mundo, para liberar a los indios y trabajadores de todas partes. (313)

Como queda claro en la diatriba de Huanca, en la revolución simplemente no hay posiciones intermedias. Hay ricos y pobres, patrones y peones, oposiciones claras que la revolución busca destruir. Pero estas dualidades no son las únicas muestras de esquematismo en esta escena final.

Otro ejemplo que hace aparente las simplificaciones de la estructura melodramática que rige *El tungsteno* es la inclusión del apuntador en lo que es el momento culminante del texto. Ya que la acción de la novela está centrada en la economía de sufrimiento y retribución para llegar, en teoría, al triunfo de la virtud sobre la vileza, la misma presencia del apuntador sugiere otro motivo melodramático típico que, problemáticamente, tendrá un papel decisivo en la acción política del

texto: la venganza del amante ofendido. De acuerdo con la demarcación melodramática de la novela, se necesita del motivo romántico para poner de relieve la justicia del proyecto rebelde. Esta necesidad queda evidenciada por el dato de que en ningún otro momento del texto se ha aludido a la existencia de otro amante de Graciela que no fuera José Marino. Es decir, la inclusión forzada y apresurada del apuntador podría ser simplemente un añadido por medio del cual el lector puede sentirse identificado con la trama, ya que los tópicos del romance, del sufrimiento y venganza del honor del amante establecen un puente emotivo entre el texto y su público.¹⁴ Sin embargo, a pesar de la retórica y estructura simplificadoras de esta escena, la reunión secreta ilustra la pluralidad de motivos que une a los personajes en su deseo de sublevarse contra el Mining Society.

Como se mencionó anteriormente, los motivos de Huanca parecen ser básicamente políticos, y éste sigue tan interesado en el conflicto de clases como antes, cuando lideró la reprimida insurgencia contra los oficiales gubernamentales de Colca. Leónidas Benites, por otro lado, ha optado por asistir a la reunión sólo después de haber perdido su empleo en el Mining Society, lo que destruyó sus sueños de juntar el dinero suficiente “para emprender un negocio independiente” (Vallejo, *Tungsteno* 227). En este sentido, la posible afiliación de Benites con el levantamiento de Huanca se basa principalmente en motivos personales, lo cual es evidente cuando el ex-agrimensor afirma “¡yo sabré vengarme!” (Vallejo, *Tungsteno* 323). Finalmente, al igual que Benites, el apuntador presenta motivos profundamente personales por los que le interesa adscribirse al proyecto de Huanca, proclamando “¡A mí me han de pagar lo que hicieron con la Graciela! . . . ¡Gringos, jijos de puta!” (Vallejo, *Tungsteno* 323).

De esta forma, queda claro que hay una pluralidad de quejas individuales que sirven para unir al grupo, pero es importante recordar que los distintos motivos personales se formulan en contra de un mismo enemigo.¹⁵ La unicidad del enemigo hace posible el establecimiento de un bloque contestatario capaz de luchar contra la vileza del Mining Society, generando en la novela una confluencia, o incluso, una confusión, de imperativos políticos y personales. Es decir, cada protesta personal viene a formar parte de una protesta mayor que

¹⁴ Comenta Raúl H. Castagnino, “es probable que *Tungsteno* haya sido escrita al correr de la pluma, sin previo y sólido plan; por lo menos sin plan mantenido inalteradamente de comienzo a fin” (327). Pese a ello, recurrir a esta convención melodramática sugiere que hay un claro entendimiento de cómo producir los efectos emocionales deseados en el público lector.

es concebida (en el lenguaje incendiario de Huanca) en términos políticos. La fusión de lo político y lo personal queda patente en las últimas líneas de la novela cuando el apuntador se encuentra a solas después de la reunión con sus camaradas.

No podía dormir. Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero [Huanca], sobre “trabajo,” “salario,” “jornada,” “patrones,” “obreros,” “máquinas,” “explotación,” “industria,” “productos,” “reivindicaciones,” “conciencia de clase,” “revolución,” “justicia,” “Estados Unidos,” “política,” “pequeña burguesía,” “capital,” “Marx,” y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de Graciela, la difunta. La había querido mucho. La mataron los gringos, José Marino y el comisario. Recordándola ahora, el apuntador se echó a llorar. El viento soplaba afuera, anunciando tempestad. (Vallejo, *Tungsteno* 324)

Como se percibe en este pasaje, hay una confusa mezcla de motivos privados con la política revolucionaria que promueve el texto, lo cual podría servir para potenciar el mensaje social de la novela; así, la abstracción marxista del conflicto encontraría un blanco fijo y concreto, y motivos personales para llevar a cabo la lucha.¹⁶ Significativamente, este mensaje tiene una fuerte connotación emocional que obedece a una economía de justicia melodramática, y aquí como en toda la novela, el Mining Society es un agente del mal contra el que una batalla moral y política tendrá que ser peleada. Pero por otro lado, también se aprecia que, entre los que participarían en la batalla inminente contra el mal, hay una unión forzada e incómoda de distintas preocupaciones bajo la bandera de una colectividad supuestamente coherente, cuando tal afiliación nunca fue ideológicamente concebida.

En este sentido, la unificación del bloque rebelde representada en *El tungsteno* refleja la consolidación hegemónica presente en las movilizaciones revolucionarias masivas. Ernesto Laclau y Chantal

¹⁵ El dato de que haya un sólo enemigo, de hecho, le conviene a la estructura melodramática del relato. Como nota Peter Brooks, “the ritual of melodrama involves the confrontation of clearly identified antagonists and the expulsion of one of them. It can offer no terminal reconciliation, for there is no longer a clear transcendent value to be reconciled to. There is, rather, a social order to be purged, a set of ethical imperatives to be made clear” (16–17).

¹⁶ Jean Franco ve que este giro narrativo hace poco para promover la agenda política de la novela y comenta que, “in these final paragraphs, the language of class-consciousness appears abstract and meaningless. The timekeeper’s suffering cannot be alleviated by his dedication to the cause, though socialism may eventually create a new society. Thus Vallejo never indicates that socialism will be the panacea for all suffering—only for the suffering that arises from exploitation” (158). Similarmente, comenta Lisiak-Land Díaz, que el final del texto “nos induce a pensar que son los sentimientos los que instigan a la revolución y no una verdadera conciencia de clase” (61).

Mouffe, siguiendo el análisis de “espontaneidad” expuesto por Rosa Luxemburgo, comentan que:

In a revolutionary situation, it is impossible *to fix the literal sense* of each isolated struggle, because each struggle overflows its own literality and comes to represent, in the consciousness of the masses, a simple moment of a more global struggle against the system. . . Thus in a revolutionary situation, the *meaning* of every mobilization appears, so to speak, as split: aside from its specific literal demands, each mobilization represents the revolutionary process as a whole. . . . (10–11)

Esta espontaneidad, pues, conduce a un proceso mayor de hegemonía, ya que la tenue reunión de varias quejas bajo un mismo movimiento implica un necesario olvido, o por lo menos un aplazamiento, de las preocupaciones particulares de cada uno de los constituyentes de la colectividad sublevada. Como apunta Laclau, “a class or group is considered to be hegemonic when it is not closed in a narrow corporatist perspective, but presents itself as realizing the broader aims either of emancipating or ensuring order for wider masses of the population” (*Emancipation[s]* 43). En *El tungsteno*, el proyecto revolucionario agrupa las diferentes quejas y motivos de los personajes en un mismo movimiento para responder a un mal general (el Mining Society), pero al hacerlo se tiene que alinear cada motivo personal con la meta mayor del grupo: un cambio de régimen y un nuevo orden. Así pues, el proceso revolucionario se funda en un profundo equívoco, ya que son los conflictos emocionales retratados en un lenguaje melodramático a lo largo del texto, y no un motivo expresamente político o conciencia de clase (con la posible excepción de Servando Huanca), los que dan forma al proyecto revolucionario.¹⁷

Sin embargo, este movimiento consolidador representado en el texto no sería posible si no fuera por la poética melodramática de la novela. De hecho, en *El tungsteno*, el melodrama ejerce una fuerza que se asemeja a la acción hegemónica comentada por Laclau, ya que identifica un único antagonista contra el que todos, independientemente de sus motivos, tendrán que batallar. De esta forma, se evidencia la economía

¹⁷Comenta Serge Salaün que “para una posible élite revolucionaria americana, la novela representa una aplicación sensible, que la concierne directamente, de los principios revolucionarios. Este sería el alcance político más convincente de *El tungsteno*, mucho más que la figura indecisa del agitador Huanca, germen profético de la conciencia obrera andina” (83). Esta lectura parece sugerir una adaptación incompleta de la ideología marxista por parte de Huanca, lo cual se apoyaría en el dato de que, en la primera sublevación que lidera, Huanca escapa ileso cuando sus compañeros mueren a balazos. No deja de ser problemática, pues, la desconexión entre la retórica marxista y la adhesión a la comunidad por parte del herrero.

de sufrimiento y retribución, ejercida mediante la venganza, con la que se pretende ilustrar el concepto de justicia del texto. Al ser la poética que enmarca los límites del conflicto narrado, el melodrama sirve como el horizonte que contiene los diversos reclamos contra el Mining Society, todo lo cual es organizado por la categorización moral de los protagonistas y antagonistas del texto. Sin embargo, en el intento de convertir los conflictos personales (concebidos como éticos) en conflictos políticos, el texto pone en tela de juicio la estabilidad de los papeles melodramáticos en la novela puesto que algunos de los personajes retratados como “buenos” actúan por otros motivos que no siguen un fin ético. En este sentido, el equívoco que se vio en la fundación del proyecto revolucionario es repetido a un nivel más básico: un equívoco en la caracterización de los que constituyen el bloque contestatario y sus motivaciones “revolucionarias.”

El dato de que algunos personajes tienen la venganza como un motivo principal demuestra las fisuras en el razonamiento que enmarca los límites del conflicto. La venganza como motivo melodramático se ejerce para re-establecer justicia contra una afrenta al bien, reconociendo así el sufrimiento de un personaje. Pero cuando esta venganza se ejerce simplemente para obtener una ganancia propia—lo cual parece ser el caso de Leónidas Benites, que duda mucho del liderazgo del proletariado como lo describe Huanca—esta venganza se torna cuestionable y hasta vil. El caso de Benites como elemento fundador de un proyecto del cual duda es particularmente problemático, ya que éste suele pontificar “extensamente sobre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la sinceridad y el tartufismo y otros temas importantes” (Vallejo, *Tungsteno* 229). Como se ha visto, los motivos del apuntador, aunque tal vez más desinteresados que los de Benites, tampoco se unen a la visión de lucha de clases de Servando Huanca. De esta forma se problematiza la tenue conexión que el texto intenta forjar entre las emociones, los motivos personales y las metas políticas de esta novela social.

Como se mencionó anteriormente, esta relación entre emoción, motivo personal y proyecto político gira alrededor de un vacío que no solamente no contribuye directamente a la formulación del conflicto, sino que además sirve, paradójicamente, como punto central para la constitución del imperativo social esbozado en *El tungsteno*.¹⁸ Este vacío es la ausencia de un proyecto estable pero, a la vez, es un

¹⁸Ernesto Laclau se referiría a este “vacío,” me parece, como un “‘empty’ signifier” (*Emancipation[s]* 42).

eje, un espacio común para un malestar compartido por todas las quejas particulares del texto. En *El tungsteno*, la representación de la articulación de una política radical depende directamente de la contingencia de poder enlazar lo emocional con lo político y, para poder lograr este objetivo, se relata esta historia a través de la poética del melodrama. Sin embargo, para el lector, lo que queda claro es que el producto final de este proceso combinatorio es la consciencia de que la heterogeneidad de quejas ante el “mal,” agrupada dentro del movimiento revolucionario, sólo manifiesta la falta de una esencia contestataria particular. En lo que parece ser un gesto narrativo contradictorio, esta ausencia, el vacío alrededor del cual se formulan todas las quejas particulares del texto, se ve potenciada por los excesos narrativos del melodrama, lo que finalmente hace accesible el mensaje político de la novela por medio del lenguaje emocional.

A fin de cuentas, aunque no sin problemas, la figura heroica del líder indígena, Servando Huanca, y el movimiento que representa son reforzados y presentados como un modelo de resistencia ante la corrupción del capitalismo internacional. Desde luego, la idealización en esta visión del personaje indígena y su proyecto político, producto de la poética melodramática del texto, deja en evidencia ante el lector el deseo de Vallejo de proponer una alternativa a la explotación capitalista mediante un modelo netamente peruano. Siguiendo las corrientes del arte social en Perú y en el resto de Latinoamérica en su momento histórico, Vallejo es inspirado por la figura del indígena como un posible agente de resistencia. Pero para hacer que este sujeto indígena cumpla con su visión del éxito futuro, el autor tiene que imponerle una retórica marxista cuya herencia europea es evidente, lo cual manifiesta una tensión entre el sujeto indígena y los modos de representarlo.¹⁹ Comenta Jorge Coronado:

¹⁹En cuanto a la imposición retórica en *El tungsteno*, son iluminadores los comentarios de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo acerca de las sublevaciones indígenas del Perú sureño que marcaron el periodo que corre desde las últimas dos décadas del siglo XIX hasta 1923, lo que incluye el momento representado en la novela de Vallejo (aproximadamente 1917). Preguntándose por las causas del fracaso del milenarismo, los autores ofrecen las siguientes razones:

(a) el milenarismo carecía de orientaciones políticas, de procedimientos tácticos y reivindicaciones inmediatas; amparado en una conciencia religiosa quería alcanzar todo o nada, y (b) los campesinos permanecieron aislados porque la articulación con los comerciantes fue bastante débil y confusa y el movimiento indigenista estaba apenas en sus indicios. (*República* 198–99)

Como remarcan los comentarios de Burga y Flores Galindo, una conciencia política revolucionaria no estaba presente en las sublevaciones milenaristas, lo cual complica la representación de conciencia de clase por parte de Servando Huanca en *El tungsteno*.

When indigenismo is understood beyond its desires to improve the lot of the region's indigenous peoples and placed, rather, at the intersection of nationalist, classist, and racial contentions and difficult birth of modern society, the contradictions between indigentista texts and discourse and their titular objects become glaring. . . . This disconnect raises the question of why indigentista writers and artists would choose the indio, arguably the representative of some of the most backward aspects of Andean society as it relates to modernization, to communicate ideas about how the Andes should enter into and reap the benefits of modern future. (11)

Coronado concluye que una parte importante de la proyección discursiva del indigenismo tiene que ver con la oportunidad que le ofrecía al artista indigenista para concebir nuevas formas de identidad comunal en los Andes, lo cual podría traer como resultado nuevas articulaciones de nacionalismo y/o regionalismo (11). Pese a esta imposición ideológica como parte de la agenda indigenista del texto, la percepción del indígena como el indicado para llevar adelante al país no deja de evidenciar la fascinación con la cual Vallejo (y junto con él, la intelectualidad socialmente comprometida de esta época) observa al indio.

En este punto, es posible trazar un paralelo entre el asombro contenido en la mirada de Víctor Mendívil en la fotografía de Martín Chambí comentada al principio de este ensayo, y aquel con el que se representa al héroe indígena, Servando Huanca, en *El tungsteno*. Tal como se observa en la foto de Chambí, hay una clara distancia entre el sujeto letrado y el indígena. En el texto de Vallejo persiste esta distancia entre la representación del indígena y las condiciones sociales reales de la población nativa. Sin embargo, se intenta llenar este vacío por medio de una retórica política potenciada por el lenguaje emotivo con el que se relata el sufrimiento e inevitable sublevación del indio. Al concebir así al sujeto indígena, el texto pone en evidencia que la heroicidad indígena codificada dentro de la poética melodramática es el producto de una heterogeneidad de discursos, potencialmente conflictivos, que coinciden en la construcción idealizada del indio.

Lehigh University

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Jorge. *Seara Vermelha*. São Paulo: Livraria Martins, 1946.
- Beverley, John. "El tungsteno de Vallejo: Hacia una reivindicación de la 'novela social.'" *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): 167-77.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale UP, 1995.

- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Fundación Andina/Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1994.
- Castagnino, Raúl H. "Dos narraciones de César Vallejo." *Revista Iberoamericana* 36.71 (1970): 321–39.
- Chambi Jimenez, Martín. *Victor Mendivil y El Gigante de Paruro*. 1925. Fotografía (Selenium toned silver gelatin print). Lehigh University Art Galleries Permanent Art Collection, Bethlehem, PA.
- Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista. Obras completas de Antonio Cornejo Polar Volumen II*. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar," Latinoamericana Editores, 2005.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2009.
- Díaz, Lisiak-Land. "Jerarquía social y económica en *El tungsteno* de César Vallejo." *Inti* 36 (1992): 59–71.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London/New York: Routledge, 2002.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Women's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute (BFI) Publishing, 1987. 43–69.
- Flores Galindo, Alberto. "Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900–1930: Un intento de caracterización social." 1974. *Obras completas I*. Lima: Fundación Andina/Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1993. 1–229.
- Franco, Jean. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge/London/New York/Melbourne: Cambridge UP, 1976.
- Galdo, Juan Carlos. "'Tempestad en los Andes': Alegoría y revolución en *El tungsteno*, de César Vallejo." *Revista Iberoamericana* 73.218–219 (2007): 175–92.
- Gerassi-Navarro, Nina. *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*. Durham/London: Duke UP, 1999.
- Gledhill, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation." *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Women's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute (BFI) Publishing, 1987. 5–39.
- González Vigil, Ricardo. Prólogo. *César Vallejo: Novelas y cuentos completos*. De César Vallejo. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1998. 7–33.
- Gramsci, Antonio. *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916–1935*. Ed. David Gorgacs. New York: New York UP, 2000.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de dios*. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 2000.
- Hopkinson, Amanda y Martín Chambi. *Martín Chambi*. London: Phaidon, 2001.
- Laclau, Ernesto. *Emancipation(s)*. London/New York: Verso, 1996.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London/New York: Verso, 2001.
- López Alfonso, Francisco. "El arte y la revolución: Una lectura de *El tungsteno*." *Cuadernos hispanoamericanos* 454–455 (1988): 415–22.
- López Parada, Esperanza. "El milagro de Martín Chambi: Una exposición recupera en la Fundación Telefónica de Madrid la memoria del fotógrafo peruano." *ELPAIS.com*. El País, 2 de octubre 2006. Web. 18 de julio 2009.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, D.F.: Era, 1998.

- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1987.
- . “Los laberintos narrativos de la contemporaneidad.” *Heterotopías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Eds. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: ILLI, 2003. 447–59.
- Paoli, Roberto. “Observaciones sobre el indigenismo de César Vallejo.” *Revista Iberoamericana* 36.71 (1970): 341–44.
- Podestá, Guido. *César Vallejo: Su estética teatral*. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the Study of Ideologies & Literature, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985.
- Rama, Ángel. *La transculturación de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- Salaün, Serge. “La novela vallejana o la conquista conflictiva de la madurez (1927–38).” *César Vallejo: La escritura y lo real*. Ed. Nadine Ly. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988. 71–86.
- Skidmore, Thomas E. y Smith, Peter H. *Modern Latin America*. New York/Oxford: Oxford UP, 2005.
- Vallejo, César. “Sabiduría.” 1927. *César Vallejo: Novelas y cuentos completos*. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1998. 203–11.
- . *El tungsteno*. 1931. *César Vallejo: Novelas y cuentos completos*. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Ediciones Copé, 1998. 213–324.
- . *El arte y la revolución*. 1973. *Ensayos y reportajes completos*. Ed. Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 365–473.
- . *Colacho hermanos o Presidentes de América. Teatro completo II*. Ed. Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. 9–143.