



Investigación Valdizana

ISSN: 1994-1420

ISSN: 1995-445X

unheval_dui@yahoo.es

Universidad Nacional Hermilio Valdizán

Perú

Lopez-Saravia, Fernando J.

La estética de lo grotesco en la novela *El tungsteno* de César Vallejo

Investigación Valdizana, vol. 15, núm. 2, 2021, -Junio, pp. 120-128

Universidad Nacional Hermilio Valdizán

Pillco Marca, Perú

DOI: <https://doi.org/10.33554/riv.15.2.940>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=586068493007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La estética de lo grotesco en la novela *El tungsteno* de César Vallejo

The aesthetics of the grotesque in the novel *El tungsteno* by Cesar Vallejo

Fernando J. Lopez-Saravia^{1,a,*}

Resumen

El presente artículo de investigación tiene la finalidad de demostrar que en la novela *El tungsteno* de César Vallejo, el tópico de la violencia no solo se puede analizar a nivel de contenido, sino a nivel estético. Con este objetivo, se propuso analizar, por medio de la metodología hermenéutica, diferentes fragmentos de la novela a partir de las siguientes variables: descripciones desgarradoras del ambiente, la animalización y la degradación de las necesidades fisiológicas sobre la base de los estudios realizados por Kayser, Bajtin, Eco y Conelly. Se demostró que el autor no solo aborda el tema de la violencia con una finalidad de transmitir una determinada ideología (como la mayoría de novelas que pertenecen a la tendencia regionalista), sino que los recursos que utiliza permiten configurar un universo en donde la estética de lo grotesco prevalece con el objetivo de lograr una sensación de incertidumbre y rechazo en el lector.

Palabras clave: violencia, estética de lo grotesco, indigenismo, Vallejo.

Abstract

This article aims to demonstrate that in the novel *El tungsteno* by César Vallejo, the topic of violence can not only be analyzed at the content level, but also at the aesthetic level. With this objective, it was proposed to analyze the different fragments of the novel based on the hermeneutical methodology. The analysis based on the following variables: harrowing descriptions of the environment, animalization and the degradation of physiological needs based on the studies carried out by Kayser, Bajtin, Eco and Conelly. It was demonstrated that the author not only addresses the issue of violence in order to transmit a certain ideology (like most novels that belong to the regionalist tendency), but that the resources he uses allow to configure a universe where the aesthetic of the grotesque prevails with the aim of achieving a feeling of uncertainty and rejection in the reader.

Keywords: violence, aesthetics of the grotesque, indigenism, Vallejo.

¹Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

E-mail, ^aprofesofernando1@gmail.com

Orcid ID: ^{*}<https://orcid.org/0000-0002-5557-4461>

Recibido: 02 de febrero de 2021

Aceptado para publicación: 27 de abril de 2021

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



Introducción

Cuando se realiza un recorrido a través de la historia del hombre se percibe que la violencia ha constituido un eje fundamental en la producción literaria. En palabras de Álvarez (1998) constituye un elemento reiterativo, «tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria que forman el capital maravilloso de nuestras bibliotecas» (pág. 407). Las excepciones a esta regla la constituyen obras fantasiosas en las que prima la subjetividad del autor, tales como cuentos de hadas o la poesía. En cambio, si un autor tiene una intención de hacer una descripción objetiva de su entorno, la violencia se vuelve imprescindible. Esto se debe a que este tópico es inherente a la existencia humana. Benjamin (2001) afirma que «la violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos» (pág. 24).

En el caso de la literatura latinoamericana, las representaciones de violencia han sido prolíficas. En palabras de Dorfmann (1970), «América es fruto de una violencia prolongada, de un saqueo continuo, de la guerra civil y fratricida en toda su geografía» (pág. 11). La relación entre violencia y poder es muy estrecha, como afirman Alvarado & Rosas (2017), «ambos son fenómenos sociales que se expresan en distintos niveles de relaciones sociales (...) por medios de intimidación y control en cualquier pueblo» (pág. 120). Dicha violencia ha sido representada por los distintos autores de la literatura latinoamericana a través del siglo XX. Kohut (2002) afirma que gran parte de los fenómenos políticos violentos que han tenido lugar en el siglo XX tienen su representación en la actividad literaria. Esto explica que exista una literatura de la revolución mexicana, de la guerrilla, de la violencia, la indigenista, etc. Zizek (2009) denomina a esta violencia como «divina» o emancipatoria, pero sin el ánimo religioso de tipo ortodoxo. El sentido que le da tiene más relación con una fe o creencia de que todos los sacrificios y vuelcos vividos conducirá al fin a la libertad. «Desear propiedad y poder es legitimar, en tanto que permite a un individuo alcanzar la independencia de los otros» (pág. 81).

Entre la segunda década y tercera década del siglo XX, surgió una tendencia narrativa que buscaba denunciar el estado de opresión a la que eran sometidos los campesinos. A nivel continental, esta corriente recibió el nombre de Regionalismo y el nombre específico de Indigenismo en algunos lugares como Perú y Ecuador. Su intento por denunciar la situación del hombre del campo y describir el entorno rural va a generar un conjunto de novelas en las cuales la violencia no se verá exenta. En su variante indigenista se propuso «una mayor aproximación a la figura del indio en la que se filtraba la reivindicación social y la necesidad de plantear un conflicto que habitualmente se centraba

en la oposición indio/exploador» (Alemany, 2013, pág. 89). Los escritores hispanoamericanos empiezan a dar cuenta de la problemática social, cuestionan la dependencia y subordinación, no solo como rezago de la conquista española, sino de un nuevo colonialismo fundado en el capitalismo norteamericano. El indigenismo pues «nació como una nueva orientación en el arte que problematizaría con los factores sociales contemporáneos, y se identificaba con las ideologías políticas de la revolución socialista» (Guasayamín, 2013).

Ubilluz (2017) afirma que los contenidos de estas narrativas manifiestan un pensamiento político vibrante como resultado de una «indagación artística convulsa que recoge temática y formalmente los efectos del gamonalismo en el cuerpo del indio» (pág. 13). Esta narrativa no solo tiene el objetivo de denunciar la injusticia o proponer una meta social reivindicatoria, sino «también de hacer sentir el ardor de la herida abierta, la intensidad del sueño con la muerte del amo y el febril resentimiento ante la dificultad para convertir la mano temblorosa en un puño» (pág. 14). Veres (2007) afirma que, con el objetivo de persuadir a la clase dirigente, se exageraba o dramatizaba las descripciones de los personajes en este tipo de novelas. «Por ello, los personajes que representaban a esta clase en las regiones se mostraban con una terrible crueldad, que posiblemente fuese cierta, pero que aparecía descrita de una manera hiperbólica como si se tratara de enfermos mentales» (pág. 91).

Estas novelas se centran en denunciar la situación de las comunidades indígenas y sus intentos de rebeliones aplacadas. La violencia actúa, no solo para configurar los temas tratados, sino que modifica la estructura de la obra a tal punto que toda ella transmite una sensación de descontento que se refleja a través de los hechos representados. Los elementos utilizados y temas representados van a configurar un discurso que tenga el objetivo de provocar un cambio de mentalidad en los lectores y no necesariamente hacer una representación verosímil de la realidad. Dentro de estas obras, el propio lenguaje ya es un sistema que se convierte en el instrumento de conflicto ideológico. De manera que un análisis del discurso tendría que examinar «cómo se vinculan los elementos de una formación discursiva específica para formar procesos discursivos con referencia a un contexto ideológico» (Eagleton, 1997, pág. 246). Esto implica la elección de determinados símbolos dentro del texto con el objetivo de elaborar representaciones que ya son previamente fijados por una determinada ideología.

Delimitación del corpus de investigación

César Vallejo estaba en Madrid cuando publicó *El tungsteno* (1931) a pedido de la Editorial Cenit y la incluyó dentro de la publicación llamada *La novela proletaria*. Esta novela es considerada como parte de la literatura de propaganda política de

inspiración socialista. Monguio (1952) afirma que es una novela con el propósito de transmitir las principales ideas del Marxismo. Explica que esta obra consiste en «una tentativa por parte de Vallejo de producir un libro de ficción combatiente, un instrumento literario al servicio de la acción del proletariado» (pág. 143). El mismo Vallejo afirma que el objetivo fundamental de esta novela proletaria está subordinado a la de un arte revolucionario en el que la forma «(...) debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima» (1973). La influencia del marxismo es evidente ya que como afirma Huamani-Paliza (2017), esta ideología «se preocupa por el futuro de la humanidad, el cual dentro del sistema capitalista no tiene agencia y está condenado a ser un insumo de producción y principal defensor del modelo económico» (pág. 199), Vallejo se inserta en esa ideología, al escribir una novela que denuncia los abusos del sistema capitalista en las sociedades originarias de nuestro territorio.

La historia se desarrolla en el asiento minero de Quivilca en el Cusco. El narrador realiza una descripción del ambiente agreste y de los problemas que ha tenido la empresa minera norteamericana Mining Society para asentarse en ella. Con ayuda de los indígenas de la zona, de las autoridades y de algunos comerciantes logran emprender su proyecto de extracción del mineral. Los soras, la comunidad indígena que vivía en esas tierras, son descritos como inocentes y en armoniosa convivencia con la naturaleza antes de que lleguen los empresarios capitalistas. Para ello, César Vallejo utilizó técnicas propias del Realismo y del Realismo crítico, «es decir, le precisa encuadrar a los personajes dentro de los caracteres y motivaciones que el marxismo descubre y asigna a los varios tipos económicos y a las diversas clases sociales» (pág. 144). No era objetivo de Vallejo representar de manera fidedigna la situación de la comunidad de los soras en el Cuzco, sino de evidenciar la forma en que el capitalismo y la empresa corrompen las comunidades primitivas. Los soras desconocen todo lo que signifique la propiedad privada, por eso los obreros se empiezan a aprovechar de ellos. Más adelante, serían llevados a trabajar como obreros en las minas y terminarían siendo diezmados. Al respecto, Zavaleta afirma que esta novela fue hecha con la clara intención de hacer una crítica al capitalismo y sus cómplices nativos, así como una defensa de los afectados por dichos abusos. «La predisposición del autor e inclusive su pasión se vierten o se refrenan según las escenas, en febriles aguardientes donde se desbordan la crueldad y la sensualidad primitiva; en su arrebatado justiciero» (1988, pág. 987) con el objetivo de provocar repudio en los lectores.

Los que poseen el control comercial y el enrolamiento de peones son los hermanos José y Mateo Marino. Ellos son descritos como seres

ambiciosos y de una extremada lujuria. Son capaces de realizar todo tipo de abusos y vejámenes. Por ejemplo, el narrador describe la violación de Graciela, la Rosada, por parte de las autoridades del pueblo incluyendo a Mister Taik y Mister Weiss (gerentes de la empresa Mining Society). Ella es la amante de José Marino y él la termina apostando en una partida de dados. La violan por «orden de jerarquía social y económica». Si bien esta novela ha sido criticada por su esquematismo e hiperbolización, esta dicotomía hace evidente la lucha de clases, la cual es el fundamento de su estética revolucionaria. Bush (2010) afirma que la estructura de *El tungsteno* depende de «una formulación polarizada del bien y el mal para definir dos extremos de conflicto social» (pág. 371). Es indiscutible como esta dicotomía se evidencia a través del léxico exagerado, los gestos de los personajes, las palabras altisonantes, etc. «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» (pág. 371).

Los hermanos Marino también son compinches del subprefecto. Se aprovecharán de la pesquisa de conscriptos para el ejército ya que buscan enrolarlos como trabajadores de la empresa. De esta manera, se narra la captura de Isidro Yépez y Braulio Conchudos, dos indios que son tratados de una manera abominable mientras son llevados al pueblo. En el pueblo el juez limeño, el comerciante José Marino, el cura Velarde y el subprefecto Luna encarnan la explotación y la crueldad. Esto provoca el rechazo de los pobladores de Colca, pero solo uno de ellos se atreve a reclamar: el herrero Servando Huanca. Una repentina sublevación de los indios surge, pero es sofocada de manera violenta. Por ello, en el último capítulo de la novela aparecen Servando Huanca, Leonidas Benites y el apuntador planeando una pronta rebelión. El herrero Huanca predice una revolución en la que todos los explotadores serán vencidos y los indios de todas partes del mundo obtendrán la libertad. Benítez defiende la idea de que los intelectuales son los que deberían gobernar; sin embargo, se termina convenciendo de que la lucha nace de la clase obrera, por lo tanto, la intelectualidad debe estar al servicio de la lucha del proletariado. La obra concluye con la promesa de que se aproxima un gran cambio.

Esta obra ha sido objeto de diversos estudios, pero la mayoría de ellos no incide en la importancia de los recursos estéticos que utilizan los escritores para alegorizar esta violencia. Beverley (1989) considera que la visión política de Vallejo generó que muchos señalen a la obra como un «experimento fracasado, abigarrado, deformado por un esquematismo stalinista» (pág. 168). Sin embargo, para este crítico *El tungsteno* no imita modelos realistas decimonónicos, sino que se vislumbra una búsqueda de recursos novedosos

que permitan representar este contexto social a través de la literatura. «Sería más correcto en este sentido definirlo como una típica novela de vanguardia» (pág. 173). Esta mirada propone que se vaya más allá del aspecto panfletario o político de la obra ya que el hecho de que la escritura de esta novela coincida con la conversión de Vallejo al marxismo ha limitado su análisis.

Gonzalo Espino afirma que el realismo socialista de la novela *El tungsteno* es también un realismo vanguardista. Denuncia otro nuevo tipo de explotación en la llegada de la compañía minera al Cusco: el capitalismo norteamericano. «La mina será todo eso: despojo, explotación y violencia en el mismo sentido que había sido en la Europa del siglo XVI. Una modernización que aprovecha la condición indígena y de atraso» (2015, pág. 7). La novela denuncia dos acciones que humillan la condición humana del indígena: el enganche y la conscripción militar a través de la descripción que hace el narrador de los círculos que abarcan los anclajes de poder y el contexto violento en el que viven los indígenas. Por lo tanto, esta novela se debe leer como una alegoría de los Andes, de lo que significó el capitalismo y de la degradación humana. Varela afirma que esta novela está orientada a profundizar en la descripción de situaciones adversas como las condiciones del asfixiante trabajo en la mina o la situación extrema en que viven las comunidades indígenas. Según este autor, esta novela «puede adscribirse en tres metagéneros: novela indigenista; novela de la explotación minera por un trust norteamericano; novela de tesis ideológica» (2006).

Autores como Bruzal (2006) consideran que el análisis de la novela tiene que ser más amplio porque intenta «representar la situación del proletariado internacional desde una problemática periférica [...] en donde si bien puede y debe ser vista dentro de una tradición indigenista [...], sus excesos cruzan vanguardia y realismo social, indigenismo y novela proletaria», lo que la convierte en «una mezcla compleja de elementos heterogéneos» (pág. 74). González (2014) afirma que la novela proviene de un nuevo contexto político, ideológico, estético y comunicativo en el que se integran «elementos que provienen de la propia tradición peruana (Indigenismo) como la de la europea». (págs. 48 - 49). Reyes (2011) argumenta que, si bien en la novela de Vallejo prevalece la descripción realista, también incursiona en el plano simbólico. Por ejemplo, la elección del Cusco como escenario o la descripción poco verosímil de los soras ya que no se describen con rasgos psicológicos diferenciados. «El tungsteno ofrece un corte de la coyuntura histórico-social de un país andino, que puede ser tanto el Perú como otro de la región, sujeto a los intereses imperialistas y a las fuerzas más retrógradas, herederas del régimen colonial» (pág. 35).

Es por ello que el presente trabajo pretende

demostrar que en la novela *El tungsteno* de César Vallejo se puede realizar un estudio que integre también el campo de los recursos estéticos, en nuestro caso, a partir de un análisis de lo grotesco. El marco teórico se basará, principalmente, en los textos de Kayser y Bajtín, así como, aportes más recientes de estudios realizados por Eco y Conelly.

Una aproximación a lo grotesco

El término «grotesco» deriva de los vocablos italianos «grottesca» y «grottesco». Estos términos tienen su origen en la palabra grotta (gruta), y fueron utilizados para designar a una serie de ornamentos hallados en las postrimerías del siglo XV en Roma y otros lugares de Italia. Kayser (1957) afirma que esta pintura ornamental se convirtió en una moda y su innovación «consistió en el hecho de que se anularan en ese mundo las ordenaciones de la naturaleza» (pág. 19). Para Bajtín (1987), el arte grotesco evidencia «el movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia» (pág. 35). Estas formas, al inicio, están más relacionadas con la cultura cómica popular que con los modelos canónicos. Por ello, se harán presentes en las manifestaciones de tipo carnalesco durante fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento.

En estas festividades se contemplaban «las representaciones grotescas del cuerpo, las parodias de las cosas sagradas y una licencia total del lenguaje, incluido el blasfemo» (Eco, 2011, pág. 140). De este modo, se busca presentar una alteración del mundo convencional, condicionado por las estructuras y jerarquías, tanto sociales como políticas. Este objetivo de transgresión se logró por medio de la risa y el humor carnalesco, a través de la creación de un «mundo al revés». En el fondo se escondía una crítica social ofreciendo una visión alternativa a la manera ortodoxa de contemplar el mundo. Al respecto, Eco afirma que durante estas celebraciones «el pueblo se vengaba alegremente del poder feudal y eclesiástico» (2011, pág. 140). El carácter de denuncia se apoya, constantemente, en los recursos estéticos del arte grotesco.

El arte grotesco contiene elementos fantásticos caracterizados por la «transición de cuerpos humanos a formas de animales y plantas» (Kayser, 1957, pág. 19). Además, se caracteriza por la destrucción de lo simétrico y el desequilibrio de las proporciones. Teniendo como resultado un mundo no definido ni limitado que termina constituyendo «el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado» (Kayser, 1957, pág. 19). Esta representación genera en el espectador una sensación angustiosa y siniestra ya que las ordenaciones de nuestra realidad quedan suspendidas y alteradas. Sin embargo, estas representaciones no son lo suficientemente libres para desligarlas de nuestro mundo. Esa sensación de angustia surge a partir de contemplar nuestro

mundo familiar de manera trastocada y distanciada de nosotros «por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones» (Kayser, 1957, pág. 40).

En *El tungsteno*, el narrador hace uso de recursos de la estética de lo grotesco para acentuar la deplorable situación de la sociedad representada en la obra. Esta se manifestará a través de descripciones que hagan coexistir elementos incompatibles o acentuando aspectos ridículos o siniestros. Si bien la naturaleza de lo grotesco oscila entre la comicidad y la amargura, en esta obra más va a tender a lo monstruoso y genera en el lector una sensación de incertidumbre con respecto a lo que presencia. Para analizar la categoría de lo grotesco se plantearán tres variables: descripciones desgarradoras de los ambientes, la animalización y las necesidades fisiológicas degradadas.

Descripciones desgarradoras del ambiente

En la novela *El tungsteno*, el narrador presenta el escenario en donde la Mining Society se va a establecer como «una despoblada falda de la vertiente oriental de los Andes, que mira a la región de los bosques» (Vallejo, 2011, pág. 41). Apesar de lo complejo de su geografía, los soras han logrado vivir en completa armonía con la naturaleza porque representan a un comunismo primitivo; en cambio, los empresarios, representantes del capitalismo, son los que encuentran impedimentos para realizar sus ideales de progreso.

Allí encontraron, por todo signo de vida humana, una pequeña cabaña de indígenas, los soras. Esta circunstancia, que les permitiría servirse de los indios como guías en la región solitaria y desconocida, unida a la de ser ese el punto que, según la tipografía del lugar, debía servir de centro de acción de la empresa, hizo que las bases de la población minera fuesen echadas en torno a la cabaña de los soras. (Vallejo, 2011, pág. 41)

Se describe a la naturaleza como una región solitaria y desconocida. Esto contradice a la representación idílica de la naturaleza que predomina en el esquema de belleza clásica. El proyecto de modernidad extranjero debe vencer la hostilidad de esta naturaleza que aparece como un ser vivo y salvaje.

La ausencia de vías de comunicación con los pueblos civilizados, a los que aquel paraje se hallaba apenas unido por una abrupta ruta para llamas, constituyó en los comienzos, una dificultad casi invencible. Varias veces se suspendió el trabajo por la falta de herramientas y no pocas por hambre e intemperie de la gente, sometida bruscamente a la acción de un clima glacial e implacable. (Vallejo, 2011, pág. 41)

La acción de un «clima implacable» genera la sensación de estar frente a un monstruo que busca aplacarlo todo. Por medio de estas descripciones «se intenta quitar al lector la seguridad que le inspira su imagen del mundo y la protección que le ofrecen la tradición y la comunidad humana» (Kayser, 1957, pág. 70). Una sensación de incertidumbre cunde en el lector frente a una naturaleza que el hombre no domina y de la que los

misimos personajes son víctimas. Sin embargo, el proyecto progresista terminará haciendo sucumbir a esta naturaleza hostil y a la vez a los mismos soras. «Si lo grotesco nos lleva más allá de los límites del mundo que conocemos, también nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia mortalidad» (Connelly, 2016, pág. 23)

Los soras, mientras por una parte se deshacían de sus posesiones y ganados en favor de Marino, Machuca, Baldazari y otros altos empleados de la «Mining Society», no cesaban, por otro lado, de bregar con la vasta y virgen naturaleza, asaltando en las punas y en los bajíos, en la espesura y en los acantilados, nuevos oasis que surcar y nuevos animales para amansar y criar. (Vallejo, 2011, pág. 47)

El término «bregar» empleado por el narrador refuerza lo dicho anteriormente. La naturaleza es vista como un monstruo al que hay que dominar y subyugar si se quiere sobrevivir. Al presentarla como «vasta» y «virgen» se le está dando dos características que refuerzan la idea de indomable. La esperanza de esta lucha viene a ser que luego de vencer al monstruo se le pueda transformar en una oportunidad.

Animalización

Las imágenes grotescas se diferencian de las imágenes cotidianas, clásicas y perfectas del cuerpo humano en el sentido clásico. «Son imágenes ambivalentes y contradictorias» y consideradas «deformes, monstruosas y horribles» (Bajtín, 1987, pág. 29). Esta ambivalencia se manifiesta cuando la imagen grotesca presenta dos cuerpos en uno: uno que da vida y desaparece y otro que emerge. Por lo tanto, es un cuerpo que no está individualizado, sino que está confundido con el mundo. De allí deriva que sus formas se animalicen o cosifiquen para dar paso a un nuevo ser. «El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento» (Bajtín, 1987, pág. 285) y siempre está en estado de construcción, rebasa sus propios límites y adopta formas ajenas. La descripción de este nuevo cuerpo, no solo se hará a nivel externo sino también interno (sangre, entrañas, corazón y otros órganos). La animalización de los personajes surge a partir de imágenes que comparan a personas y animales «donde la figura animal se mezcla con la humana, la vida con lo inorgánico» (Kayser, 1957, pág. 154). Dentro de estas representaciones la imagen humana no se distingue de lo animal porque se entrelazan entre sí para que el autor observe las similitudes entre ambos. De esta manera, «el cuerpo abierto e incompleto no está estrictamente separado del mundo: está enredado en él, confundido con los animales y las cosas» (Bajtín, 1987, pág. 30).

La animalización representada dentro de la obra viene a convertirse en una alegoría de la deshumanización. De ella son víctimas no solo los indios despojados de los más elementales derechos, sino también los poderosos que pierden todo rastro de la civilización que ellos representaban. De esta manera, la animalización física se transforma en un recurso que exterioriza

los sentimientos más viles del ser humano. Probablemente, este recurso haya sido seleccionado porque puede ser utilizada como arma para la protesta social. Un instrumento que otorga voz a los marginados y excluidos. Estas personas que de, alguna manera, así se sentían en sus respectivos contextos. «En suma, lo grotesco moderno funciona con frecuencia como límite director del cambio cultural» (Connelly, 2016, pág. 51).

Los indígenas aparecen transmutados de seres humanos a animales porque son considerados subalternos de la clase dominante. Los novelistas quieren enfatizar esta condición y rompen con la imagen clásica del cuerpo perfecto o de la condición racional humana para darle características de animales. Por ejemplo, en la novela *El tungsteno*, los guardias han capturado a Isidoro Yépez y Braulio Conchucos, yanaconas que no quieren trabajar para la empresa minera. Mientras los van arrastrando de regreso al trabajo, se puede observar como la descripción de Braulio y su condición de sometimiento se mezcla con la que hacen de las mulas que los acompañan:

Durante un instante la mula y el "enrolado" temblaron como arrancados tallos, a merced de la corriente. Pero el gendarme, loco de espanto, siguió azotando con todas sus fuerzas al animal y al yanacón. Los chicotazos llovieron sobre las cabezas de Braulio y de la mula.
¡Carajo! — vociferaba aterrado el gendarme — ¡Mula! ¡mula! ¡Anda indio e mierda! ¡Anda! ¡Anda!... (Vallejo, 2011, pág. 123)

La comparación de ambos seres, tanto de la «mula» como del «enrolado» se hermanan en la comparación que se hace con los tallos que se dejan llevar por la corriente. Ambos seres se vuelven en intercambiables. El narrador refuerza esta visión constantemente al introducir comentarios que reflexionan sobre los hechos relatados. En este caso realiza una similitud entre el animal y el hombre, a tal punto de que sufren las mismas condiciones y consecuencias por parte de los explotadores.

Paso a paso subían, aunque sin detenerse, los animales y junto a ellos, los dos "enrolados", Una que otra vez solamente se paró la comitiva. ¿Por qué? ¿Eran las mulas que ya no podían? ¿Eran los yanaconas, que ya no podían? ¿Eran mulas y "enrolados" que ya no podían? (Vallejo, 2011, pág. 123)

En esta descripción se puede observar que la animalización también se interioriza. «No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos reinos naturales en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas» (1987, pág. 35). El siguiente ejemplo ocurre en el momento en que ambos llegan al pueblo. Los gendarmes notan en los habitantes de Colca cierta indignación por lo que presencian. Para evitar que los familiares se acerquen o los indígenas reclamen por los detenidos, los gendarmes amenazan y empiezan a insultar a los pobladores. He aquí que se percibe de nuevo la «animalización».

—¡Animales! ¡Bestias! ¡No saben ustedes lo que dicen! ¡Ni lo

que hacen! ¡Imbéciles! ¡Todos ustedes no son sino unas mulas!... ¡Qué saben nada de nada! ¡Serranos sucios! ¡Ignorantes!... (Vallejo, 2011, págs. 126-127)

La condición de animalización se relaciona con la falta de conocimiento y racionalismo. Esta es una situación que la clase dominante mantiene por conveniencia. De esta manera, se puede detallar la forma en que la clase dominante ha despojado a los subalternos de su condición humana. Lo grotesco aparece aquí porque «representa un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido» (Connelly, 2016, pág. 32).

El narrador no utiliza el recurso grotesco de la animalización solo para los indígenas. Como resultado del poder obtenido por colaborar con el proyecto capitalista, los poderosos también son descritos como animales. Esto sucede cuando aparece lo instintivo y lo pasional. «Exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una exageración denigrante» (Bajtín, 1987, pág. 273) es lo que se evidencia en estas escenas. En el siguiente fragmento, uno de los hermanos Marino sale de su cama para irse acostar con Laura, su amante. Esto provoca los celos de José, quien mantiene relaciones con ella también con la complacencia del hermano. Nótese el comentario que inserta el narrador para describir la reacción del personaje.

Mateo saltó de repente de su cama, y José, al oírle, sintió que le subía la sangre de golpe a la cabeza. ¿Dónde iba Mateo? Un celo violento de animal poseyó a José. Mateo tiró suavemente la puerta y salió descalzo al corredor. Mateo sabía que su hermano lo estaba oyendo todo, pero él era, al fin y al cabo, el dueño oficial de esa mujer y el deseo le tenía trastornado. (Vallejo, 2011, pág. 92)

Esto se repetirá en varios personajes de la clase dominante, en donde la deshumanización surge como producto del instinto, la ambición y la lujuria. «Estas son configuraciones de un mundo que se está quebrando y distanciando» (Kayser, 1957, pág. 49). Otro aspecto importante es la visión sobre la mujer indígena. La frase «el dueño oficial de esa mujer» la emparenta como si fuese uno de los animales de su casa. Para incentivar esta situación de degradación, tanto del patrón como la de la mujer se empleará de nuevo la animalización.

Lo que sucedió en la cocina fue en el suelo. Laura acababa de caer junto al batán y se luxó la muñeca de una mano, un hombro y una cadera. Gemía en silencio y la muñeca le sangraba. Pero nada pudo embridar los instintos de Mateo. Al comienzo, la tomó la mano, acariciándola y lamiendo la sangre. Un momento después, apartó brutalmente la muñeca herida de Laura, y, según su costumbre, lanzó unos bufidos de animal ahito. (Vallejo, 2011, pág. 101)

El autor utiliza términos como «embridar», «lamiendo» y «bufidos» para representar sus incontrolables deseos sexuales emparentándolos con acciones irracionales, propias de lo animalizado. Para el personaje dominante, el coito es un desfogue meramente instintivo, por lo tanto, deshumanizado. «La deformación habida en los elementos, la mezcla de los dominios, la simultaneidad de lo bello, lo estrafalario, lo siniestro y lo repugnante, su fusión en un todo turbulento y el

distanciamiento tendiente hacia lo fantástico – onírico, todo esto se ha incluido aquí en el campo de lo grotesco» (Kayser, 1957, pág. 94).

Necesidades fisiológicas degradadas

«Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales» (Bajtín, 1987, pág. 25). Desde el punto de vista de Bajtín, las representaciones del cuerpo grotesco son el resultado de una mezcla de varios elementos heterogéneos. Por ello, se evidencia un dinamismo en estos cuerpos que transgreden los límites de lo convencional. Para Bajtín, las necesidades fisiológicas establecen un vínculo con lo exterior, que a la vez provocan el surgimiento de algo completamente nuevo.

Ese cuerpo grotesco está animalizado y todo aquello que tenga relación con él oscilará en medio de esos ámbitos. El dinamismo que posee la animalización a la que se ve expuesta se evidencia al establecer contacto con el mundo exterior. Es por eso que, a través de diferentes partes del cuerpo y de la satisfacción de necesidades fisiológicas, se produce un contacto muy distinto al que el ser humanizado establece. Mientras que la representación clásica del ser humano establece el contacto con la naturaleza, el dominio sobre ella y, a la vez, el control de sus instintos, en el caso de la estética de lo grotesco, «el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites» (Bajtín, 1987, pág. 30). Por medio de recursos como «la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso» (Bajtín, 1987, pág. 284) se realizan descripciones de dichos contactos con el entorno. Las necesidades fisiológicas hacen su aparición, pero brotan del lado instintivo y no del racional. Este es el producto de la animalización: la degradación de todas las funciones que tiene el cuerpo.

Los actos como el comer, el beber, el coito, el embarazo, el crecimiento tienen un carácter simbólico en estas representaciones. Estamos frente a una desacralización del hombre y se refleja una imagen más coherente del mismo. Desde la óptica de la animalización todas estas funciones han pasado de ser vitales a solo cumplir un efecto meramente instintivo. El hombre no está individualizado, forma parte de un colectivo ya que ha perdido sus particularidades, aquello que lo diferencia de otros seres vivos. La animalización ha trastocado no solo al cuerpo, sino al mismo comportamiento. El ser humano ha desaparecido y la degradación ha hecho que el lado animal surja para evidenciar su miseria.

En primer lugar, se abordará la forma en la que el coito es representado. En esta novela, el acto aparece relacionado con la violencia y la mujer

indígena como víctima de ello. En su doble condición de subalterno (como mujer dentro de una sociedad machista y como indígena dentro de una sociedad racista) termina aceptando ese rol. Por otro lado, el opresor también aparece deshumanizado al dejarse llevar por los instintos sexuales. Por ejemplo, en la novela *El tungsteno*, José Marino se acerca a Laura luego de que su hermano Mateo estuvo sexualmente con ella en la cocina.

José empujó violentamente la puerta de la cocina y entró. Laura se incorporó vivamente, a pesar de sus dolores. Al tanteo la buscó José en la oscuridad. La tocó al fin. Su mano, ávida y sudorosa, cayendo como una araña gorda en los senos medio desnudos de la cocinera, la quitó el aliento. Un beso apretado y largo unió los labios humedecidos aún de lágrimas de Laura, a la callosa boca encrespada de José. Laura cesó de llorar y su cuerpo cimbróse, templándose. (Vallejo, 2011, pág. 102)

José, ávido de lujuria, termina sometiendo a Laura. Nótese la forma en que describe dicho acto. Compara su mano con una «araña gorda» porque evoca a la idea de un cazador cogiendo a su presa. Al mencionar que la coge de los pechos, es una alusión al sometimiento de su femineidad. Posteriormente, ella pierde el aliento y sucumbe ante el instinto lascivo de José. El beso, vínculo que se establece entre los dos, se describe de manera violenta y el cuerpo de ella al final termina siendo sometido. La descripción de la «callosa boca encrespada» hace alusión a una forma monstruosa que se apodera de la mujer. «La fealdad, llevada más allá de sus límites normativos, se entrecruza con lo grotesco y nuestra respuesta cambia del asco a la repugnancia» (Connelly, 2016, pág. 236). Otra mujer que aparece retratada como víctima de la sociedad representada en la obra *El tungsteno* es Graciela. Ella es conocida como la Rosada y ha aceptado ser la amante de José Marino en Quivilca. En medio de una borrachera y ante su inminente viaje, José Marino decide sortearla en una borrachera con el resto de los hombres más importantes de Quivilca. El ganador fue el comisario Baldazari, por lo cual José la manda a traer desde su casa. En medio del jolgorio de la fiesta, José Marino le da un «licor extraño y misterioso» que termina acelerando la embriaguez de la muchacha. Ante José Marino, ella exclama:

—¡Yo soy una pobre desgraciada! ¡Don José! ¡Venga usted! ¿Quién es usted para mí? ¡Hágame el favor! Yo solo soy una pobre y nada más.... (Vallejo, 2011, pág. 79)

La actitud sumisa de Graciela es aprovechada por su amante, quien en medio de la borrachera la termina cediendo a todos los demás hombres importantes de Quivilca. Este episodio constituye uno de los episodios más degradantes de la obra *El tungsteno*, pues la pobre mujer termina siendo violada muchas veces hasta que pierde la conciencia y, posteriormente, muere.

Al venir la noche, cerraron herméticamente la puerta y el bazar quedó sumido en las 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 a la muchacha a sus amigos, generosamente (...) 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, 2011, pág. 81)

Connelly define como «grotesco traumático» a toda representación que «amenaza los límites de nuestra identidad, rompiendo los límites entre el ser y el olvido a través de lo monstruoso, lo extraño, lo abyecto» (Connelly, 2016, pág. 47). Los elementos que van configurando la escena son realmente siniestros. La idea de encierro hermético que conduce a las «tinieblas» nos brinda un ambiente lúgubre en donde prima lo desconocido. La forma en que los «predadores» compartirán el cuerpo de Graciela se encuentra acompañado de un «diálogo espantoso». Los comentarios del autor apoyan el sentir de la escena al calificar el acto como «horripilante». La manera en que el cuerpo de la pobre empieza a perder vida a través de un «ronquido, sordo y ahogado» se suscita frente a la indiferencia ya conocida de Marino expresada con «una carcajada viscosa y macabra».

Conclusión

En la novela *El tungsteno* de César Vallejo, la violencia es representada con recursos estéticos que no deben ser ignorados. Las formas artísticas no presentan una violencia como un acto gratuito que produce más violencia, sino como una construcción estética que rechaza el sistema. He aquí que se puede hablar de una estética de lo grotesco. «Lo monstruoso sería aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad (...) tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales, o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización» (García Cortez, 1997, pág. 18). Este recurso es aprovechado por los autores como un mecanismo subversivo que busca dar cuenta de la exclusión y la miseria sin caer en el folklore o el exotismo, es decir, la intención de estos autores no es hacer novelas folklóricas que recojan de manera verosímil las costumbres y tradiciones de los pueblos andinos, sino trastocarla y convertirla en un motivo de reflexión y compromiso. Si bien esta denuncia se hace latente en toda la obra, en el desenlace se evidencia el deseo de un proyecto de igualdad social. Esto demuestra que, en vez de ser un producto artístico hermético, anhela convertirse en generador de cambios al dejar un final abierto. En este caso, prima el ideal de revolución y rechazo al sistema capitalista que, aliado con la religión, la justicia y la política, ha convertido a las comunidades en lugares subyugados y miserables. Finalmente, cabe recalcar que la producción narrativa de Vallejo es generadora de diversos análisis sobre distintos aspectos tanto de fondo como de forma. El presente artículo no pretende ser definitivo, en vez de eso, busca generar más campos de discusión sobre la producción artística de este escritor.

Fuente de financiamiento

La presente investigación fue autofinanciada.

Contribución de los autores

Autor único.

Conflicto de Interés

Declaramos no tener conflicto de interés.

Referencias

- Aleman, C. (2013). La narrativa sobre el indígena en América Latina. *Acta Literaria*, 87-99.
- Alvarado Dueñas, R. &. (2017). Bullying y poder. *Investigación Valdizana*, 119-122.
- Álvarez, F. (1998). La violencia en la literatura. En A. S. Vásquez, *El mundo de la violencia* (págs. 407 - 417). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus.
- Beverley, J. (1989). El tungsteno de Vallejo: hacia una reivindicación de la novela social. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 167 - 177.
- Bush, M. (2010). Sufrimiento y retribución: La teatralidad política de El tungsteno de César Vallejo. *Modern Language Notes*, 369 - 390.
- Connelly, F. (2016). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen del juego*. Madrid: Machado Libros.
- Dorfmann, A. (1970). *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: De Bolsillo.
- Espino Reluce, G. (2015). El tungsteno o la alegoría humanista. En C. Vallejo, *El tungsteno* (págs. 7 - 10). Lima: Pakarina & UNMSM.
- García Cortez, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre los monstruos en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Guasayamín, M. N. (2013). Acusación y defensa de la literatura indigenista. *Revista Resistencia*, 35-37.
- Huamán Paliza, F. (2020). El Carlos Marx profeta, humanista y científico a través del análisis de "El Manifiesto" y su vigencia en la actualidad. *Investigación Valdizana*, 198-205.
- Kayser, W. (1957). *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*. Argentina: Editorial Nova.
- Kohut, K. (2002). Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, 193 - 222.
- Monguio, L. (1952). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Perú Nuevo.
- Montes, A. G. (2014). *Introducción a la narrativa de Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- Ubilluz, J. C. (2017). *La venganza del indio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: MoscaAzul.
- Vallejo, C. (2011). *El tungsteno*. Lima: Fondo



Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades.

Varela Jácome, B. (2006). La estrategia novelística de César Vallejo. *Ensayos Sobre Literatura Hispanoamericana* (1977-1997), 225-237.

Veres, L. (2007). Violencia, lenguaje e indigenismo. *Arrabal*, 87 - 94.

Zavaleta, C. E. (1988). La prosa de César Vallejo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 981 - 990.

Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia: Seis discursos marginales*. Barcelona: Paidós.