

MA
RIÁ
TE
GUI

JAIME VILLARREAL

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

**MARIÁTEGUI:
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
REVOLUCIONARIA**

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Jaime Villarreal

**MARIÁTEGUI:
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
REVOLUCIONARIA**

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Mariátegui: la experiencia estética revolucionaria
Primera edición, 2016

D.R. © *Del texto:*
Jaime Villarreal

D.R. © *De la presente edición:*
Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5
Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Lascuráin de Retana 5, 4º piso, Centro
C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Dirección de Extensión Cultural
Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,
C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-779-1
ISBN obra completa: 978-607-441-767-8
Editado en México - *Edited in Mexico*

Este volumen surge gracias a la generosidad de la Dirección de Extensión Cultural y de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

Coordinadora de la Colección: Asunción Rangel López
Cuidado de la edición: Ernesto Sánchez Pineda

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
<i>Introducción</i>	13
La apuesta por la experiencia estética revolucionaria	15
Leer a Mariátegui	19
La edad de piedra	
El dandismo	22
<i>Colónida</i>	36
<i>Nuestra época</i>	43
Los tanteos del intelectual vanguardista	51
El viaje iniciático	61
La edad madura y la construcción de una estética vanguardista	69

La vanguardia, el origen de su crítica contextual	71
Contra el artepurismo	79
La imaginación y el mito del progreso	89
El suprarrealismo, la vanguardia politizada	96
El suprarrealismo y los parámetros del arte nuevo	109
El balance del suprarrealismo	112
Vanguardismo indigenista	115
<i>Bibliografía</i>	123
<i>Sobre el autor</i>	133

Pequeña Galería del Escritor
Hispanoamericano

EN 2012, UN GRUPO DE ACADÉMICOS Y AMIGOS, se reunieron en torno a un objetivo común: publicar una serie de cuadernillos que tuvieran como principal propósito lo que resumen las líneas escritas por Alberto Manguel que han abierto esta colección: “Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad

de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”.

Luego de cuatro años de arduo trabajo, lo escrito por quien fue lector de Jorge Luis Borges, en su maravilloso libro *La ciudad de las palabras* (Almadía, 2010), sigue siendo un emblema para la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano: la profundidad, la lentitud y la dificultad, eran y continúan siendo algunas de las cualidades a las que aspira esta colección.

Los objetivos trazados en 2012, acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales del siglo XX y del XIX, en suma, invitar a la lectura de sus obras, fueron cumplidos. Los volúmenes *Pacheco, Piñera, Carpentier, García Márquez, Revueltas, J. R. Jiménez, Mistral, Cortázar, Huidobro* y *Huerta* –con las respectivas reimpressiones de los cinco primeros– dan cuenta de la decisiva tarea de vincular a la academia universitaria con la sociedad.

La doceava entrega presenta un ensayo, autoría de Jaime Villarreal, en torno al pensamiento del peruano José Carlos Mariátegui, uno de los intelectuales imprescindibles para Latinoamérica. Al leer y al escribir sobre Mariátegui, Villarreal lo reconstruye y da cuenta de un Mariátegui como lector agudo y om-

nívoro, que trasluce en su obra una “auténtica cátedra sobre las capacidades integradoras, imaginativas, heurísticas y autorreflexivas del ensayismo latinoamericano”, para decirlo con las palabras del autor de *Mariátegui, la experiencia estética revolucionaria*.

Con la promesa de mantener y afianzar la tarea que se ha impuesto la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, dejo al lector las palabras que han formado parte de las páginas preliminares de estos libritos, no sin antes permitirme referir unas líneas que Roberto Ferrero –autor de la octava entrega dedicada a Julio Cortázar, adscrito al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires–, me envió hace unos meses a propósito de la palabra *libritos*:

“Hace muchos años, en 1992, le mando mi libro sobre Derrida al propio Derrida, que lo recibe en mano, poco después me manda una carta muy elogiosa, que yo incorporo en la segunda edición. En 1995, viene a Buenos Aires y nos encontramos, para mi sorpresa cuando lo saludo y me presento, me recuerda inmediatamente; entonces le digo: *bueno doctor, cómo no se va a acordar de mí si yo soy el único que por estas pampas ha escrito un librito sobre su obra*. Derri-

da, entonces, me echa un abrazo muy cálido y me dice, palabras más, palabras menos: *si usted llama librito a lo que escribió sobre mí quiere decir que le tiene cariño y eso vale más que nada*".

De ahí, en efecto, que les llamemos *libritos* a los que componen la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano.

Aquí las palabras prometidas que han cerrado las preliminares de estos *libritos*:

El título de la colección proviene o está inspirado –en el sentido etimológico de la palabra *inspiración*, compuesta del verbo latino *spirare*: respirar– en el ensayo de Walter Benjamín “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la misma palabra *inspiración* lo indica en su acepción etimológica, a lo que se refiere a la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

ASUNCIÓN RANGEL
COORDINADORA DE LA COLECCIÓN

Introducción

ESTE BREVE LIBRO INTRODUCTORIO A LAS IDEAS estéticas y literarias del ensayista peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) tiene la finalidad de combatir varios prejuicios ejercidos desde los estudios literarios más o menos rígidos sobre una obra muy rica, y en muchos sentidos desaprovechada (en especial en nuestro país) tanto en términos estrictamente literarios como por esa inusitada virtud de hacer dialogar discursos políticos, sociales, filosóficos y artísticos. Esos prejuicios pintan la escritura del Amauta como operadora de una severidad sociologizante, reductora de los procesos culturales a variables impuestas por la economía. Más aún, los ensayos de Mariátegui han sufrido una descalificación irreflexiva por estudiosos de la literatura intolerantes a la militancia socialista del pensador peruano.

Después de repasar la formación juvenil del pensador, subrayaré, de entre su profusa y dispersa producción, ideas revolucionarias en su momento –y aún vigentes– acerca de la vinculación necesaria entre las labores intelectual, literaria y artística y la arena política cotidiana, mundial y latinoamericana. Además de la crítica explícita a la especialización moderna y al artempurismo, me interesa subrayar los procesos de la escritura mariáteguiana, auténtica cátedra sobre las capacidades integradoras, imaginativas, heurísticas y autorreflexivas del ensayismo latinoamericano.

Por la concisión de este trabajo, sólo me ocuparé en breves menciones de la formación y desarrollo del proyecto editorial colectivo más importante emprendido por Mariátegui: la revista *Amauta* (1926-1930).¹

Escrito durante mi estancia posdoctoral (2014-2015) en la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato, este libro significa también mi hondo agradecimiento por el apoyo que me brindaron los compañeros del Departamento de Letras Hispánicas.

¹ “Profundo conocedor de la trayectoria del peruano, [Antonio] Melis decía que *Amauta* era la ‘obra maestra’ de Mariátegui” (Beigel, 2003: 49).

La apuesta por la experiencia estética revolucionaria

DESDE HACE MÁS DE UN PAR DE DÉCADAS, tanto en la escritura como en la crítica, no campean en Latinoamérica las apuestas por la experimentación estética arriesgada, integral, políticamente aguda. Una de las razones de esta carencia u opacidad de los proyectos escriturales inquietantes –como diría José Revueltas– podría buscarse, paradójicamente, en el acceso contemporáneo al mundo de la digitalización y del internet, espacio en que la escritura se encuentra muy cerca de la pretendida democratización (entre quienes tenemos acceso, por supuesto), del ejercicio generalizado de los internautas; a la vez, se sitúa tan lejos de la lectura esmerada, de la población marginal, del protagonismo mediático entre los lenguajes

audiovisuales y las posibilidades interactivas del hipertexto. La pregunta por el cambio del *sensorium* o *sensorio*, que llamó la atención de Walter Benjamin en su magnífico ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), más que vigente, es hoy obligatoria en cada acoplamiento entre mercado, producción simbólica, consumo, participación y tecnología.

Otra de las vertientes explicativas de la menguada situación actual de la experimentación literaria en América Latina puede remitirse a la conflictividad sociopolítica de nuestros países, azotados en diversos grados por el autoritarismo, las transiciones a la economía de libre mercado y a la variopinta democracia. En ese tenor, ciertos culturalismos latinoamericanos de los últimos treinta años, respondiendo a las crisis regionales de finales del siglo XX, han traído consigo un prestigio mayor para la práctica de los registros testimoniales intensificados a partir de la represión de movimientos sociales en el México de finales de los años sesenta y de la irrupción de las dictaduras sudamericanas en los setenta. Desde precursores como Rodolfo Walsh (*Operación masacre* [1957]), pasando por cronistas renombrados a partir de finales de los sesenta como

Carlos Monsiváis (*Días de guardar* [1971]) y Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco* [1971]); el feminismo con Moema Viezzer (*Si me permiten hablar...* [1974]); los luchadores sociales indigenistas como Rigoberta Menchú (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* [1985]) o el Subcomandante Marcos (*EZLN. Documentos y comunicados* [1994]); hasta críticos culturales como Beatriz Sarlo (*Tiempo pasado* [2005]), se puede apreciar una oleada de textos notables y asertivos en el espacio público, que esgrimen una escritura portadora de voces subalternas. Como cristalización del previsible antagonismo entre testimonio y literatura, destaca el ensayo del académico John Beverley, *Against literature* (1993), en el cual fiscaliza el discurso literario latinoamericano por el engendramiento estereotipado de un sujeto discriminante (“adulto, blanco, varón, patriarcal y ‘letrado’”) y preconiza la emergencia mediatizada de identidades subalternas (“femeninas, homosexuales, indígenas y proletarias”) propia del testimonio (Beverley, 1993: 98).

Éstas son tan sólo dos vías auxiliares entrelazadas en la explicación del desdén contemporáneo por la literatura experimental y penetrante de la actualidad de nuestros países.

Se trata de una de las situaciones contemporáneas en que desemboca ese proceso histórico general que, apoyándome en el gran crítico uruguayo Ángel Rama y en el ensayista brasileño Idelber Avelar, llamo la *fallida redención latinoamericana por las letras*. En este escenario, emerge la pregunta por los antecedentes latinoamericanos de una apuesta crítica por la experiencia estética de vanguardia o revolucionaria, que no renunciara a la experimentación ni a la combatividad política. En la historia literaria latinoamericana, sobresale el interés precursor del peruano José Carlos Mariátegui por la que consideró la más valiosa literatura de vanguardia de su tiempo, por él llamada *suprarrealismo*.

Leer a Mariátegui

LA OBRA DEL AMAUTA, POR HABERSE FORJADO a base de unas dos décadas de labor periodística y por la brevedad de su vida, ha sido organizada principalmente por sus editores. Sólo publicó un par de volúmenes en vida: *La escena contemporánea* (1925), donde dispuso artículos referentes a tópicos de su actualidad (fascismo, democracia, Revolución rusa, socialismo, revolución intelectual, oriente y antisemitismo) en especial provenientes de su columna “Figuras y aspectos de la vida mundial” publicada en las revistas tituladas *Variedades* y *Mundial*; también, tres años después, publicó *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el primer gran análisis socioeconómico y cultural emprendido en Latinoamérica. Aquí, con mayor solvencia, para esclarecer con perspectiva marxista los problemas históricos nacionales

de la economía, la tierra, el indio, la educación, la religión, el centralismo y la literatura, dispuso temas abordados en la cotidiana jerga periodística, en especial en su columna “Peruanicemos al Perú” de la revista *Mundial* (1925-1925) y algunos otros artículos publicados en *Amauta*. También, avanzó en la preparación de otros tres títulos, *Defensa del marxismo* (1934), *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy* (1950) y su relato de ficción: *La novela y la vida* (1955).

Por poner un ejemplo contrario, un prolífico autor latinoamericano contemporáneo como Alfonso Reyes (1889-1959), quien difundió su obra en su exilio europeo y sus estancias sudamericanas, tuvo tiempo para reunir, preparar y ver publicada buena parte de los 27 volúmenes de sus *Obras completas* (publicó once tomos en vida). Son inevitables las preguntas sin respuesta sobre Mariátegui: de haber vivido, ¿qué más pudo haber hecho con su obra este pensador agudo y omnívoro?, o bien, ¿cómo habría perfeccionado su propia perspectiva y, por lo tanto, la de quienes le sucedieron en esos afanes críticos, políticos y culturales de la historia y actualidad latinoamericanas?

La obra completa de Mariátegui está organizada en 20 volúmenes. Descartando un

par de biografías, una síntesis de lo publicado por *Amauta* y una compilación de poemas dedicados al pensador, el resto corresponde en su mayoría a volúmenes organizados por sus editores. Sus familiares, su esposa e hijos, han sido artífices de la publicación y difusión de su obra; reunieron primero los artículos publicados en su etapa de madurez (1923-1930), cuyas principales fuentes son el diario *El Tiempo* y las revistas *Mundial*, *Variedades* y *Amauta*. Así, aparecieron los títulos *El artista y la época* (1959), *Signos y obras* (1959), *Historia de la crisis mundial (Conferencias)* (1959), *Peruanicemos al Perú* (1970), *Temas de nuestra América* (1959), *Ideología y política* (1959), *Temas de educación* (1970), *Cartas de Italia* (1969) y los tres tomos de *Figuras y aspectos de la vida mundial* (1970). La difusión de su obra temprana (crónicas, poemas, teatro, cuento y entrevistas) empezó a saldarse hasta 1987 cuando apareció el primero de los ocho volúmenes de sus *Escritos juveniles*.

En este sentido, leer a Mariátegui, en gran medida, es reconstruir y reorganizar esa obra profusa y dispersa, concebida para incorporarse a un proyecto mayor de un rigor programático pocas veces visto en un pensador de vida tan breve. Aquí, no me propongo sino poner

algunas bases de ese trabajo monumental, esperando sean útiles para quienes se inician en ese camino amoroso y enriquecedor. De esta manera, planteo aquí un punto de partida: el pensamiento estético-social del Amauta, que puede constituirse en una vía de acceso a la complejidad intelectual de una etapa revolucionaria en múltiples campos de acción.

La edad de piedra

EL DANDISMO

A PARTIR DE SUS PRIMERAS COLABORACIONES en el diario *La Prensa* en 1911,² que el autodidacta de clase baja y de aproximadamente 16 años firmó con el seudónimo: Juan Croniqueur,³ definió un perfil de intelectual artista —en términos de Zanetti— formado en el diarismo, muy a la manera de los modernistas hispanoamericanos, como José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo.⁴

² Rouillón apunta que el primer artículo publicado por Mariátegui en *La Prensa*, el rotativo en que trabajó primero como obrero, data de 1911; desde ese año a 1913 publicó unas siete crónicas (1975: 93).

³ Sigo aquí un artículo que el historiador marxista peruano Alberto Flores Galindo (1949-1990) le dedicó a Juan Croniqueur en 1980.

⁴ Refiero aquí al gran estudio sobre la crónica modernista del estudioso puertorriqueño Julio Ramos, *Desencuentros*

Con dicha firma, Mariátegui mantuvo una intensa presencia en la vida cultural y política de Lima, en especial de 1914 a 1918, periodo en el que escribió unos 700 textos, según afirma Flores Galindo (1980a: 83). Al igual que aquellos intelectuales artistas de finales del siglo XIX, que vieron cristalizado el proceso sociohistórico por el cual la literatura llegó a depender del periodismo (Ramos, 2009: 169), “Juan Croniqueur confesó en alguna ocasión su predilección por la vertiente literaria: al periodismo acudía obligado por sus premuras económicas; sin embargo al periodismo le debería no sólo su manutención, sino su fama y quizá sin haberlo premeditado, de allí saldrían algunas de sus mejores páginas” (Flores Galindo, 1980a: 83).

Por razones obvias, la producción periodística de estos autores, tanto de Juan Croniqueur como de los modernistas, superó por mucho en volumen a la estrictamente literaria. Ángel Rama (*La ciudad letrada*), primero, y Julio Ramos, después, desmitifican la pretendida pureza de la escritura modernista volcada hacia el periodismo moderno y privatizado de finales del XIX, con publicaciones periódicas

de la modernidad en América Latina (1989).

que ya no representaban sólo a un gobierno o a un partido político, caracterizadas por estar plagadas de participación y manifestaciones políticas. En especial, Ramos plantea ese carácter resistente contra la tiranía del medio que esgrimieron los modernistas mediante el género de la crónica, que a la vez les permitió satisfacer las exigencias del mercado (decorar la ciudad) y generar perspectivas críticas culturales y sociales. Si bien en el estudio de los modernistas ha sido necesario reintegrarles su impureza y la heterogeneidad fundamental latinoamericana de su escritura porque fueron leídos acríticamente sus afanes artempuristas, en el caso de Mariátegui ha sido necesario recuperar el dandismo y decadentismo, negado por una construcción colectiva (suya y de sus lectores) de su emblemática figura como el primer marxista latinoamericano.

Rouillón rescata uno de los poemas en que Juan Croniqueur se refiere a su enfermedad, artritis tuberculosa, en un tono que bien recuerda el *mal du siècle* de los románticos franceses, expresión de ese vacío existencial producido por el *exceso de razón*, antimetafísico y antirreligioso de la Ilustración:

FANTASÍA DE OTOÑO

Me he enfermado de bruma, de gris y de tristeza
y ha puesto frío en mi alma la caricia otoñal.

Un dolor, adormido en mí, se despereza
y se hunde en un nirvana atáxico y mortal.

La pena me posee con ansias de faunesa
y su abrazo me invade de un hastío letal.

Un paisaje de otoño se duerme en mi alma,
[presa

de una inquietud neurótica y de un delirio
[sensual.

Panoramas de niebla y de melancolía, donde
dice el invierno su blanca sinfonía;

cielos grises y turbios; monorritmo tenaz
de lluvia que golpea muy lento a mis cristales,
cual si con los nudillos las manos espectrales
de la muerte llamaran, sin atreverse a más...

Juan Croniqueur (Rouillón, 1975: 72).

Una de las aristas de la personalidad de aquel escritor que apenas rondaba los veinte años era su misticismo; religiosidad juvenil que, transformada por su madurez reflexiva, le serviría para leer al socialismo o al arte como generadores de mitos, esperanza y fe. El catolicismo que recibió en la casa materna lo llevó en 1916 a retirarse en solitario en el Convento de los Descalzos. Recreó aquella experiencia en un soneto sintonizado por completo con la tradición académica española, incluida la

mención de San Juan de la Cruz, legado que pronto rechazaría con mayor decisión junto a sus compañeros de *Colónida*:

ELOGIO DE LA CELDA ASCÉTICA

Piadosa celda guardas aromas de breviario,
tienes la misteriosa pureza de la cal
y habita en ti el recuerdo de un Gran Solitario
que se purificara del pecado mortal.
Sobre la mesa rústica duerme un devocionario
y dice evocaciones la estampa de un misal:
San Antonio de Padua, exangüe y visionario
tiene el místico ensueño del Cordero Pascual.
Cristo Crucificado llora ingratos desvíos.
Mira la calavera con sus ojos vacíos
que fingen en las noches una inquietante luz.
Y en el rumor del campo y de las oraciones
habla a la melancólica paz de los corazones
la soledad sonora de San Juan de la Cruz
(Mariátegui, 1987: 70).

En dramática señal de ruptura definitiva con aquella etapa, y como buena parte de sus primeros textos, los poemas, cuentos y obras de teatro de Juan Croniqueur⁵ fueron destruidos

⁵ “Al igual que Valdelomar, Juan Croniqueur ensayó diversos géneros literarios: hizo poesía y dejó sin publicar un poemario que se titularía *Tristeza* y tal vez otro destinado a llamarse *Sinfonía de la vida metropolitana*; escribió

en 1923 por Mariátegui, cuando regresó a Perú luego de su estancia europea formativa en el marxismo. Este acto simbólico marcó definitivamente la poca posteridad de sus primeros textos, aunque precisamente se trate de la época en que Mariátegui se acercó a la creación artística y ensayó sus primeras tentativas estéticas, que más tarde lo llevarán al vanguardismo politizado característico de su madurez. El estudio de las obras precoces del Amauta se incentivó hace un par de décadas, a raíz de la celebración del centenario de su nacimiento y de la publicación en 1994 de *Mariátegui total* (Amauta), que incluye sus *Escritos juveniles*. Sigo a Flores Galindo cuando afirma:

Sin Juan Croniqueur no podemos entender a Mariátegui porque ese intelectual que despararía “algunas ideas” en Italia era en muchos sentidos un hombre formado, un escritor reconocido por sus contemporáneos antes de tomar el barco para Europa. Una diferencia notable con Francisco García Calderón:⁶ Mariátegui no

alrededor de 13 cuentos, la mayoría de los cuales tuvieron como escenario el hipódromo; dos obras de teatro” (Flores Galindo, 1980a: 83).

⁶ García Calderón (1883-1953) fue un intelectual y diplomático peruano de la Generación del 900 que vivió y desa-

comenzó a pensar en París sino en Lima y desde el inicio su derrotero como escritor apareció vinculado al público, a sus lectores (1980a: 96).

Además de servir para que el joven empleado de *La Prensa* pueda publicar a hurtadillas sus primeras crónicas en el diario, Guillermo Rouillón comprende la adopción del seudónimo —práctica común entre escritores de la época— como una manifestación del conflicto del joven periodista con su apellido paterno; evitó la marca pública de la ausencia de su padre para no ser interrogado sobre su ascendencia. Como es sabido, Mariátegui no conoció a su fugitivo progenitor, Francisco Javier Mariátegui y Requejo,⁷ descendiente del liberal anti-

rolló su trabajo en Francia, influido por los monarquistas franceses (Charles Maurras). Flores Galindo lo llama intelectual oligárquico por sus ideas de derecha, destinadas específicamente a la clase dirigente peruana, sobre la que tuvo poca repercusión. Su principal obra, *Le Perou contemporain* (1907), nunca fue traducida al español y, paradójicamente, sí fue criticada por Mariátegui a la hora de plantear sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

⁷ Según Rouillón, entre otros, el padre de Mariátegui se casó con su madre en Sayán sin dar a conocer su verdadero nombre (dijo llamarse Francisco Eduardo) y se desentendió de sus obligaciones por prejuicios de clase social. Los Mariátegui fueron una familia limeña de clase alta y los La Chira de clase baja provinciana.

clerical, masón y prócer de la Independencia peruana Francisco Javier Mariátegui y Tellería (1793-1884). Esa carencia, según Rouillón, incluso llevó al escritor a acercarse a la alta sociedad limeña y a escribir esas crónicas frívolas de las que luego renegaría.

El escritor entonces transitó de Juan Croniqueur a Mariátegui del mismo modo que su ejercicio periodístico peregrinó de la crónica al ensayo. En sus crónicas frívolas, dedicadas al mundo de la moda —que conocía muy bien gracias a su madre costurera— o al jockey club, se encontraba ya en germen esa voz lindante entre el didactismo social y la estética característica de sus artículos posteriores y de sus ensayos más ambiciosos.

Habría que leer el ejercicio de la frivolidad y otras tendencias superficiales en los periodistas de aquel tiempo como un síntoma de la modernización de los diarios en América Latina y del papel que jugaron en la sistematización del mercado. Los medios escritos habían dejado de depender directamente del estado, de agrupaciones sociales o políticas. Sobre reporteros y cronistas, profesiones que dieron sustento a los literatos cada vez más carentes de la protección del estado y de otros mecenas, se ejerció la presión empresarial de medios necesitados

de lectores y anunciantes. Este periodismo fue heredero del que a fines del siglo XIX, gracias al telégrafo, empezó a emplear corresponsales en el extranjero, heraldos del ansiado proceso modernizador de las grandes ciudades norteamericanas y europeas.

Pero ya en la época en que Darío, Nervo y Gómez Carrillo, hacia los noventa, son corresponsales modelos, las exigencias del periódico sobre el cronista han cambiado notablemente. En esa época el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad (Ramos, 2009: 215).

Mariátegui, junto a los periodistas de su generación, debió adaptar su escritura a las nuevas exigencias de una prensa cada vez más efectista o sensacionalista. Había entonces que hacer atractiva la información en la escritura y en el material gráfico que la acompañaba:

Aquellos periodistas que privilegiaban la cobertura de la política debieron pasar a trabajar también en los nuevos enfoques que reclamaban hacer entrevistas (*interviús* se decía entonces), crónicas con mucho colorido, amplios reportajes

ilustrados. Es así como veremos en los diarios que se fundan (*La Prensa* de 1903, *La Crónica* de 1912, *El Tiempo* de 1916, entre los más importantes) que los periodistas escriben distinto, se perfilan las técnicas de la *pirámide invertida*, la manera estadounidense de redactar colocando en el primer párrafo lo más importante para luego ir narrando en ese orden descendente de importancia (Gargurevich, 2000: 154).

Sin embargo, el escritor robó tiempo a sus tareas periodísticas inexcusables, como la nota policiaca y la crónica de sociales, para ensayar sus primeros acercamientos a la crítica literaria y de arte. En la antología que preparó para la Biblioteca Ayacucho, *Literatura y estética* (2006), Mirla Alcibíades incluyó algunos de sus primeros textos, crónicas y perfiles, dedicados a las cuestiones literarias. Por supuesto, esas aproximaciones se caracterizan por aquella idea superficial del papel de los creadores: “Por lo que dice relación con las crónicas centradas en el tema literario y estético que, como indiqué con antelación, también cultivó en esos tiempos, son textos que muestran una tendencia al decadentismo, al individualismo, al apoliticismo, a lo que él mismo llamaría el ‘dandismo’ en literatura” (Alcibíades, X).

Entre las muestras incluidas por Alcibíades de esa crítica dandista, se encuentra una nota necrológica sobre la poeta modernista Delmira Agustini (1886-1914), “El fin de una poetisa”.⁸ En ella, Mariátegui expresa una lamentación, “terriblemente conmovedor y doloroso”, por la muerte trágica de la perfecta protagonista de alguna novela romántica, poeta joven, bella y buena, asesinada a manos de su exmarido, el mismo que, para completar el cuadro, se quitó la vida: “Ha sido un drama intenso, un drama triste, de aquellos que sólo pueden ser concebidos por imaginaciones apasionadas y violentas, y que reviven pasados tiempos de romanticismos y de fiereza” (2006a: 3). A los comentarios del reseñista subyace esa búsqueda decimonónica de la genialidad de la autora, notable más por su trágico final que por su poesía.

Enseguida, dentro de la misma selección, se incluye un perfil dedicado al centenario de la muerte del poeta e independentista peruano Mariano Melgar (1790-1815), “Recordando al prócer”,⁹ a quien se considera precursor del romanticismo en América. Por supuesto, en la nota de Juan Croniqueur destaca ese tono de

⁸ Publicada en *La Prensa*, 9 de julio de 1914.

⁹ *La Prensa*, 12 de marzo de 1915.

alabanza en especial del carácter heroico de Melgar: “el cronista [...] quiere trazar estas líneas para loar el heroísmo del poeta que se irguiera en un gesto denodado junto a los que echaron la simiente de la nacionalidad peruana y para loar el idealismo del guerrero que escribiera con la punta de su espada el más intenso y sentido de los poemas” (2006h: 7).

Como último ejemplo, una crónica, “*Causerie sentimental*” (1915), acerca de una pareja de enamorados adolescentes fallecidos de manera infausta, ilustra, por un lado, esa fascinación romántica por el suicidio y la muerte que caracterizaba la escritura crítica y creativa del joven Mariátegui, y, por otro, el esfuerzo por ir más allá de las exigencias del lector de aquel periodismo modernizado “decorando” en la escritura incluso el crimen común y corriente reportado antes en la sección policiaca:

Ese delito, ese vulgar delito que es de los que aún se repiten aislada y cada vez más lejanamente, me ha dicho cómo todavía se mata y se muere por amor y cómo el amor que es poesía, que es simiente, que es renovación, que es vida, no pierde del todo en momentos de utilitarismo frío su divino ropaje sentimental y sabe despertar en espíritus ingenuos y sencillos, resoluciones heroicas (2006b: 15).

La vertiente artístico-literaria que inaugura la escritura mariáteguiana colma casi la mitad de su extensa producción, la cual es complementada con sus escritos sociales y filosóficos. Se trata de uno de los grandes temas de reflexión que desarrolló, perfeccionó y sofisticó durante su vida, desde su idea romántica de escritores y artistas hasta sus incisivas reflexiones sobre la vanguardia político-estética.

Como su marxismo, vertiente reflexiva que fundamenta su estilo y rigor (análogos a lo exigido al rupturista arte de vanguardia que evita los discursos imperantes), aborda lo negado u omitido en los sistemas de sentido hegemónicos. Aunque en varias ocasiones Mariátegui haya cargado la balanza hacia su filiación socialista: “Confieso haber llegado a la comprensión, al entendimiento del valor y el sentido de lo indígena, en nuestro tiempo, no por el camino de la erudición libresca, ni de la intuición estética, ni siquiera de la especulación teórica, sino por el camino, –a la vez intelectual, sentimental y práctico– del socialismo” (2010a: 244); su originalidad se define por esa fructífera mezcla de autodidactismo, esteticismo, filosofía política, peruanidad y latinoamericanidad.

El interés del Amauta por las características y repercusiones de la vanguardia fue producto de un largo proceso de sofisticación de sus ideas estéticas. De joven tuvo como referente la actuación política del influyente narrador y periodista iqueño Abraham Valdelomar (1888-1919), que también fue un reconocido orador en su país. Este cuentista ocupó posiciones relevantes tanto en el periodismo como en la política gracias a su participación en una enérgica campaña en 1912 a favor de la candidatura del empresario y periodista Guillermo Billinghurst, presidente del Perú de 1912 a 1914 (depuesto por el coronel Oscar R. Benavides).

En su momento, el joven Mariátegui, afecto al ambiente aristocrático, no simpatizó con el populismo billinghursta, aunque la misma candidatura del empresario haya surgido de *La Prensa*, el diario para el que trabajaba. Según Rouillón, el cronista se mantenía fiel a Nicolás de Piérola, fundador del partido demócrata y expresidente del Perú en un par de ocasiones a fines del siglo XIX. Bajo su presidencia se desarrollaron los periodos de la Reconstrucción Nacional, luego de la derrota ante Chile en la Guerra del Pacífico (1880), y la llamada Re-

pública Aristocrática (1899-1919) dominada por la oligarquía militante en el Partido Civil dedicada a la exportación de materias primas y la explotación de las minas.

A pesar de estas diferencias políticas, Mariátegui y su gran amigo de la adolescencia, Alfredo González Prada (1891-1943, hijo de Manuel), ya eran admiradores de la literatura y el periodismo de Valdelomar desde 1910, cuando el destacado cuentista reportó en la serie de crónicas titulada “Con la argelina al viento” (*El Diario*, abril-junio de 1910) las incidencias de la guerra contra el Ecuador. Después, como secretario de Billingham, Valdelomar mantuvo contacto con el joven periodista y llegaron a ser grandes amigos.

Así fue como, en su etapa juvenil, Mariátegui llegó a formar parte del grupo literario de ruptura Colónida, integrado alrededor de la efímera revista del mismo nombre fundada y producida en 1916 por Valdelomar. El Movimiento Colónida, en el que figuraron, entre otros, los jóvenes autores Federico More (1889-1985), Alfredo González Prada y Pablo Abril (1894-1987), promovió el rompimiento con el academicismo de origen hispánico en el ámbito literario peruano y la simpatía con las nuevas propuestas surgidas de Francia y de

Italia. Se trata de un grupo que recuperaba y también criticaba al novecentismo capitalino de la década del diez, de José de la Riva Agüero (1885-1944)¹⁰ y Francisco García Calderón (1883-1953). Esto significó la transición al posterior vanguardismo. Henríquez Ureña la identificó como una tendencia de alcances hispanoamericanos y la llamó generación intermedia: “Entre el último grupo de modernistas, el grupo de Lugones, Valencia y Chocano, y el primer grupo vanguardista, el grupo de Borges y de Neruda, hubo una generación intermedia, nacida entre 1880 y 1896, que fue gradualmente apartándose de los ideales y prácticas de sus predecesores” (1980: 232).

En “El proceso de la literatura”, último de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Mariátegui caracterizó como insurrecta, mas no revolucionaria, aquella tendencia con la que simpatizó, en buena medida por su amistad con Valdelomar. Esta fue una parte de la etapa juvenil del pensador dedicada a la escritura de poemas, cuentos y dramas:

¹⁰ José de la Riva Agüero (1885-1944) fue un escritor y político descendiente de familias limeñas aristócratas. Como historiador del Perú, *La historia en el Perú* (1910), su pensamiento político pasó de su liberalismo juvenil al conservadurismo católico que adoptó en su madurez.

“Colónida” representó una insurrección –decir una revolución sería exagerar su importancia– contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Los colónidas virtualmente reclamaron sinceridad y naturalismo. Su movimiento, demasiado heteróclito y anárquico, no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula. Agotó su energía en su grito iconoclasta y su orgasmo esnobista (235).

El grupo Colónida fue un puente entre la sensibilidad modernista y la anunciada estética vanguardista, que cundiría unos años después en autores afines al surrealismo como Xavier Abril (1905-1990, hermano de Pablo) o César Moro (1903-1956). Los intereses literarios juveniles de Mariátegui corresponden muy bien a ese puente entre ambas filiaciones estéticas. Guillermo Rouillón, biógrafo del pensador peruano, en su prólogo a la primera edición extranjera de los *Siete ensayos*, afirma que, además de autores peruanos, para 1910 Mariátegui tenía entre sus lecturas favoritas los versos de Rubén Darío, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig, Miguel de Unamuno y, en especial, Amado Nervo.

En esa temporada de compartido decadentismo literario y dandismo urbano, como el mismo Amauta solía calificar, en 1917, junto a sus compañeros colónidas, Mariátegui participó en un episodio escandaloso y significativo para la construcción de su perfil como rebelde y precoz intelectual artista, que luego se convertiría en uno de los pensadores más trascendentales en América Latina. Después de varias incursiones a la capital peruana, poblada de bailarinas evocadoras del estilo libre de la norteamericana Isadora Duncán (1877-1927)¹¹ y plagada de improvisaciones inspiradas y de interpretaciones dancísticas de obras clásicas consideradas no coreografiables, Valdelomar y sus compañeros animaron a una de esas “bailarinas de pies descalzos”, como eran llamadas en la época por su vestuario y austera puesta en escena, a interpretar una pieza en el cementerio de Lima. Norka Rouskaya, danzante y violinista, suiza según Stein, fue convencida para que “interpretara su número cumbre, la Marcha Fúnebre de Chopin, en el cementerio

¹¹ En su etapa como cronista Mariátegui dedicó entrevistas, críticas y notas periodísticas en especial a la bailarina española Tórtola Valencia (1882-1955) (Gargurevich, 2000: 148).

de Lima, en la medianoche del 4 de noviembre de 1917” (Gargurevich, 2000: 150).

La actuación de Rouskaya terminó con la detención y encarcelamiento de los participantes, además, al calor de lo que fue considerado una profanación de la necrópolis, ese conflicto desencadenó la desaparición del Círculo de Periodistas de Lima (Gargurevich, 2000: 150). Lo que fue planeado como un acto artístico por los representantes de la joven bohemia limeña generó la intervención autoritaria y represiva de las autoridades y, para William H. Stein, significó una experiencia de transición que iba del abandono del decadentismo hacia un pensamiento y acciones políticas más sofisticadas y vehementes por parte de Mariátegui.

Como parte de esta transición, al escándalo del cementerio le precede el ingreso como redactor del periódico *El Tiempo* en 1916, donde se dedicó a la crónica parlamentaria, y la suspensión a mediados de 1917 de sus colaboraciones en las frívolas revistas limeñas de sociales, como *El Turf* y *Lulú* (Beigel, 2006: 56). La ruptura con la frivolidad y el aristocratismo del joven periodista se definió también con el famoso escándalo. Muchos de los personajes prominentes antes solícitos y zalameros con el célebre cronista, a raíz del incidente tachado de

sacrílego, le negaron su apoyo y le cerraron sus puertas. Después de esos días en la cárcel, Mariátegui, víctima del retrogradismo de las élites limeñas, tomó mayor distancia de ese grupo selecto, ignorante y hostil a la experimentación artística.

Las más revolucionarias propuestas de la danza no dejaron de interesarle, no es casual que en su madurez haya retomado la reflexión sobre la trayectoria cada vez más politizada de Isadora Duncán.¹²

¹² “Las memorias de Isadora Duncán”, publicado en *Variedades* (Lima, 17 de julio de 1929).

NUESTRA ÉPOCA

Aportamos a esta obra el conocimiento de la realidad nacional que hemos adquirido durante nuestra labor en la prensa. Situados en el diario casi desde la niñez, han sido los periódicos para nosotros magníficos puntos de apreciación del siniestro panorama peruano. Nuestros hombres figurativos suelen inspirarnos, por haberlos mirado de cerca, un poco de desdén y otro poco de asco. Y esta repulsa continua nos ha hecho sentir la necesidad de buscarnos un camino propio para afirmarla y para salvarnos de toda apariencia de solidaridad con el pecado, el delito y la ineptitud contemporánea.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y CÉSAR FALCÓN
(Editorial del primer número de *Nuestra Época*, 22 de julio de 1918)

Después del cierre y persecución de los periodistas que formaron parte de *La Prensa*, donde había iniciado como obrero, Mariátegui debutó junto a Falcón como director de una publicación periodística independiente. Esos primeros ejercicios editoriales, *Nuestra Época* y *La Razón*, en cierta medida malogrados, son el antecedente de *Amauta*, su gran proyecto editorial de madurez.

Esta nueva actitud espiritual fue marcada también por una revista, más efímera aún que *Colónida: Nuestra Época*. En *Nuestra Época*, destinada a las muchedumbres y no al Palais Concert, escribieron Félix del Valle, César Falcón, César Ugarte, Valdelomar, Percy Gibson, César A. Rodríguez, César Vallejo y yo. Este era ya, hasta estructuralmente, un conglomerado distinto del de Colónida. Figuraban en él un discípulo de Maúrtua, un futuro catedrático de la Universidad: Ugarte; y un agitador obrero: del Barzo. En este movimiento, más político que literario, Valdelomar no era ya un líder. Seguía a escritores más jóvenes y menos conocidos que él. Actuaba en segunda fila (Mariátegui, 2007: 237).

A diferencia de Stein, Fernanda Beigel considera que el acontecimiento medular de la transición mariateguiana es la fundación junto a César Falcón de la revista *Nuestra Época* a mediados de 1918. “Pero a los fines de nuestro análisis, aun tomando en cuenta las consecuencias que la danza en el cementerio tuvo en la personalidad de Mariátegui, consideramos mucho más pertinente desarrollar aquí la ruptura de 1918 en su trayectoria, porque señala un verdadero cambio en su oficio periodístico y expresa una toma de posición ideológica y po-

lítica” (Beigel, 2006: 57). Esto concuerda con la valoración autobiográfica del ensayista,¹³ que en una carta fechada el 10 de enero de 1927,¹⁴ dirigida al director de la revista argentina *Vida Literaria*, Samuel Glusberg, confiesa que 1918 fue el año en que decidió virar su perspectiva hacia el socialismo:

Desde 1918, nauseado de política criolla –como diarista y durante algún tiempo redactor político y parlamentario conocí por dentro los partidos y vi en zapatillas a los estadistas– me orienté resueltamente hacia el socialismo, rompiendo con mis primeros tanteos de literato inficionado de decadentismos y bizantinismos finiseculares, en pleno apogeo todavía. De fines de 1919 a mediados de 1923 viajé por Europa. Residí más de dos años en Italia, donde desposé una mujer y algunas ideas. Anduve por Francia, Alemania, Austria y otros países. Mi mujer y mi hijo me impidieron llegar a Rusia (Alimonda, 2010: 12).

¹³ Es muy interesante la labor logística literaria y política del peruano, que tuvo en la correspondencia y en su revista *Amauta* (1926-1930) las herramientas para construir una red intelectual informativa y solidaria para sus proyectos, con autores de otros países y con sus paisanos en el exilio (Melgar Bao, 2015).

¹⁴ El investigador Héctor Alimonda señala que el peruano fechó la misiva en 1927 por equivocación, pues fue enviada en 1928 (2010: 11).

Influido por la revista *España*, del socialista Luis Araquistáin, el proyecto de *Nuestra Época*, en el que Mariátegui abandonó el seudónimo y apareció como director, sólo permaneció en circulación por un par de números debido al conflicto y polémicas generadas por su artículo titulado “Malas tendencias. El deber del Ejército y el deber del Estado” (22 de junio de 1918), en el que criticó el militarismo y el armamentismo peruanos. Con esos comentarios, el joven periodista no sólo censuraba la intervención de los militares en la política nacional, en especial el papel del coronel Enrique Ballesteros, sino que ponía en entredicho la vocación militar de un cuerpo formado por soldados rascos, con frecuencia indios, y oficiales obligados a pertenecer a la milicia por su fracaso personal y la “miseria del medio” peruano.

Su artículo, apoyado en reflexiones de Araquistáin sobre el militarismo español, además de la represión de militares peruanos que, sin considerar su discapacidad física, lo golpearon en la calle y en la redacción de *El Tiempo*, donde se editaba *Nuestra Época*, también generó un distanciamiento temporal con su coeditor y amigo César Falcón, que en ese momento criticó al articulista y defendió al Ejército. Ni la publicación ni Mariátegui estaban por

completo orientados al socialismo, esa indefinición se refleja en los conflictos internos de los editores y en la especie de disculpa pública que debió emitir el joven autor por su artículo. Obligado por la reprimenda y las reacciones, Mariátegui debió suavizar sus afirmaciones y matizar su posición explicando las maneras en que esa “miseria del medio” no sólo afectaba a los militares sino también a un escritor como él:

Si yo me gobernara, en vez de que me gobernara la miseria del medio, yo no escribiría diariamente, fatigando y agotando mis aptitudes, artículos de periódico. Escribiría ensayos artísticos o científicos más de mi gusto. Pero escribiendo versos o novelas yo ganaría muy pocos centavos porque, como éste es un país pobre, no puede mantener poetas ni novelistas. Los literatos son un lujo de los países ricos. En los países como el nuestro los literatos que quieren ser literatos –o sea comer de su literatura– se mueren de hambre. Por esto, si mi mala ventura me condena a pasarme la vida escribiendo artículos de periódico, automatizado dentro de un rotativo cualquiera, me habría vencido la pobreza del medio. Seré un escritor encadenado al diarismo por el fracaso personal (2010c: 369).

Este fragmento, que pertenece a “Mariátegui explica su artículo de *Nuestra Época*”, publicado en *El Tiempo* (27 de junio de 1918), define la postura del escritor en un contexto típico latinoamericano poco propicio para la independencia de los escritores. En “La reorganización de los partidos políticos”, en el segundo y último número del semanario, que también contó con la colaboración del poeta César Vallejo (1892-1938), Mariátegui se pronunció a favor de derogar los partidos políticos que ejercían para formar nuevos grupos adecuados a los problemas de aquel tiempo convulso. Ese fue el origen del Comité de Propaganda Socialista en el que participaron, junto a otros redactores, Falcón y Mariátegui, pareja conocida desde tiempos de *La Prensa* como la “junta brava”. En la efímera revista, además de viejos colegas como Valdelomar y el cronista Félix del Valle (1892-1950), destacó la colaboración del agitador obrero Carlos del Barzo, parte del grupo de obreros que se acercó a Mariátegui en la redacción de *El Tiempo* (1916). Sin duda, la apertura al discurso anarcosindicalista en voz de los mismos proletarios definió una combativa línea editorial vigente en sus siguientes esfuerzos periodísticos, además de trazar la marcha progresiva hacia la reno-

vación de la figura y funciones de los artistas e intelectuales vinculados a los cambios sociales y distanciados de la torre de marfil.

Al semanario *Nuestra Época* le siguió el diario *La Razón*, que militaba abiertamente a favor de las reivindicaciones obreras, era crítico de Leguía y estaba sustentado en parte por Isaías de Piérola, hijo de Nicolás, el expresidente peruano de finales del XIX.¹⁵ Desde esa trinchera, Mariátegui y Falcón apoyaron y colaboraron con la estrategia de las luchas estudiantiles, el paro obrero en reclamo por el encarecimiento de las subsistencias de mayo de 1919 y la conquista, ese mismo año, de la vieja demanda por la jornada de ocho horas. La publicación, producida en la imprenta del Arzobispado de Lima,¹⁶ circuló de manera vespertina durante tres meses a partir del 14 de mayo de 1919.

¹⁵ Leguía se volvió un personaje indeseable para Mariátegui a raíz de aquel proceso que generó la clausura de *La Prensa* por más de un año. La plana mayor del diario fue apresada y sus instalaciones destrazadas luego del 29 de mayo de 1909, cuando Isaías de Piérola, junto a 25 militantes, raptó al presidente en funciones y le exigieron dimitir, aunque sin éxito.

¹⁶ El Arzobispado luego contribuiría a desaparecer la publicación combatiente negándole el acceso a su rotativa.

Obligados por la falta de una imprenta propia y por la intervención del gobierno golpista de Augusto B. Leguía, que en 1919 inició el periodo dictatorial conocido como el oncenio, cerraron el diario y, para no ser encarcelados, aceptaron exiliarse en Europa, donde cumplirían el eufemístico cargo de agentes propagandísticos del gobierno peruano. Alfredo Piedra y Foción Mariátegui, parientes de los jóvenes periodistas, intercedieron con Leguía, quien por cierto estaba emparentado también con el Amauta por el lado de su esposa (Rouillón, 1975: 309), hecho que les concedió una salida a la práctica común del régimen con otros agentes subversivos. Obligados por las circunstancias, aunque sin aceptar la derrota, Mariátegui y Falcón partieron dispuestos para aprovechar la oportunidad de vincularse con el proceso de cambios sociales radicales producidos en Europa.

Los tanteos del intelectual vanguardista y sus interlocutores

INCLUSO ANTES DE SU PERIODO FORMATIVO europeo, ya estaba ensayada la definición de su perfil intelectual, pues ya había tenido su inicial experiencia bohemia esteticista, su contacto con el ejercicio de la opinión pública y sus primeros esfuerzos como editor de publicaciones críticas de la realidad peruana. Los escándalos en que se vio envuelto, sus tomas de posición y conciencia, lecturas, relaciones personales y profesionales le significaron un punto de partida, una etapa para superar, hacia su posterior sofisticación política, filosófica y estética. Esto es evidente cada vez que en sus ensayos y cartas posteriores se refiere a la frivolidad y ligereza imperantes en aquellos años.

Aquí el fragmento de una entrevista publicada en *Mundial* en julio de 1926:

¿Era yo, en mi adolescencia literaria, el que los demás creían, el que yo mismo creía? Pienso que sus expresiones, sus gestos primeros no definen a un hombre en formación. Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política, no hay de qué sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época. He madurado más que cambiado. Lo que existe en mí ahora, existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años y escribía disparates de los cuales no sé por qué la gente se acuerda todavía (Mariátegui, 2010d: 311).

Entre sus maestros, figuras intelectuales de las generaciones anteriores, ocupa un lugar primordial Manuel González Prada (1844-1918), poeta y político señero sobre todo a finales del siglo XIX. Fue un referente, no un modelo, pues sus definiciones políticas y religiosas resultaron contrarias en varios momentos para Mariátegui. En 1909, un par de meses después de su inicio como obrero de *La Prensa*, se dio el primer acercamiento de un Mariátegui adolescente y de profunda formación religiosa con quien jugaba el papel de hereje en

aquella sociedad católica tradicionalista. Rouillón relata el episodio en el cual Juan Manuel Campos, linotipista que acogió al adolescente autodidacta en los talleres de *La Prensa*, aprovechó una reunión de anarcosindicalistas en casa de González Prada para que Mariátegui venciera su timidez y le entregara un madrigal que compuso para él. Si bien aproximarse a González Prada fue un acto transgresor en su juventud, por el ateísmo libertario del poeta y pensador, después fue ocasión de un ejercicio crítico.

Aunque sus ideas no fueron por completo afines, la práctica intelectual de González Prada pudo servir de guía para resolver el dilema que se le presentó al Amauta en 1919. El maestro tuvo también una incursión formativa e ideológica en Europa, luego del fallido proyecto de conversión del Club Literario en el Partido Unión Nacional (1888). En los años noventa del siglo XIX y, a diferencia de Mariátegui, con sus propios recursos, realizó un viaje de estudios a Francia del cual volvió radicalizado, empapado en ideas y luchas recientes de los anarquistas franceses y españoles. Como introductor del anarquismo al medio peruano, involucrado en las organizaciones ácratas,

anarcosindicalistas,¹⁷ González Prada no vio en el estado una solución posible a la crisis social de aquella época. Esta diferencia radical entre la ideología socialista, en cuya lógica el estado no es suprimible, y anarquista marcó en buena medida la distancia intelectual entre Mariátegui y González Prada. Para el Amauta, se trató de un escritor y pensador que, si bien no fue más allá de la crítica aguda propugnada por el anarquismo, gracias a su reflexión pionera sobre los indios, su cosmopolitismo, su antielitismo, significó el punto de partida de la peruanización del Perú:

González Prada no interpretó este pueblo, no esclareció sus problemas, no legó un programa a la generación que debía venir después. Mas representa, de toda suerte, un instante —el primer instante lúcido—, de la conciencia del Perú. Federico More lo llama un precursor del Perú nuevo, del Perú integral. Pero Prada, a este respecto, ha sido más que un precursor. En la prosa de *Páginas libres*, entre sentencias alambicadas y retóricas, se encuentra el germen del nuevo es-

¹⁷ González Prada fungió como guía intelectual de anarcosindicalistas autodidactas destacados, como Manuel Carraciolo Lévano y su hijo Delfín Lévano (1885-1941), con quienes compartió la lucha, al igual que la del numeroso campesinado peruano.

píritu nacional. “No forman el verdadero Perú —dice González Prada en el célebre discurso del Politeama de 1888— las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera” (Mariátegui, 2007: 213).

Además de los veteranos periodistas con los que convivió en *La Prensa*, destaca también su relación con el iqueño Víctor M. Maúrtua (1865-1937). Este abogado y diplomático, partidario del socialismo a raíz de la Revolución de Octubre, dio a conocer la ideología socialista a los jóvenes que habían participado en el movimiento Colónida. Mariátegui apunta en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

Pero terminado el experimento “colónida”, los escritores que en él intervinieron, sobre todo los más jóvenes, empezaron a interesarse por las nuevas corrientes políticas. Hay que buscar las raíces de esta conversión en el prestigio de la literatura política de Unamuno, de Araquistáin, de Alomar y de otros escritores de la revista *España*; en los efectos de la predicación de Wilson, elocuente y universitaria, propugnando una nueva libertad; y en la sugestión de la men-

talidad de Víctor M. Maúrtua cuya influencia en el orientamiento socialista de varios de nuestros intelectuales casi nadie conoce (Mariátegui, 2007: 237).

Los compañeros que en relación horizontal representaron dos grandes vías de construcción de sus ideas y de su praxis social fueron, desde la literatura y la sensibilidad estética, Abraham Valdelomar y, desde el periodismo progresista comprometido, César Falcón, otro fundador de *Colónida* (1916) que se interesó, incluso antes que el Amauta, en la crítica social ejercida desde el periodismo. Antes y después de este par, hubo otros amigos sin los cuales hubiera sido difícil su primera formación autodidacta; por ejemplo, Alfredo González Prada, quien abrió su casa y la biblioteca de su padre al joven poeta Mariátegui.

Como constructor de una trayectoria intelectual más bien paralela a la del Amauta podría definirse a Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), fundador y líder de la Alianza Popular Revolucionaria Americana y del Partido Aprista Peruano. En la Bohemia Trujillana, grupo juvenil de adeptos de González Prada después conocido como Grupo Norte (1923-1930), coincidió y creó un fuerte lazo

de amistad con César Vallejo. Aunque coincidieron ideológicamente en su juventud, Haya de la Torre fue un intelectual de signo diferente al de Mariátegui pues, a diferencia del autodidacta, construyó su carrera a partir de su experiencia estudiantil: como presidente de la Federación de Estudiantes del Perú (elegido en 1920) apoyó la consecución de la jornada laboral de 8 horas en 1919 y fue un resuelto opositor de Leguía. En 1921 instituyó en su casa la primera Universidad Popular González Prada y en 1922 fundó la revista *Claridad*, que emulaba la francesa *Clarté* (1919-1928),¹⁸ encabezada por Henry Barbusse (1873-1935)¹⁹ y en la que participaron intelectuales de entre siglos, como Romain Rolland (1866-1944) y Anatole France (1844-1924).²⁰ A su retorno

¹⁸ *Claridad: Liga de solidaridad intelectual, por el triunfo de la causa internacional* se publicó mensualmente en varias lenguas y en seis ciudades de Europa. Su manifiesto y artículos se reprodujeron en múltiples publicaciones, incluida *L'Ordine Nuovo*, fundada por Antonio Gramsci, en Turín, el mismo año en que apareció *Clarté*.

¹⁹ En 1922, Barbusse publicó *Clarté*, novela política en que exploraba el impacto de la guerra y de las ideologías en pugna en aquellos años de entre guerras.

²⁰ "El primer Comité directivo de *Claridad* estuvo formado por Anatole France, Henri Barbusse, George Duha-

de Europa, en 1923, Mariátegui fue invitado por Haya de la Torre a colaborar en *Claridad*, que emitió cuatro números de mayo de 1923 a enero de 1924, y a dictar cátedra en la Universidad González Prada, no sin el reproche de activistas proletarios que rechazaban su vínculo con Leguía, de quien había sido agente internacional. Pero el apoyo del trujillano fue tal que, antes de partir al destierro,²¹ encomendó al Amauta la dirección de *Claridad* (Álvarez García, 2007: 433).

El título, el modelo y las convicciones pacifistas de *Clarté*, una internacional de la intelectualidad, se reprodujeron en varios países latinoamericanos: Chile (1920-1923, dirigida por Carlos Claro), Argentina (1926-1941, fundada por Antonio Zamora), y Perú.²² En

mel, Bernard Shaw, Upton Sinclair, Rabindranah Tagore y H. G. Wells” (Mora Valencia, 2010: 100).

²¹ “En 1923, Haya de la Torre fue apresado por Leguía y deportado a Panamá después de una huelga de hambre de seis días. En México fundó al APRA (1924) y volvió a su país en 1931, donde continuó la historia de acoso y clandestinaje, hasta 1945 cuando su partido volvió a la legalidad.

²² En momentos distintos y más o menos interrelacionados, principal pero no exclusivamente con Henry Barbusse y Romain Rolland, algunos grupos en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Guatemala, México y Perú reivindicaron

el caso peruano, *Claridad* tuvo dos etapas: la primera, vinculada al movimiento estudiantil, dominada por Haya de la Torre, y la segunda, bajo la dirección de Mariátegui, entre marzo y noviembre de 1924, “habría estado caracterizada por un giro doctrinario y el abandono del tono estudiantil” (Beigel, 2006: 136).

el movimiento y/o fundaron revistas homónimas y con orientaciones iguales o semejantes. Como señala Antonio Melis, ‘Durante toda la década del 20 [nosotros añadiríamos, y parte de la década de 1930] los manifiestos barbusianos se reprodujeron en las principales revistas latinoamericanas’ (Mora Valencia, 2010: 101).

El viaje iniciático

Lamentablemente, Marx no pudo ver los hechos que nos son familiares. Ahora sabemos bien lo que son las huelgas, y hemos podido observar conflictos económicos de considerable magnitud y duración. El mito de la huelga general se ha hecho popular, y se ha establecido sólidamente en las conciencias. Ahora tenemos, acerca de la violencia, ideas que Marx no hubiera podido formarse fácilmente. Estamos entonces en condiciones de completar su doctrina, en vez de comentar sus textos como lo han hecho durante tanto tiempo los discípulos desorientados.

GEORGES SOREL

HABRÍA QUE ENTENDER LA MILITANCIA DE Mariátegui en el vanguardismo como un momento significativo de una trayectoria intelectual inmersa y estrechamente sincronizada con

su tiempo, la primera mitad del siglo XX, que estuvo impregnado de cambios radicales, socioculturales y políticos tanto en Latinoamérica como en Europa. Esta etapa estuvo rubricada por la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, la gran guerra europea y la Reforma Universitaria surgida en Córdoba, Argentina, y replicada internacionalmente.

El mismo Mariátegui consideró su período juvenil, de 1911 a 1919, como su “edad de piedra”; su temporada en Europa, de 1919 a 1923, como sus “años de aprendizaje”, y, por ende, su última etapa, a pesar de su evidente juventud, desde su regreso a Perú hasta su muerte en 1930, podría llamarse su edad madura. Por supuesto, su viaje y estancia en Europa constituyeron un parteaguas en su carrera y pensamiento: es en Italia donde tiene contacto directo con los cambios sociales, culturales y políticos que rediseñarían el mapa ideológico y político internacional. Ahí es donde se casa con Anna Chiappe (1898-1990) y estudia el marxismo y su repercusión en los movimientos sociales del momento.

Sin embargo, su acercamiento a Marx fue más bien heterodoxo e incompleto. No pudo estudiar completa la obra de Marx porque algunos de sus textos no habían sido publica-

dos o traducidos a las lenguas que manejaba el Amauta; por ejemplo, *La ideología alemana* (1845-46), escrita con Engels, fue publicada completa hasta 1932. Al igual que otros marxistas no dogmáticos de su tiempo como Walter Benjamin (1892-1940), encontró persuasivas las reflexiones del filósofo francés Georges Sorel (1847-1922) sobre el mito, la violencia revolucionaria y el sindicalismo.²³ El papel del marxismo en el proceso de sofisticación política de Mariátegui debe entenderse en su dimensión heterodoxa, porque empleó sin reparo dichas ideas para fundamentar sus propias causas peruanistas y latinoamericanistas.

Descubrir la especificidad de Latinoamérica y la importancia del campesinado no fueron consecuencias de las lecturas marxistas de Mariátegui. Los textos, insistimos, dedicados por Marx a la discusión de la evolución histórica en su mayoría recién se difundirían años después y sólo en la década del 60 el problema pasaría a ser casi un “lugar común” en el marxismo. Esta inevitable escasa información teórica ori-

²³ En su “Introducción” a los *Siete ensayos*, Aníbal Quijano apunta como fuentes principales del sorelismo de Mariátegui dos obras del francés: *Reflexiones sobre la violencia* (1908) e *Introducción a la economía moderna* (1903).

ginó múltiples vacíos que lo obligaron a una inusitada creatividad y a seguir un camino en completa divergencia con el marxismo occidental. A diferencia de Lukács, por ejemplo, el marxismo de Mariátegui no fue una reflexión sobre textos, nunca aspiró a constituirse en una “marxología”, no le interesó la fidelidad a la cita o la rigurosidad en la interpretación. Utilizó a Marx, en el sentido más egoísta de la palabra, lo empleó como un instrumento, sin temer nunca derivar en la herejía o infringir alguna regla, y como por otro lado su socialismo se alimentó de otras fuentes, no se sintió nunca sujeto a una escuela determinada y no perdió la libertad crítica. En la breve nota autobiográfica redactada para la Conferencia Comunista de Buenos Aires [1929], afirmó –para incomodidad de los asistentes– su deuda intelectual con Sorel: defensor de la violencia, del sindicalismo, de la espontaneidad, pero también, como lo señalamos páginas atrás, cuestionador del progreso y de la ilusión occidental (1980b: 53).

La heterodoxia de Mariátegui, marxista, política, religiosa, filosófica y estética, sin duda está marcada por su origen en la formación católica y el autodidactismo típico de los latinoamericanos de entre siglos. Específicamente en términos estético-culturales, su concepción del mundo ha sido entendida como una de las

tendencias romántico-revolucionarias alimentadas por el marxismo. El franco-brasileño Michael Löwy ha indagado esta línea heterogénea de marxismo romántico y ha identificado un grupo diverso de pensadores que la ejercieron: “de William Morris a E. P. Thompson, del joven Lukács a Ernst Bloch, y de Walter Benjamin a Herbert Marcuse” (2005: 50). En su caso, Georges Sorel destaca como un socialista romántico por excelencia. Löwy enfatiza el concepto del romanticismo como movimiento cultural de reacción contra el exceso de razón promovido por la Ilustración y la sociedad capitalista, industrial y burguesa emanada de aquel giro, un esfuerzo de “reencanamiento” regresivo a valores precapitalistas referente tanto de posturas reaccionarias como de revolucionarias. A estas últimas pertenece el marxismo situado de Mariátegui. Más adelante abordaré esta peculiar mezcla de marxismo, romanticismo, peruanismo y latinoamericanismo efectuada por el Amauta.

Además de estudiar a Marx, en su estancia europea Mariátegui se convirtió en un agudo internacionalista y produjo una serie de artículos periodísticos en que reportó la actualidad de la posguerra, temas italianos, las tensiones entre los países europeos o el desarrollo posterior a

la revolución de octubre en Rusia. Si bien de Marx aprendería muy pronto a seguir la máxima expresada en su tesis 11 sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”, el alemán no fue su único modelo como intelectual político. Entre los italianos admirados por Mariátegui, destaca Benedetto Croce (1866-1952), liberal y filósofo muy respetado en su país, marxista en su juventud (*Materialismo histórico y economía marxista* [1900]), quien intercedió por el peruano para consumir su matrimonio con Anna Chiappe.

Llegó a Italia con la expectativa de acercarse al poeta Gabriele D’Annunzio (1863-1938), autor decadentista muy leído por los escritores latinoamericanos a principios del siglo XX y en especial admirado por su amigo Abraham Valdelomar.²⁴ Desde sus primeros años como periodista, Mariátegui se había encargado de comentar la incorporación del poeta en las filas italianas participantes en la gran guerra.²⁵ Enseguida el italiano dejó a un lado la literatura

²⁴ Incluso Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes escribieron sobre D’Annunzio.

²⁵ “D’Annunzio y la guerra”, publicado en *La Prensa* el 27 de abril de 1915.

por tomar una posición preponderante en la vida política y militar de su país. A diferencia de Croce, D'Annunzio apoyó la participación de Italia en la Primera Guerra Mundial al lado de los aliados y combatió como piloto voluntario. En su periodo como corresponsal en Italia, Mariátegui siguió sobre todo el desarrollo y consecuencias de ese episodio utópico en el que D'Annunzio, junto a nacionalistas de Fiume, tomó la ciudad cedida por Italia luego de la Conferencia de París (1919), la declaró estado libre y redactó luego su poética Constitución.²⁶ En su artículo “El estatuto del Estado Libre de Fiume”²⁷ reportó el corresponsal:

Del D'Annunzio poeta al D'Annunzio soldado y D'Annunzio caudillo, hemos pasado al D'Annunzio legislador. Lo que naturalmente no significa que D'Annunzio haya dejado de hacer literatura, sino todo lo contrario. D'Annunzio

²⁶ En el volumen *Cartas de Italia* se incluyen “El problema adriático” (*El Tiempo*, 11 de diciembre de 1920), “D'Annunzio después de la epopeya” (*El Tiempo*, 5 de junio de 1921), “Escenas de guerra civil” (*El Tiempo*, 29 de junio de 1921), en los que aborda las acciones y secuelas de los lances políticos d'annunzianos, incluida la formación del fascismo inspirada en el nacionalismo del poeta.

²⁷ Fechado en Génova, 1920, y publicado en *El Tiempo*, 6 de febrero de 1921.

hace más literatura que nunca. Pero, en vez de hacer literatura lírica, literatura épica o literatura patriótica, hace literatura política. Y literatura constitucional.

Acaba de publicarse la Constitución del Estado libre de Fiume que D'Annunzio ha escrito. Benito Mussolini la llama en el *Popolo d'Italia* una obra maestra de sabiduría política, animada de un potente soplo de arte. Los demás periodistas no la comentan casi (1969: 79).

No obstante que la empresa fracasó en 1920, cuando el ejército italiano bombardeó Fiume, la utopía d'annunziana sirvió de inspiración al estilo político impuesto por el fascista Benito Mussolini, quien en 1919, después de firmado el Tratado de Versalles, formó los *Fasci Italiani di Combattimento*, grupos armados que darían pie a la fundación del Partido Nacional Fascista (1921-1943). La relación entre D'Annunzio y el régimen fascista no fue recíproca, mientras el fascismo le dedicaba honras y protección, el poeta despreciaba el gobierno surgido de la corriente que ensalzó su aventura política en Fiume.

La edad madura y la construcción de una estética vanguardista

CON SU REGRESO A PERÚ EN 1923, INICIA EL periodo de siete años que culminó la trayectoria del Amauta; es decir, el lapso en que produjo el trabajo ensayístico que lo convertiría en uno de los autores más estudiados y retomados del Perú. Incentivado por la experiencia europea, volvió a Lima a incorporarse de nuevo al periodismo con esa crítica de amplio registro por la que es más conocido. De Mariátegui bien podría afirmarse lo que Jesús Martín Barbero ratifica sobre la tradición del pensamiento latinoamericano: “Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera”.²⁸

²⁸ Jesús Martín-Barbero, entrevistado por Ellen Spielmann, en *Dissens*, Berlín, noviembre de 1996.

Fernanda Beigel divisa en el desarrollo cultural de aquella época una diferencia entre los artistas e intelectuales identificados con la *nueva generación* y quienes se anexaron a los movimientos propiamente de *vanguardia*: “En algunos casos la primera contenía a la segunda, pues compartían un gesto semejante en contra del orden oligárquico. Sin embargo, se diferenciaban por el grado de consolidación y desarrollo programático, también por el tipo de protesta, que podía ser estrictamente estético, exclusivamente político o con distintos grados de articulación de ambos” (2003: 34). El tránsito creativo e intelectual del Amauta bien podría caracterizarse por la trayectoria que comienza al vincularse con una *nueva generación* esteticista y poco sofisticada en términos políticos, hasta su identificación madura, integral y programática con la vanguardia politizada y subversiva de aquellos tiempos convulsos. Puede decirse entonces que transitó desde un perfil incipiente de intelectual artista a una praxis madura como *intelectual vanguardista*, capaz de articular un proyecto intelectual, artístico y político peruanista y latinoamericanista.

De esta manera, Mariátegui, en lugar de abandonarlas, integró sus preocupaciones y prácticas estéticas de juventud a su producción

intelectual mediante la alianza histórica de entre guerras de vanguardia y marxismo, movimiento que también fue comentado o practicado por varios pensadores europeos.²⁹

LA VANGUARDIA, EL ORIGEN DE SU CRÍTICA CONTEXTUAL

Antes incluso de su regreso de Europa, donde más bien se dedicó a seguir el debate político europeo,³⁰ el ensayista dio muestra de la sofisticación de sus concepciones estético-políticas. En “Aspectos viejos y nuevos del futurismo”,³¹ artículo vital para su reflexión estética, reseña la reaparición pública en la posguerra de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador del movimiento pionero de vanguardia surgido en Italia en 1909. Entre los apuntes acerca del contexto que primaba en ese retor-

²⁹ Además del poeta peruano César Vallejo, entre los intérpretes europeos del vanguardismo mencionados por Fernanda Beigel destacan Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Georg Luckács, Antonio Gramsci, Theodor Adorno, Ernst Bloch, Karl Korsch, León Trotsky y Anatoly Lunatcharsky.

³⁰ El volumen *Cartas de Italia* contiene sólo 9 artículos, de 46 que lo conforman, dedicados a cuestiones estéticas.

³¹ Publicado en *El Tiempo*, 3 de agosto de 1921.

no futurista, Mariátegui destaca el surgimiento de la pluralidad de movimientos de vanguardia (cubismo, expresionismo, dadaísmo) y la paulatina aceptación de aquellas obras rupturistas en los circuitos del mercado del arte. Sobre todo, llama la atención del comentarista lo que consideró “una de las desviaciones del movimiento”: la instauración de un programa político futurista. En este ensayo Mariátegui se alejó del romántico y frívolo culto a la personalidad, su crítica se ensanchó hasta situar la obra y los discursos artísticos en su contexto sociopolítico. No expuso entonces la incompatibilidad de la estética y la política: “El grande artista no fue nunca apolítico. No fue apolítico el Dante. No lo fue Byron. No lo fue Víctor Hugo. No lo es Bernard Shaw. No lo es Anatole France. No lo es Romain Rolland. No lo es Gabriel D’Annunzio. No lo es Máximo Gorki” (Mariátegui, 2012: 109). Más bien evidenció, como lo haría años después Walter Benjamin,³² la falaz sustitución de la política

³² “Las masas sin duda tienen el derecho a un cambio en la relación de propiedad, pero el fascismo trata de otorgarles una expresión, para conservarla. Así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política. Ya con D’Annunzio, la decadencia hizo su entrada en la política,

por la estética llevada a cabo en aquel cónclave vanguardista:

No hay, pues, que reprochar a Marinetti por haber pensado que el artista debía tener un ideal político. Pero sí hay que reírse de él por haber supuesto que un comité de artistas podía improvisar de sobremesa una doctrina política. La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa (Mariátegui, 2012: 110-111).

Mirla Alcibíades, en su presentación de la antología *Literatura y estética*, llama la atención sobre algunos juicios emitidos por Mariátegui en “Máximo Gorki y Rusia”, publicado poco después de su regreso a Perú,³³ porque de cierta manera daban al traste con lo expuesto en aquel artículo dedicado al futurismo. La afirmación en que se detiene la antóloga es la siguiente: “A los intelectuales, a los artistas, les falta habitualmente la fe necesaria para enrolarse facciosa, disciplinada, sectariamente,

con Marinetti lo hizo el futurismo y al fin con Hitler la tradición de Schwabing” (Benjamin, 2008: 45).

³³ Publicado en *Variedades*, 27 de octubre de 1923.

en los rangos de un partido. Tienden a una actitud personal, distinguida y arbitraria ante la vida” (1968: 173). El Amauta perfila en ese texto las tirantes relaciones del emblemático escritor con la revolución soviética y la transformación social de ella emanada. Por eso puntualiza: “Gorki no ha sido nunca bolchevique. [...] No ha hecho la revolución rusa; pero la ha vivido” (1968: 173). Esa aseveración extiende injustamente para los artistas e intelectuales de aquel tiempo un dictamen que en principio se refería a Gorki.

Se trata, como bien lo aprecia Alcibíades, de valoraciones que posteriormente reformulará o, de plano, descartará. La fe, que no les concedía a los intelectuales y artistas en ese momento, fue objeto fundamental en la construcción de su propio perfil intelectual y político. De esta manera, la incorpora a sus principios fortalecidos y manifiestos en la ya mencionada entrevista, concedida a Ángela Ramos y publicada en *Mundial* en 1926:

En mi camino, he encontrado una fe. He ahí todo. Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica como diría Unamuno. (Agonía, como Unamuno, con tanta razón

lo remarca, no es muerte sino lucha. Agoniza el que combate). Hace algunos años yo habría escrito que no ambicionaba sino realizar mi personalidad. Ahora, prefiero decir que no ambiciono sino cumplir mi destino (2010d: 311).

En el ámbito literario, para apreciar la vasta perspectiva mariateguiana, que conjugó análisis textual y contextual gracias a su variada formación autodidacta, basta ir a su crítica de la crítica de las vanguardias. En especial, sus objeciones al enfoque con el que el poeta y ensayista español Guillermo de Torre (1900-1971)³⁴ encaró *Las literaturas europeas de vanguardia* (1925). Según el peruano, dicho estudio adolece de otorgar demasiado espacio a tendencias secundarias en el panorama internacional, como el ultraísmo y el creacionismo, además de ejercer una crítica centrada en cuestiones novedosas de la técnica literaria en detrimento de la “modernidad de espíritu”: “Le pasa también a Torre lo que a otros literatos vanguardistas. Más que la novedad de espíritu mira la novedad de procedimiento. El procedimiento lo obsesiona. En el haber del

³⁴ Ultraísta, perteneciente a la Generación del 27, cuñado de Borges y fundador de la editorial argentina Losada (1938).

ultraísmo anota, como una adquisición capital, el gusto de la metáfora, de la imagen” (2012c: 135). Sin embargo, no son éstas sus principales refutaciones al trabajo crítico de Guillermo de Torre, su formación abierta y politizada, no especializada ni académica, le permite observar la miopía disciplinaria del español:

Pero la principal insuficiencia del libro de Torre no es, por cierto, ninguna de las anotadas. Me parece encontrarla en el esfuerzo por considerar y examinar los fenómenos literarios en sí mismos, prescindiendo absolutamente de sus relaciones con los demás fenómenos históricos. Acaso se puede juzgar así una individualidad. Pero, de ningún modo, una época. Guillermo de Torre nos explica las teorías y las consecuencias literarias del futurismo; pero no nos explica sus causas ni sus raíces espirituales (2012c: 136).

Mientras en el ámbito ruso se gestaba la especialización de la ciencia literaria formalista, con el Círculo Lingüístico de Moscú (1915-1924) y la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOJAZ, 1916-1930) de San Petersburgo, Mariátegui se pronunciaba a favor de una crítica que no renunciara al estudio integral de la literatura en el marco histórico y social de su época. Muy diferentes serían

los excesos del realismo socialista, por los que se tachó de burgués al formalismo y se obligó a sus representantes al exilio o a la retractación de sus ideas. Luego de la muerte de Mariátegui, ocurrió ese viraje restrictivo y doctrinario de la estética y la creación generado primero por la fundación estalinista en 1932 de la Unión de Escritores y Artistas Soviéticos que suprimía las agrupaciones previas de artistas rusos; la cual fue presidida simbólicamente en sus últimos años de vida por un Máximo Gorki, poco antes perseguido por sus manifestaciones antirrevolucionarias. Dicha agrupación preparó, con la venia de Stalin, la definición del *realismo socialista*, proclamada en 1934 dentro del Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. Esta estética de Estado, es bien sabido, generó la persecución de quienes no se sujetaran a la función pedagógica socialista, la destrucción de libros y material hemerográfico considerado anticomunista, lo que comenzó con la censura de las obras se extendió hasta propiciar el silenciamiento, la deportación y, en el peor de los casos, el fusilamiento de los tildados como enemigos del estalinismo

En el mismo artículo dedicado al estudio de Guillermo de Torre, para explicar la eferescencia futurista italiana y rusa, el Amauta

cita incluso a León Trotski (1879-1940), el político, intelectual, revolucionario ruso, exiliado por el estalinismo (que terminó sus días asesinado en el México cardenista) y uno de los más acérrimos críticos del formalismo ruso en aquel momento:³⁵

Los países –dice en su libro *Literatura y revolución* [1924]– que se han quedado retrasados, pero que disponen de cierto grado de cultura intelectual, reflejan en sus ideologías más clara y poderosamente que otros las conquistas de los países más adelantados. Por esto mismo se han reflejado en el pensamiento alemán de los siglos XVIII y XIX las conquistas económicas de los ingleses y las políticas de los franceses. Por lo mismo no es en América ni en Alemania donde el futurismo ha encontrado su expresión más esencial sino en Italia y en Rusia. El poema que ensalza a los rascacielos, a los dirigibles y submarinos puede escribirse en mal papel y con un pedazo de lápiz en cualquier aldea del gobierno de Rjasa y para que la fría fantasía se exalte en Rjasa basta con que existan en América rascacielos, dirigibles y submarinos (Trotski *Apud* Mariátegui, 2012c: 137).

³⁵ Sobre esta polémica, consultar la *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria* editada por Emil Volek (1992).

Si bien el arte de vanguardia no necesitó un ámbito nacional de bonanza económica para surgir, habría que leer cómo se ajusta dicho postulado al ámbito latinoamericano en el que los movimientos de vanguardia así proclamados fueron endebles y rápidamente descartados incluso por sus mismos representantes. Más adelante comentaré la actitud entusiasta con la que el ensayista abordó la politización y adhesión al Partido Comunista de los surrealistas franceses encabezados por Breton y la amplitud que le otorgó a la categoría de suprarrealismo como movimiento de alcance internacional.

CONTRA EL ARTEPURISMO

Henri Barbusse y la conformación del grupo Clarté en Francia marcaron primero la pauta en la creación de la peruana *Claridad*, dirigida por Haya de la Torre, y después inspiraron la sociedad intelectual que generó la revista *Amauta*. El interés de Mariátegui por la labor del intelectual francés proviene de su primera etapa como periodista y de la tarea de divulgación que hizo entre sus jóvenes pupilos Víctor M. Maúrtua, no sólo para sugerir la lectura de

autores europeos sino para entender el cambio revolucionario que acompañaba las primeras décadas del siglo XX:

El maestro Maúrtua, lector de Hegel, Marx, Engels, Bergson, Sorel, Labriola, Unamuno, Alomar, Araquistáin, Barbusse, Romain Rolland, Jack London y otros humanistas, predicaba en cierta forma que el escritor, el artista y el hombre de ciencia en esa hora difícil para el mundo, tenía que estar vinculado a las tareas combativas de los obreros y estudiantes. Debe ser, ante todo, un divulgador y educador de su pueblo, sin rebajar su calidad artística e intelectual. Es necesario prepararse. El mundo nuevo que se aproxima exige un hombre nuevo (Rouillon, 1975: 205).

El canon heredado por Maúrtua y otros maestros y compañeros a Mariátegui fue puesto a prueba en su posterior estudio y profundización. Ejemplo interesante es el de Bergson, cuya filosofía criticó por su excesiva confianza en el “yo”, en contraste con la obra de Proust y los estudios de Freud. Siguió en esas apreciaciones al crítico y editor de *La Nouvelle Revue Française* (NRF, 1919-1925), Jacques Rivière (1886-1925), lo cual dibuja de nuevo una sig-

nificativa coincidencia con la brillante argumentación posterior de Walter Benjamin.³⁶

El parentesco de la obra de Proust, con la teoría de Freud, ha sido detenidamente estudiado en Francia —otro país donde el freudismo ha encontrado más favor en la literatura que en la ciencia— por el malogrado director de la N.R.F. Jacques Rivière, quien, con irrecusable autoridad, afirma que Proust conocía a Freud de nombre solamente y que no había leído jamás una línea de sus libros. Proust y Freud coinciden en su desconfianza del yo, en lo cual Rivière los encuentra en oposición a Bergson, cuya psicología se funda a su juicio en la confianza en el yo. Según Rivière, Proust “ha aplicado instintivamente el método definido por Freud”. De otro lado, “Proust es el primer novelista que ha osado

³⁶ Me refero al ensayo “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (1939), en el que Benjamin presenta argumentos en contra de la artificiosa concepción bergsoniana de la memoria expuesta en *Matiere et memoire* (1896). Tanto Freud como Proust sirven para examinar la teoría del filósofo francés: “Y un poeta fue, pues, quien puso a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Proust *A la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural. Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión” (2008b: 210).

tener en cuenta, en la explicación de los caracteres, el factor sexual”. El testimonio de Riviére, establece, en suma, que Freud y Proust, simultáneamente, sincrónicamente, el uno como artista, el otro como psiquiatra, han empleado un mismo método psicológico, sin conocerse, sin comunicarse (2012a: 115).

Después de su experiencia en *Claridad*, el Amauta publica “La revolución y la inteligencia. El grupo Clarté”,³⁷ en el que sigue persuadido por la dificultad de artistas e intelectuales para renunciar a su individualismo y libertad en favor de la actividad política solidaria y revolucionaria, pero ve en la experiencia clartista la gran alternativa frente al egoísmo que caracterizó a la intelectualidad moderna:

Barbusse y sus amigos se solidarizaron cada vez más con el proletariado revolucionario. Se mezclaron, por ende, a su actividad política. Llevaron a la Internacional del Pensamiento hacia el camino de la Internacional Comunista. Ésta era la trayectoria fatal de Clarté. No es posible entregarse a medias a la revolución. La revolución es una obra política. Es una realidad concreta. Lejos de las muchedumbres que la hacen, nadie puede servirla eficaz y válidamente. La labor

³⁷ Publicado en *Variedades*, 5 de abril de 1924.

revolucionaria no puede ser aislada, individual, dispersa. Los intelectuales de verdadera filiación revolucionaria no tienen más remedio que aceptar un puesto en una acción colectiva. Barbusse³⁸ es hoy un adherente, un soldado del Partido Comunista Francés (2006e: 57-58).

Por esas fechas había reflexionado Mariátegui sobre el problema de la politización de los intelectuales, y en ese mismo año, en su ensayo “La torre de marfil”,³⁹ retomó aquel pensamiento para definir la que fue en adelante su más firme posición en contra de la figura del creador individualista y apolítico. Con una prosa creativa que provoca la reflexión mediante analogías y metáforas, en su ensayo retoma, sin mencionarlo, una apreciación tradicionalmente atribuida al crítico francés Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), quien caracterizó la costumbre solitaria del poeta romántico Alfred de Vigny (1797-1863) como una reclusión en su torre de mar-

³⁸ Barbusse se unió al Partido Comunista Francés en 1923 y llegó a ser un estalinista convencido, publicó una biografía del dirigente soviético *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme (Stalin. Un nuevo mundo visto a través de un hombre, 1935)*; murió en Moscú en 1935.

³⁹ Publicado en *Mundial*, 7 de noviembre de 1924.

fil, acuñando así una de las etiquetas típicas de las tendencias artepuristas a partir del romanticismo. En el mismo artículo ejerce una idea dialéctica, presente en ensayos previos (como “Post-impresionismo y cubismo”, publicado en enero de 1924), de la historia cultural dinamizada por la oposición entre una época clásica y otra romántica. Entonces, el Amauta entiende romanticismo y clasicismo como componentes de la historia de la cultura moderna. Por supuesto, consideró su propia época como convulsa, revolucionaria y, en ese sentido, romántica. De esa manera, calificó como *pasadistas* a aquellos nostálgicos, conservadores no dispuestos a adaptarse a aquella etapa de cambios radicales sociales y políticos: “En una tierra de gente melancólica, negativa y pasadista, es posible que la Torre de Marfil tenga todavía algunos amadores. Es posible que a algunos artistas e intelectuales les parezca aún un retiro elegante” (Mariátegui, 2006c: 72). El pasadismo peruano, lo había expuesto en un ensayo publicado en ese mismo año,⁴⁰ era aristocrá-

⁴⁰ En un ensayo publicado poco antes, “Pasadismo y futurismo” (*Mundial*, 31 de octubre de 1924), en coincidencia con el escritor Luis Alberto Sánchez (1900-1994), destacó la tendencia melancólica y la pasadista de las letras y la cultura peruanas: “la gente peruana es melancólica porque

tico, nostálgico de la Colonia, del virreinato y no del mundo incaico: “Esa edad es demasiado autóctona, demasiado nacional, demasiado indígena para emocionar a los lánguidos criollos de la república” (Mariátegui, 2006d: 68). De esta manera iba ya ligando su vanguardismo marxista con su indigenismo, esa misma tendencia que vería cristalizada estéticamente en la poesía de César Vallejo.⁴¹

En la segunda mitad de los años veinte en el Perú el torremarfilismo, en el que en buena medida militó el mismo Mariátegui junto a los Colónidas durante la década anterior, se convirtió en uno de los vicios a combatir y superar en el terreno intelectual. La situación fue contrastante con el ámbito mexicano, donde la Revolución y la posrevolución no dieron tiempo para el artepurismo trasnochado.⁴² En

es pasadista y es pasadista porque es melancólica” (Mariátegui, 2006d: 67). En aquellos años se había disuelto el Partido Nacional Democrático, paradójicamente llamado Futurista, pues se trataba de una agrupación conservadora fundada entre otros por Riva Agüero.

⁴¹ “Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” (2007: 259).

⁴² La guerra obligó a los intelectuales a pronunciarse, tomar partido, o a exiliarse obligados por las circunstancias;

cambio, algunos artistas peruanos sostuvieron una “Torre” que en Europa: “Vetusta, deshabitada, pasada de moda, albergó hasta la guerra a algunos linfáticos artistas. Pero la marejada bélica la trajo a tierra. La Torre de Marfil cayó sin estruendo y sin drama. Y hoy, malgrado la crisis de alojamiento, nadie se propone reconstruirla” (72).

En términos de Lakoff y Johnson (1986), Mariátegui busca el origen de la metafórica torre producida por el decadentismo de entre siglos hasta situarla históricamente (“Tiempos quietos, normales, burocráticos, pudieron tolerarla”) como un tipo concreto de edificio arquitectónico producido sobre todo en las sociedades del Medievo. Uno de sus recursos reflexivos era la construcción de una imagen ilustrativa de la abstracción sobre la que versaran sus argumentos. En un ensayo sobre Rainer Maria Rilke, anota: “todas las teorías modernas se caracterizan por la posibilidad de

en muchos casos, a participar en esa guerra de los signos generada por la guerra armada. Esta fue la situación que enfrentaron muchos escritores, entre los que se contaban ateneístas y de la generación anterior: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y Mariano Azuela (1873-1952), por ejemplo.

poder expresarse gráficamente” (2012b: 43-44).

Como bien lo describió Walter Benjamin una década después,⁴³ el capitalismo le echó en cara al artista romántico y artepurista su condición de productor. Aquellos movimientos regresivos, romanticismo y decadentismo, tomaron el símbolo aislacionista para significar el rechazo al cambio radical del modo de producción y del racionalismo ilustrado:

El torremarfilismo formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se veían tratados desdeñosamente por el capital y la burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos. Recordaban que bajo la aristocracia y la Iglesia, su suerte había sido mejor. El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como mercadería los

⁴³ “El autor como productor”, discurso leído por el alemán en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, hacía énfasis en la obligada superación del arte y artistas auratizados previos a la modernidad para dejar su lugar al autor politizado, artista de tendencia, consciente de su papel y responsabilidades sociales, no sólo como sujeto ideológico sino como productor, participante del engranaje económico social.

irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase *réclame*, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía. Los burgueses eran atacados no como ahora, desde puntos de vista revolucionarios, sino desde puntos de vista reaccionarios (73).

Con ese sentido concreto, materialista, Mariátegui diferencia los espacios y edificaciones de las épocas modernas, menos autoritarias, acorazadas, amuralladas, aristocráticas o dominadas por el clero. Las sociedades democráticas e inclinadas por la cultura colectiva generaron otro tipo de edificios y áreas para el ciudadano: el ágora griega, la mole romana y el rascacielos neoyorkino convocan la colectividad: “Las torres de esta civilización son utilitarias e industriales. Los rascacielos de Nueva York no son torres sino moles. No albergan solitaria y solariegamente a un campanero o a un hidalgo. Son la colmena de una muchedumbre trabajadora. El rascacielos, sobre todo, es democrático en tanto que la torre es aristocrática” (74). Este manifiesto en contra del artepurismo cimentó las reflexiones posteriores del

Amauta que para 1927, en una carta dirigida al poeta Xavier Abril, declaraba:

Rechazo la idea del arte puro, que se nutre de sí mismo, que conoce únicamente su realidad, que tiene su propio y original destino. Este es un rito de las épocas clásicas o de remansamiento; no de las épocas románticas o de revolución. Por esto, entre un ensayo vacilante, pero de buena procedencia, de épica revolucionaria, y un mediocre producto de lírica de exorbitante subjetivismo, prefiero siempre al primero (1984: 276).

LA IMAGINACIÓN Y EL MITO DEL PROGRESO

Así como fue construyendo su aguda argumentación en contra del torremarfilismo, a favor del compromiso de artistas e intelectuales con la realidad convulsa de su tiempo, el Amauta pasó de una muy moderna confianza en los valores positivistas, como el progreso,⁴⁴

⁴⁴ Poco antes, en “Lo nacional y lo exótico” (*Mundial*, 9 de diciembre de 1924), cuestionó: “Tenemos el deber de no ignorar la realidad nacional; pero tenemos también el deber de no ignorar la realidad mundial, el Perú es *un fragmento de un mundo* que sigue una trayectoria solidaria. Los pueblos con más aptitud para el progreso son siempre aquellos con más aptitud para aceptar las consecuencias de su civilización y de su época, ¿Qué se pensaría de un

a un mayor escepticismo útil para ponderar las propuestas estéticas, literarias e intelectuales de la segunda mitad de los años veinte. En “La imaginación y el progreso” (1924),⁴⁵ establece una correlación entre la capacidad imaginativa y la aptitud para generar el cambio progresista.

Sigue a Luis Araquistáin cuando advierte que, a diferencia de quienes sólo les interesa mantener su supremacía e incrementar su capital, los conservadores desinteresados o bien-intencionados denotan temor al cambio y una carencia en la capacidad de imaginar otras formas de vida: “Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo” (Mariátegui, 2014: 58). En este sentido, delinea tres tendencias correspondientes a tres actitudes frente a la imaginación y el cambio social: los tradicionalistas sólo son capaces de imaginar la vida como fue, los conservadores prefieren imaginar sin más la vida como es y los revolu-

hombre que rechazase, en el nombre de la peruanidad el aeroplano, el radium, el linotipo, considerándolos exóticos? Lo mismo se debe pensar del hombre que asume esa actitud ante las nuevas ideas y los nuevos hechos humanos” (Mariátegui, 2010e: 143).

⁴⁵ Publicado en *Mundial*, 12 de diciembre de 1924.

cionarios o progresistas ejercen su imaginación para propiciar el cambio.

Catalizadores del cambio histórico, los hombres aptos para imaginar otra vida, sobre todo quienes intentan llevar las utopías al plano social efectivo (“progresar es realizar utopías”, cita a Wilde), merecen la atención de sus contemporáneos, han estado a favor del tiempo y el tiempo les ha favorecido: “Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo” (Mariátegui, 2014: 59). Los llama genios, la genialidad adquiere así un carácter situacional: la historia le dará la razón sólo a aquel preparado para ubicarse radicalmente en su contexto.

De esta manera, Mariátegui concibe una *imaginación modesta*, a la que incluso podríamos llamar “materialista”, “condicionada por circunstancias de tiempo y de espacio”, menos libre y menos alocada de lo que tradicionalmente se le supone. En una breve lista de visionarios atentos al papel de la imaginación en el devenir histórico aparecen mencionados en su ensayo personajes como Hegel, George Simmel, Julio Verne y Anatole France. Sin embargo, a pesar de no ser mencionado, subyace en

toda la argumentación el genio imaginativo que fue Karl Marx (1818-1883), descifrador del cambio histórico, social y cultural que conformó la modernidad, el advenimiento del sistema de producción capitalista, y visionario de los derroteros que tomaría la civilización occidental en los siglos siguientes. No obstante, Mariátegui acepta la cualidad heurística o imaginativa de sus postulados:

Esta tesis sobre la imaginación, el conservatismo y el progreso, podría conducirnos a conclusiones muy interesantes y originales. A conclusiones que nos moverían, por ejemplo, a no clasificar más a los hombres como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación. Distinguiéndolos así, cometeríamos tal vez la injusticia de halagar demasiado la vanidad de los revolucionarios y de ofender un poco la vanidad, al fin y al cabo respetable, de los conservadores (Mariátegui, 2014: 61-62).

Mariátegui siembra la saludable duda sobre la atribución exclusiva de una destreza profética imaginativa para sus correligionarios, partidarios de la transformación revolucionaria comunista. Sabemos que el mismo Marx apoyó la adopción exitosa del sistema capitalista porque, vaticinó, eso suponía el relevo

del dominio de la burguesía; es decir, la más pronta transformación hacia una sociedad sin clases mediante la dictadura del proletariado. Eso, como sabemos, no sucedió ni siquiera en el bloque de países conocidos históricamente como representantes del socialismo real, estados incapaces de superar sus anomalías burocráticas autoritarias, la mayoría dependientes de un partido único y del modelo soviético estalinista.

Algunos días después, en “Dos concepciones de la vida”, el Amauta identificó, como consecuencias espirituales y psicológicas de la gran guerra, una clara separación entre dos perspectivas, una conservadora prebélica y otra revolucionaria postbélica. Si bien antes de la conflagración: “La humanidad parecía haber hallado una vía definitiva. Conservadores y revolucionarios aceptaban prácticamente las consecuencias de la tesis evolucionista. Unos y otros coincidían en la misma adhesión a la idea del progreso y en la misma aversión a la violencia” (30); también, había ya críticos del espejismo del avance, un caso ejemplar fue el de Sorel que denunciaba “las ilusiones del progreso”. El francés, siguiendo a Tocqueville en su crítica al mito progresista de la revolución francesa, enfatizó el aspecto conservador de

dicha revuelta (“había sido bastante más conservadora de lo que hasta entonces se supuso”) y la confianza en el progreso que trajo consigo la riqueza obtenida de la misma guerra:

La facilidad con que la Revolución y el Imperio triunfaron en su obra, transformando tan profundamente el país y conservándole cuantiosa cantidad de adquisiciones, se liga a un hecho ante el cual pasan de largo los historiadores franceses y que el mismo Taine parece no haber observado: la economía productiva progresaba en tales proporciones que, en 1780, todos creían en el dogma del progreso indefinido del hombre. Este dogma llamado a ejercer poderoso influjo en el pensamiento moderno, resultaría paradoja extravagante e inexplicable si no se le considerara hermanado al progreso económico y al sentimiento de absoluta confianza por él engendrado. Las guerras de la Revolución y del Imperio estimularon todavía más este sentimiento, no ya por su carácter glorioso, sino porque aportaron mucho dinero al país, contribuyendo al desarrollo de la producción (Sorel, 1978: 91).

Esta perspectiva crítica de los valores del positivismo formó parte de lo que Löwy llamó su visión romántico-revolucionaria, esgrimida “en nombre de una vuelta a los mitos heroicos,

al romanticismo y al ‘donquijotismo’ (Miguel de Unamuno)” (Löwy: 50). En aquellos tiempos revolucionarios, Mariátegui distinguió en el romanticismo una de las fuentes recurrentes de la cultura moderna, dos versiones confrontadas, dos vías rechazadas en su momento por la burguesía que poco antes había buscado refugio en la violencia fascista: “La normalización sería la vuelta a la vida tranquila, el desahucio o el sepelio de todo romanticismo, de todo heroísmo, de todo quijotismo de derecha y de izquierda. Nada de regresar, con los fascistas, al Medio Evo. Nada de avanzar: con los bolcheviques, hacia la Utopía” (Mariátegui, 2014: 32-33). Así, la trayectoria general del Amauta se puede entender escindida entre sus titubeos juveniles, no necesariamente militantes, pero próximos a la corriente reaccionaria y el posterior viraje hacia su militancia y contribución intelectual con ese romanticismo de izquierda proclamado desde Latinoamérica.

EL SUPRARREALISMO,
LA VANGUARDIA POLITIZADA

El suprarrealismo tiene otro género de duración. Es verdaderamente, un movimiento, una experiencia.

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Para 1926, Mariátegui empezaba a construir una argumentación sólida en contra de escritores antes admirados, como Gabriele D'Annunzio, que con su aristocratismo artificioso habían marcado tanto su experiencia juvenil de dandismo literario como la de su amigo Valdelomar. Unida a la crítica de sus previas convicciones estéticas y de quienes adoptó en su juventud como figuras ejemplares del trabajo intelectual, Mariátegui dirigió su interés hacia el surrealismo,⁴⁶ surgido con la publicación del "Primer manifiesto" (1924),

⁴⁶ El término ("*surréalisme*"), su referente y derivaciones fueron acuñados por el escritor francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) en 1917: *Las tetas de Tiresias* (drama surrealista). Bretón afirma en el "Primer manifiesto": "Como homenaje a Guillaume Apollinaire, que acababa de fallecer, y que nos pareció haberse entregado en oportunidades, a ejercicios de esa índole, sin sacrificar empero totalmente los recursos literarios triviales, Soupault y yo designamos

sólo que lo llamó suprarrealismo y lo consideró un movimiento que excedía el ámbito francés de André Breton (1896-1966) y compañía.

El dadaísmo, surgido en 1916 a iniciativa del poeta alemán Hugo Ball (1886-1927) en su Cabaret Voltaire de Zurich, Suiza, y continuado por el rumano Tristan Tzara (1896-1963), legó a los surrealistas una inusitada libertad nihilista en el lenguaje poético, en especial a Breton y a Louis Aragon (1897-1982), quienes participaron desde Francia en la fase dadaísta internacional.⁴⁷ El Amauta, que entendía este movimiento precursor como síntoma de la crisis del pensamiento racionalista y de la intensificación del relativismo, apuntaba en 1924: “El dadaísmo es festiva e integralmente nihilista: no cree en nada; no tiene ninguna fe ni siente su falta” (Mariátegui, 2006f: 45).

Más tarde, en “La realidad y la ficción”,⁴⁸ luego de criticar la fantasía d’annunziana su-

con el nombre de surrealismo la nueva forma de expresión pura de que disponíamos” (Bretón, 2001: 42-43).

⁴⁷ Si bien la revista *Littérature* (33 números, de 1919 a 1924), considerada la primera publicación surrealista, dedicó parte de sus páginas a Dadá, no se redujo al nihilismo y desde entonces mostró las preocupaciones morales que después caracterizaron al surrealismo.

⁴⁸ Publicado en *Perricholi* (Lima, 25 de marzo de 1926).

perfidial y en exceso verosímil (“D’Annunzio vestía fantástica, bizantinamente sus novelas; pero el esqueleto de éstas no se diferenciaba mucho de las novelas naturalistas”), se manifestó en contra del limitado realismo exteriorista. En estos despejes se entiende mejor cuán lejos se encontraba el Amauta del dogmatismo que caracterizó años después al realismo socialista del estalinismo: “El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (1991b: 390). En esta etapa se deja guiar sobre todo por Luigi Pirandello (1867-1936), quien fue premio Nobel de literatura en 1934 y no participó directamente en ningún movimiento de vanguardia, aunque se acercó al futurismo de Marinetti. El dramaturgo, italiano criticado por su anexión al Partido Fascista a través de Mussolini en los años veinte, favoreció una libertad creativa vital, próxima al irracionalismo puesto de relieve por Freud⁴⁹ y contraria de la

⁴⁹ “En un tiempo en que la tesis de Freud era apenas notoria a un público de psiquiatras, Pirandello y Proust –por no citar sino dos nombres sumos– presentan en su obra, rasgos bien netos de freudismo” (Mariátegui, 2012a: 112).

aristotélica verosimilitud del arte: “La vida – escribe Pirandello– para todas las descaradas absurdidades, pequeñas y grandes, de que está bellamente llena, tiene el inestimable privilegio de poder prescindir de aquella verosimilitud a la cual el arte se ve obligado a obedecer” (390-391).

En la paradójica libertad imaginativa restringida por su función de faro, de guía hacia la verdad, el pensador peruano encuentra tanto el sentido de la creación literaria como el de la reflexión filosófica. Así como se pronunció a favor de la imaginación como llave de los cambios sociales, integró a su pensamiento más general el problema de la estética contemporánea y el de esos campos de pruebas de lo real, de la imaginación y la fantasía que son la filosofía y la literatura:

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Ésta es su limitación. Éste es su drama (390).

Aquí hay otro guiño que explica de manera oblicua el proceso creativo de la escritura ensayística mariáteguiana y su interés en el suprarrealismo: se vale de la fantasía, de lo inverosímil, para construir y descubrir verdades.

Con la etiqueta de *suprarrealismo* identificó no sólo el particular movimiento que incluyó “los mejores espíritus” franceses sino toda “una vía de la literatura mundial”, una experiencia estética moderna cada vez más emancipadora. Colmó las expectativas de Mariátegui la propuesta de Bretón, crítica del mito del progreso y del exceso racionalista en el “Primer manifiesto”, esa específica renovación del arte y de la sociedad mediante el contacto con los procesos ocultos de la mente estudiados por Freud:

Surrealismo: s. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.⁵⁰

⁵⁰ Para completar la peculiar idea de moralidad del surrealismo, basta agregar a esta declaración una nota en el mismo “Primer manifiesto” donde se teorizan las repercusiones legales de los actos surrealistas: el autor de un libro

Enciclopedia: Filos. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida (Breton, 2001: 44).

A diferencia de Walter Benjamin,⁵¹ quien emparentó con el surrealismo algún antepasado imprevisto (Dostoyevski), Mariátegui agrupó en el plano internacional a quienes, según él, transitaban esa ruta contemporánea de las letras y el arte en occidente: “Suprarrea-

surrealista, acusado de “injurias al ejército, incitación al crimen y a la violación, etc.”, podrá “alegar en su descargo que no se considera autor de su libro, por constituir éste una producción surrealista donde se excluye toda cuestión de mérito o falta de mérito del firmante” [...] “Entonces será necesario que una nueva moral sustituya a la moral corriente, causa de todos nuestros males” (Mariátegui, 2014: 66).

⁵¹ “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (1929); en el “Primer manifiesto”, Bretón menciona como surrealistas a muchos antecesores, entre otros a Sade, Rimbaud, Swift, Poe, Chateaubriand, Baudelaire, Mallarmé, Jarry, Saint-Pol-Roux, Reverdy, Saint-John Perse, Lautréamont, etcétera.

lista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Breton, Eluard y Soupault” (1991b: 390). Con esta visión ampliada, Mariátegui encontró elementos de la estética vanguardista incluso en la poesía de Vallejo. Aunque su reflexión no se limitó al arte literario, más a su alcance por la circulación de los textos impresos,⁵² también encontró una “fuerza suprarreal” en el Charlot de Charles Chaplin (1889-1977),⁵³ específicamente en la película *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1925): “Artística, espiritualmente, excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce” (2006f: 124-125).

⁵² Hay una polémica, que no aborda Mariátegui, respecto a la dificultad para efectuar los procedimientos automáticos surrealistas (pintura automática, por ejemplo) en las artes plásticas tan dependientes de la técnica y de los esmerados preparativos de los materiales. Por ese afán de plasmar el objeto surrealista, el surrealismo pictórico adoptó un cariz figurativo tradicional en plena etapa de la revolución del abstraccionismo.

⁵³ “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Variedades*, 6 y 13 de octubre de 1928.

La manifiesta libertad creativa, aunada al particular viraje moral de los surrealistas, fascinó al Amauta. Luego del surgimiento en 1924 de la revista *La Révolution Surréaliste*,⁵⁴ en 1925 el movimiento francés, crítico del arte y de las costumbres burguesas, se politizó como reacción a la guerra del Rif en Marruecos, donde los grupos rifeños de las montañas del norte marroquí se sublevaron en contra de las autoridades coloniales españolas y francesas. Ese año las tropas francesas se involucraron en un conflicto que desde hacía más de una década enfrentaba a las fuerzas españolas con los nativos. Un par de años después, los europeos reconquistaron el territorio perdido. Otro factor de dicha politización del grupo surrealista fue su acercamiento al equipo de militantes comunistas que editaba la revista *Clarté*. En 1926, Mariátegui reseñó entusiasmado ese proceso de contacto y fusión de grupos:

El acercamiento de *Clarté* y el suprarrealismo empezó cuando simultáneamente denunciaron y repudiaron la obra de Anatole France, en dos documentos espiritualmente afines. Más tarde, la protesta contra la guerra de Marruecos,

⁵⁴ *La Révolution Surréaliste*, 12 números de diciembre de 1924 a diciembre de 1929.

fue un nuevo motivo de aproximación. Cuatro grupos –cuatro revistas: *Clarté*, *Correspondance*, *Philosophies* y *La Révolution Surréaliste*–, suscribieron entonces un manifiesto propugnando la revolución. “Somos –decía este manifiesto– la revuelta del espíritu. Consideramos la revolución sangrienta como la venganza ineluctable del espíritu humillado por vuestras obras. No somos utopistas: esta revolución no la concebimos sino bajo su forma social” (2012e: 82).

Alentó esa afinidad la aparición de una reseña de Breton sobre el libro *Lenin* (1925) de León Trotski, publicada en el número 5 de *La Révolution Surréaliste*. En contrapartida, en mayo de 1925, *Clarté* publicó un artículo de Victor Crastre favorable al surrealismo, uno de los gestos del correspondiente impulso surrealista que vivieron algunos de los militantes. Ángela Merino, quien, por cierto, no menciona los artículos de Mariátegui sobre el surrealismo, estudió el nacimiento de esa comunidad artístico-política y apunta como actos de su cristalización:

[...] el manifiesto “La revolution d’abord et toujours” [“La revolución primero y siempre”] (firmado por 29 surrealistas, 8 miembros de *Clarté*, los del grupo marxistizante “Philoso-

phies”) y recogido en el número 15 de *La Révolution Surréaliste*, siendo acogido dicho texto favorablemente por *L'Humanité*⁵⁵, y continuando la creciente relación con la aparición de colaboradores surrealistas en *Clarté*, que culmina con el proyecto —que no se lleva a cabo— de una revista (*La Guerre civile*), que reúne a los dos grupos (1978: 95).

A pesar de que en *Légitime défense* (1926) había declarado: “He juzgado inútil hacerme inscribir en el Partido Comunista”, Breton se adhirió en 1927, junto a Eluard, Aragon, Peret y Unik. Mariátegui siguió atento la discusión y el conflicto interno del grupo surrealista, el que generó su expedito viraje hacia el comunismo.⁵⁶ En la solución de ese trance grupal confluyeron las causas que caracterizaron también el trabajo intelectual de madurez del pensador

⁵⁵ El diario político francés *L'Humanité*, que sobrevive hasta nuestros días, apareció en 1904 a instancias del socialista Jean Jaurés y en 1920 se convirtió en órgano oficial del Partido Comunista; Barbusse, que se había unido al Partido en 1923, fue editor literario de la publicación de 1926 a 1929.

⁵⁶ Mariátegui no llegó a ver la modificación doctrinaria que significó la adopción del nuevo nombre de la revista del grupo *Le Surréalisme au service de la Révolution* (6 números, 1930-1933).

peruano: el arte, el pensamiento, la revolución y la política.

La disciplina comunista influyó en el conflicto interno del grupo surrealista, depurado en varias ocasiones por Breton atendiendo razones más políticas que artísticas. Desde 1927, con los inconvenientes de varios miembros para acceder a la militancia partidista, el grupo comenzó a resentir los efectos de la politización. En 1930, Breton publicó su “Segundo manifiesto”, en el que *excomulgó* a Joseph Delteil, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Robert Desnos, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac, Georges Ribemont-Dessaignes y Francis Picabia. Las exclusiones continuaron en la década de los treinta, por ejemplo, con la expulsión en 1934 de Salvador Dalí (1904-1989), quien epataba a los epatantes con sus manifestaciones en pro del nazismo. La ruptura del grupo surrealista con el comunismo oficial sobrevino en 1932, aunque algunos de sus antiguos representantes permanecieron en la militancia durante toda su vida, como en el caso de Louis Aragon.⁵⁷

⁵⁷ Aragon había discrepado en 1931 con el grupo por la publicación de un texto de Dalí, “Rêverie”, en el número 4 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Tachado de

En coincidencia, el mismo Mariátegui vivió un distanciamiento con el comunismo oficial. El mayor gesto de esa disonancia se presentó en 1929, en el Congreso Sindical Latinoamericano de Montevideo realizado en mayo y en la Conferencia Comunista Latinoamericana de junio en Argentina. Por supuesto, a diferencia de las discrepancias surrealistas, este desencuentro se debió a razones estrictamente políticas, ya que Mariátegui había fundado el Partido Socialista Peruano el 8 de octubre de 1928,⁵⁸ al margen de la III Internacional y con diferencias con el aprismo, al que consideraba ingenuo y carente de fundamentos latinoamericanos en sus propuestas.⁵⁹ Este movimiento político se convirtió en Partido Aprista Peruano en 1930, poco antes del regreso a Perú del impulsor de su ideario antiimperialista ameri-

pornográfico e inmoral por Aragon, el escrito también fue criticado por el Partido Comunista. Breton defendió su publicación en *Misère de la poésie* (1932) y criticó además la política cultural del Partido Comunista.

⁵⁸ El primer intento de fundar un Partido Socialista del Perú, impulsado por Luis Ulloa y Carlos del Barzo, se llevó a cabo en 1919.

⁵⁹ “Punto de vista antimperialista”, discurso presentado en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, Buenos Aires, junio de 1929.

cano, Víctor Raúl Haya de la Torre, candidato derrotado en las elecciones presidenciales de 1931.

El desarrollo de las ideas y acciones políticas independientes del comunismo oficial de Mariátegui ha sido reconstruido por Alberto Flores Galindo en *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern* (1980).⁶⁰ El Amauta no había tenido acercamientos con la Internacional Comunista, la cual desde su Primer Congreso realizado en Moscú en 1919 llamó a la formación de partidos comunistas en el mundo. Como lo señala Flores Galindo, en su incursión europea presenció la fundación del Partido Comunista de Italia y entabló amistad con intelectuales militantes como Barbusse, pero no participó directamente en los congresos de la Internacional Comunista ni llegó a viajar a la Unión Soviética.

En una argumentación que oponía el proyecto latinoamericano socialista al capitalismo imperialista norteamericano y desmitificaba el arielismo de Rodó, el editorial que celebraba el segundo año de *Amauta* incluye la famosa declaración de Mariátegui sobre el programa del

⁶⁰ Komintern: abreviatura en ruso de “comunista internacional”.

“socialismo indoamericano”: “No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América ni calco ni copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano. He ahí una misión digna de una generación nueva” (1982a: 242). El socialismo por el que optaba Mariátegui aspiraba a representar una doctrina internacional de amplio rango, que pudiera adecuarse a la realidad latinoamericana. Por eso el Partido Socialista, del que fue secretario general entre 1928 y 1930, adquirió el título de comunista sólo después de la muerte del Amauta.

EL SUPRARREALISMO Y LOS PARÁMETROS DEL ARTE NUEVO

En “Arte, revolución y decadencia” (1926), Mariátegui cristaliza una tesis esbozada un par de años antes en “Poetas nuevos y poesía vieja” acerca de las características del arte nuevo:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica

nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (2012: 148).

El Amauta pensaba que la decadencia del capitalismo se manifestaba en la misma disolución, atomización o autonomía del arte surgido de este modo de producción, la sucesión vertiginosa de movimientos y usanzas, la desvinculación de la práctica artística con la vida social no serían más que síntomas de esa crisis. Por otro lado, los movimientos de vanguardia, tan nihilistas en apariencia, se le presentaban como un conjunto de propuestas de renovación no limitadas a la destrucción de la vieja técnica, más bien opuestas en bloque al mundo burgués: “El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento no trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor, un principio—, a su elaboración” (148-149).

En este sentido, fue su politización, y no sus rupturas formales, la que otorgó a las vanguardias un carácter revolucionario. Dicha tesis se contrapone por igual al ya comentado estudio

de las vanguardias realizado por Guillermo de Torre y a las ideas expresadas en *La deshumanización del arte* (1925) del filósofo español José Ortega y Gasset (1883-1955), quien, ofuscado por lo formal, “tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia” (150). Se politizaron tanto los futuristas italianos adheridos al fascismo como los futuristas rusos unidos al comunismo. No pasó así con el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948): “Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para los que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia” (150).

Por supuesto, para el Amauta quienes mejor representaron esta toma de conciencia y de acción política han sido los suprarrealistas franceses.

EL BALANCE DEL SUPRARREALISMO

En uno de sus últimos artículos, “Balance del suprarrealismo”,⁶¹ el pensador peruano comentó “El segundo manifiesto” de Breton, aparecido en el último número de *La Révolution Surréaliste* (número XII, diciembre de 1930) y repasó la trayectoria del movimiento con el que, a fin de cuentas, luego de fallecido Mariátegui, se cerró la experimentación vanguardista histórica europea. Para el Amauta, en ese panorama de corrientes artísticas y literarias, sólo el suprarrealismo, armado de su participación y experiencia política revolucionaria, había trascendido en su propuesta la simple experimentación artística.

El ya viejo futurismo de Marinetti había sucumbido frente al fascismo de Mussolini: “ha entrado hace ya algún tiempo en el ‘orden’ y la academia; el fascismo lo ha digerido sin esfuerzo, lo que no acredita el poder digestivo del régimen de las camisas negras, sino la inocuidad fundamental de los futuristas” (392). Esto ocurrió a pesar de que Marinetti unos años atrás había generado manifiestos para la

⁶¹ Publicado en dos partes en *Variedades*: Lima, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930.

creación de un programa y partido futuristas (1913 y 1918). Años después de la ruptura del surrealismo con el comunismo oficial, Bretón fue cuestionado en entrevistas sobre la falta de un programa político propio de su movimiento. El escritor no reprochó aquellas decisiones porque el comunismo fue entonces la vía más concreta para la revolución social.

En este ensayo, el Amauta también empleó los recursos que identificó en la imaginación filosófica, “conceptos falsos para arribar a la verdad”, los llamó. Así, a través de una metafórica personificación, que bien podría servir para describir su itinerario personal hacia la madurez, trazó las etapas cumplidas en la maduración del suprarrealismo: “No ha nacido armado y perfecto de la cabeza de sus inventores. Ha tenido un proceso. Dada es nombre de su infancia. Si se sigue atentamente su desarrollo, se le puede descubrir una crisis de pubertad. Al llegar a su edad adulta, ha sentido su responsabilidad política, sus deberes civiles y se ha inscrito a un partido, se ha afiliado a una doctrina” (1991a: 393). Fue precisamente esa voluntad de los surrealistas para no sustituir la política con la estética una de las virtudes más encomiadas por Mariátegui en aquel grupo de escritores y artistas:

Y, en este plano, se ha comportado de modo muy distinto que el futurismo. En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista. No se le ocurre someter la política a las reglas y gustos del arte. Del mismo modo que en los dominios de la física, no tiene nada que oponer a los datos de la ciencia; en los dominios de la política y la economía juzga pueril y absurdo intentar una especulación original, basada en los datos del arte. Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate,⁶² al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás, se comportan cuerdamente y ésta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas

⁶² En varios ensayos describió las categorías en que se habría dividido la poesía contemporánea: “épica revolucionaria, disparate puro y lirismo puro” (2012b: 43). Para un poema de Martín Adán (“Gira de”) publicado en *Amauta* (marzo de 1928) anotó: “El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica, espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y textura clásica como Martín Adán, no aciertan a conservarse dentro de la tradición” (Mariátegui, 1970: 155).

variedades, revolucionarias o románticas, de la historia de la literatura (1991a: 393).

Así como reconoció en “Arte, revolución y decadencia” la adquisición de autonomía de los campos de la política y del arte como síntoma de la crisis del capitalismo, sus afanes se dirigen a las antípodas del artepurismo, del torremarfilismo, señalado años antes como uno de los vicios de la cultura moderna: “Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte” (393). En esa dirección político-estética del surrealismo Mariátegui encontró una de las mayores correspondencias de su pensamiento con el ideario vanguardista surgido, transformado y puesto a prueba en el campo francés y a la par adoptado internacionalmente.

VANGUARDISMO INDIGENISTA

Como coda de este breve paseo por la trayectoria y las ideas de José Carlos Mariátegui, debo de apuntar la fuerza cohesiva que significó para él su adhesión a la causa indigenista peruana y amerindia. Esta tendencia se cimienta a fines del siglo XIX y principios del XX en acciones y textos de Manuel González Prada, “Nuestros indios” (1904), y de sus discípulos,

como Clorinda Matto de Turner (1852-1909), autora de la novela precursora *Aves sin nido* (1889). González Prada inspiró la creación en 1909 de la Asociación Pro-Indígena⁶³ y del periódico *El deber Pro-Indígena* (1912-1917), ambas instancias fundadas por Pedro S. Zulen (1889-1925) y Dora Mayer (1868-1957). Por medio de dichos instrumentos se denunciaron los abusos sufridos por la población indígena en el interior del país y se apoyaron las causas de reivindicación social.

El Amauta, menos creyente que González Prada y sus seguidores en el poder redentor de la escritura literaria, construyó su crítica indigenista sobre la base de la investigación económica marxista. Al ser definido el problema del indio no como un problema racial sino como uno de origen socioeconómico, Mariátegui abrazó el indigenismo entre finales de 1924 y principios de 1925, cuando en “El problema primario del Perú”⁶⁴ empezó a vincular las demandas de la población amerindia con el socialismo:

⁶³ Sobre la Asociación escribió Mariátegui: “Sirvió para contrarrestar, para medir, la insensibilidad moral de una generación y de una época” (1982d: 281).

⁶⁴ Publicado en *Mundial*, 6 de febrero de 1925.

Mientras el Virreinato era un régimen medioeval y extranjero, la República es formalmente un régimen peruano y liberal. Tiene, por consiguiente, la república deberes que no tenía el virreinato. A la República le tocaba elevar la condición del indio. Y contrariando este deber, la República ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria. La República ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras (1982d: 280).

Concluyó Mariátegui que era imposible la peruanidad sin ocuparse del problema del indio peruano, que representaba más de tres cuartas de la población nacional. En su madurez se opuso decididamente al viejo sistema de lógica feudal heredado de la colonia: su indigenismo fue antigamonalista,⁶⁵ antilatifundista, pero no antihispanista. Con previo conocimiento de

⁶⁵ El gamonalismo, denunciado por González Prada en *Horas de lucha* (1908), es un sistema de producción surgido a mediados del siglo XIX en Perú a raíz del empoderamiento de hacendados descastados que expropiaron tierras indígenas y se aprovecharon de la falta de autoridad del gobierno nacional para someter a los campesinos indígenas.

las ideas de González Prada y de los procesos revolucionarios rusos y mexicanos, el Amauta identificó el problema de la tierra como uno de los principales lastres para el cambio social en el Perú y en Hispanoamérica.⁶⁶ La condición de servidumbre de los indígenas a merced de los caciques terratenientes no desaparecería sin el sistema que la reproducía, por eso apoyó primero un cambio democrático que llevaría posteriormente a la revolución socialista. Su indigenismo fue la médula peruanista, amerindia, de su vanguardismo de amplio espectro:

Para conocer cómo siente y cómo piensa la nueva generación, una crítica leal y seria empezará sin duda por averiguar cuáles son sus reivindicaciones. Le tocará constatar, por consiguiente, que la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio. Este hecho no tolera mistificaciones ni consiente equívocos (1982b: 304).

⁶⁶ Véase “El problema de la tierra”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde el ensayista retoma partes de aquellos primeros manifiestos personales indigenistas.

Esta reflexión pertenece a “Nacionalismo y vanguardismo: En la ideología política”,⁶⁷ en el que ya proclamaba un nuevo indigenismo reacio a las mistificaciones literarias o nostálgicas de un idílico pasado incaico: “Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy” (306).

El complemento de ese ensayo, “Nacionalismo y vanguardismo: En la literatura y el arte”,⁶⁸ destaca el componente profundamente nacional del mejor vanguardismo literario latinoamericano, cosmopolita por definición. Los dos ejemplos elegidos por Mariátegui para ilustrar esa apreciación son, por un lado, el caso de los *martinferristas* argentinos, Gironde, Borges y Güiraldes: “Quien alguna vez haya leído el periódico de ese núcleo de artistas, *Martín Fierro*, habrá encontrado en él al mismo tiempo que los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos” (1982c: 309). Por otro lado, el movimiento literario que rompió con

⁶⁷ Publicado como “Nacionalismo y vanguardismo” (*Mundial*, 27 de noviembre de 1925).

⁶⁸ *Mundial*, 4 de diciembre de 1925.

el acartonado academicismo literario peruano novecentista, primero con la revuelta de *Colónida*, comandada por el narrador Abraham Valdelomar, y luego con la irrupción de la magnífica fusión poética de cosmopolitismo y peruanismo en la obra de César Vallejo:

Lo que más nos atrae, lo que más nos emociona tal vez en el poeta César Vallejo es la trama indígena, el fondo autóctono de su arte. Vallejo es muy nuestro, es muy indio. El hecho de que lo estimemos y lo comprendamos no es un producto del azar. No es tampoco una consecuencia exclusiva de su genio. Es más bien una prueba de que, por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos (310).

El indigenismo, practicado por criollos, debía ser un llamado para que los futuros autores indios del Perú se encargaran de su expresión literaria: “Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (283). Aunque esa tendencia, que aún no había generado

obras maestras, se justificaba como proceso nacido de una realidad social apabullante.⁶⁹

A medida que se le estudia, se averigua que la corriente indigenista no depende de simples factores literarios sino de complejos factores sociales y económicos. Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre —no sólo inferioridad— social y económica. La presencia de tres a cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones, no debe sorprender a nadie en una época en que este pueblo siente la necesidad de encontrar el equilibrio que hasta ahora le ha faltado en su historia (2007: 281).

El indigenismo tuvo para Mariátegui un registro amplio que incluyó las esferas del arte y de la cultura. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* se encargó de revisar y proponer una periodización de la historia

⁶⁹ Una de las críticas recurrentes al encuadre indigenista de Mariátegui se refiere a la reticencia del Amauta para integrar a chinos, negros, mulatos y zambos en su programa revolucionario. Los africanos traídos a América como esclavos significaban para él, a diferencia del indio originario, el pasado colonial y la imposibilidad de adaptación social necesaria para desarrollar el espíritu nacionalista.

de la literatura dividida en tres grandes etapas la Colonia, el Cosmopolitismo y el Nacionalismo. Esta última fase apenas naciente en la primera mitad del siglo XX. El indigenismo, una de las que llamó “corrientes de hoy”, estaba apenas esbozándose en los años veinte y la comparó con el mujikismo ruso, antesala de la revolución de 1917. Es decir, concibió esa tendencia como un movimiento cultural que anunciaría la próxima revolución social peruana.

Bibliografía

- Alcibíades, Merla. “Presentación”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006. VII-XXVII.
- Alimonda, Héctor. “Presentación. La tarea americana de José Carlos Mariátegui”. *La tarea americana*. José Carlos Mariátegui. Selección de Héctor Alimonda. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.
- Álvarez García, Marcos. *Líderes políticos del siglo XX en América Latina*. Santiago: LOM, 2007.
- Beigel, Fernanda. *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

- _____, *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras*. Libro II. Vol. 1. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2007. 301-316.
- _____, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Primera redacción). *Obras*. Libro I. Vol. 2. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008. 11-47.
- _____, “Sobre algunos motivos en Baudelaire” *Obras*. Libro I. Vol. 2. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008. 205-259.
- Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Aldo Pellegrini. Segunda edición. Buenos Aires: Agonauta, 2001.
- Bretón, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Traducción de Rafael Jackson. Madrid: Siruela, 2003.

- Flores Galindo, Alberto. "Juan Croniqueur. 1914/1918". *Revista Apuntes*. Número 10, 1980a. 81-98.
- _____, *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1980b.
- Gargurevich R., Juan. *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Henríquez Ureña, Pedro. "Las corrientes literarias en la América Hispánica". *Obras completas. Tomo X*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980. 41-307.
- Löwy, Michael. "Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión". *Utopía y praxis latinoamericana*. Volumen 10, número 28. Enero-marzo de 2005. 49-59.
- Mariátegui, José Carlos. "Aniversario y balance". *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982a. 240-243.
- _____, "Arte, revolución y decadencia". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012d. 147-151.

- _____, “*Causerie sentimental*”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006b. 14-17.
- _____, “Dos concepciones de la vida”. *El alma matinal y otras concepciones del hombre de hoy*. Rosario: Ediciones del Sertão, 2014. 29-34.
- _____, “El balance del suprarrealismo”. *Textos básicos*. Selección de Aníbal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica, 1991a. 392-396.
- _____, “El estatuto del Estado Libre de Fiume”. *Cartas de Italia. Obras completas*. Volumen 15. Lima: Amauta, 1969. 79-83.
- _____, “El expresionismo y el dadaísmo”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006f. 44-49.
- _____, “El fin de una poetisa”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006a. 3-5.
- _____, “El ‘freudismo’ en la literatura contemporánea”. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012a. 111-117.

- _____, “El grupo suprarrealista y *Clarté*”. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012e. 79-83.
- _____, “El problema primario del Perú”. *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982d. 279-282.
- _____, “El proceso de la literatura”. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Tercera edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. 191-296.
- _____, *Escritos juveniles. La edad de piedra: poesía, cuento y teatro*. Compilación de Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- _____, “Esquema de una explicación de Chaplin”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006g. 121-128.
- _____, *Ideología y política*. Caracas: Ministerio Comunicación e Información, 2006b.
- _____, “Indigenismo y socialismo. *Intermezzo polémico*”. *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010a. 241-244.

- _____, “La imaginación y el progreso”. *El alma matinal y otras concepciones del hombre de hoy*. Rosario: Ediciones del Sertão, 2014. 58-62.
- _____, “La realidad y la ficción”. *Textos básicos*. Selección de Aníbal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica, 1991b. 392-396.
- _____, “La revolución y la inteligencia. El grupo Clarté”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibiades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006e. 56-60.
- _____, “La torre de marfil”. *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibiades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006c. 72-76.
- _____, “Las literaturas europeas de vanguardia”. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012c. 133-138.
- _____, “Lo nacional y lo exótico”. *La tarea americana*. Selección de Héctor Alimonda. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010e. 141-144.
- _____, “Malas tendencias. El deber del Ejército y el deber del Estado”. *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolu-*

- cionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V. Caracas: El Perro y la Rana, 2010b. 363-368.*
- _____, “Mariátegui explica su artículo de *Nuestra Época*”. *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V. Caracas: El Perro y la Rana, 2010c. 369-372.*
- _____, “Máximo Gorki y Rusia”. *La escena contemporánea. Obras completas. Volumen I. Lima: Amauta, 1968. 173-177.*
- _____, “Nacionalismo y vanguardismo: En la ideología política”. *Obras. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982b. 304-307.*
- _____, “Nacionalismo y vanguardismo: En la literatura y el arte”. *Obras. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982c. 307-310.*
- _____, “Pasadismo y futurismo”. *Literatura y estética. Selección de Mirla Alcibiades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006d. 67-71.*
- _____, *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1970.
- _____, “Rainer Maria Rilke”. *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias euro-*

- peas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012b. 43-47.
- _____, “Recordando al prócer”. *Literatura y estética*. Selección de Mirra Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006h. 6-9.
- _____, “Una encuesta a José Carlos Mariátegui”. *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010d. 311-315.
- Melgar Bao, Ricardo. “Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales”. *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. Coordinación de Maya Aguiluz Ibargüen. México: UNAM, 2015. 33-80.
- Merino, Ángela. “Historia de una desilusión: 1927, los surrealistas y el P.C. francés”. *Tiempo de historia*. Año IV, n. 42. 1 mayo 1978. 94-97.
- Mora Valencia, Rogelio de la. “Henri Barbusse en América Latina: de la Liga de Solidaridad Intelectual a *Monde*, 1919-1934”. *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Universidad Veracruzana. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Número 15. Enero-junio de 2010. 97-126.

- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2009.
- Rouillón D., Guillermo. *La creación heroica de José Carlos Mariátegui. Tomo I. La edad de piedra (1894-1919)*. Lima: Arica, 1975.
- Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.
- Stein, William H. *Dance in the Cemetery: José Carlos Mariátegui and the Lima scandal of 1917*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1997.

Sobre el autor

Jaime Villarreal es doctor en Humanidades Literatura por la Universidad Autónoma Metropolitana de Itztapalapa. Residente posdoctoral (2014-2015) de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato. Sus áreas de investigación son los estudios culturales, el discurso ensayístico y la narrativa latinoamericanos. En 2014, mereció la medalla al mérito universitario de la UAM-I y, en 2007, el premio nacional de ensayo Magdalena Mondragón. Ha publicado ensayos y artículos sobre teoría y crítica literaria en revistas y antologías de México, Chile y Brasil. En 2012, publicó la colección *Lectofilias. Ensayos y notas críticas* (UANL).

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. José Luis Lucio Martínez

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Jorge Alberto Romero Hidalgos

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Javier Corona Fernández

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Aureliano Ortega Esquivel

Directora de Extensión Cultural

Dra. Sara Julsrud López

Director del Departamento
de Letras Hispánicas

Dr. Andreas Kurz

Mariátegui: la experiencia estética revolucionaria, décimo segundo título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en febrero de 2016 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ernesto Sánchez Pineda y el autor.