

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA MODERNIDAD IMAGINADA: EL MOSAICO ESCRITO DE JOSÉ  
CARLOS MARIÁTEGUI (1911-1930)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

Álvaro Campuzano Arteta

Asesores: Dr. Bolívar Echeverría Andrade (†) y Dra. Liliana Weinberg  
Marchevsky - CIALC

México, D.F., octubre de 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b>	7
<b>Preámbulo</b>	9
 <b>PRIMERA SECCIÓN: La política de una prosa impresionista</b>	
 <b>Apertura</b>	19
Escribir desde el <i>Palais Concert</i>	31
 <b>Capítulo 1. Poética de las profanaciones</b>	37
Lo sagrado en el mundo	38
Tribulaciones de la fe	44
Rituales de poesía no escrita	51
 <b>Capítulo 2. El desencanto del progreso</b>	67
Visiones de la ciudad	68
Ecos de la Gran Guerra	76
 <b>Capítulo 3. Hacia afuera de la literatura</b>	85
Figuras de la vida artística	86
Literatura en las calles	92
La ruta de Ícaro	100
 <b>Cierre: una carta singular</b>	109

## **SEGUNDA SECCIÓN: La modernidad en el espíritu**

<b>Apertura</b>	119
El proyecto de un libro inconcluso	126
<b>Capítulo 4. El arte y las multitudes</b>	137
El torremarfilismo	138
Bragaglia y los peligros del teatro de masas	145
Chaplin y la aristocracia popular del cine	155
<b>Capítulo 5. El realismo narrativo</b>	163
El populismo literario	164
El neo-realismo soviético	166
Desnudez de la literatura burguesa	181
<b>Capítulo 6. La tradición en movimiento</b>	197
Un latinismo espartaquista	198
Un hispanismo agonista	212
La actualidad de Indoamérica	218
<b>Cierre: una narración inesperada</b>	241
<b>TÉRMINO Y REINICIO</b>	251

*Para Soledad, compañera de viaje,  
por la templanza y lucidez.*



## **Agradecimientos**

Todo el trabajo de gestación de esta tesis doctoral, desplegado desde julio de 2007 hasta junio de 2011, fue realizado gracias a la hospitalidad que distinguen a las políticas universitarias y de apoyo a la investigación en México. Debo al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) todo el financiamiento no solo de los años de estudio en el DF, durante los que pude tener un trato cotidiano con el deslumbrante acervo del sistema de bibliotecas de la UNAM y complementariamente con el de la biblioteca del Colegio de México, sino también de la intensa y más acotada estancia de investigación que pude realizar en el Instituto Ibero-Americano de Berlín desde febrero hasta junio de 2011.

Agradezco muy especialmente a Nair Anaya Ferreira, directora del Posgrado en Letras de la UNAM, por su permanente apoyo en cada paso y cada escollo de este camino nada sencillo y lleno de imprevistos, y también a todo el personal administrativo por su acompañamiento. Además de haber acogido mi proyecto doctoral, el Posgrado en Letras financió la estancia de recopilación bibliográfica que pude realizar en la Lima de Mariátegui durante las dos primeras semanas de octubre de 2008. Ahí, en medio de diversas acechanzas, su hijo mayor, Sandro Mariátegui Chiape –para quien va este recuerdo–, imprevistamente me obsequió todos los números de la edición facsimilar de la revista *Amauta* ya no disponibles en la librería Minerva. La amplia política editorial que Mariátegui animaba durante la segunda mitad de la década de 1920 encontró, gracias a este gesto de su hijo, otra continuación más a inicios de este siglo XXI en que habitamos.

A Bolívar Echeverría Andrade, quien partió repentinamente y demasiado pronto, siempre le agradeceré íntimamente por su discreta presencia y su complicidad que constituyeron, desde la primera conversación en una cafetería tradicional de la Colonia Roma, un resguardo y una gran fuente de estímulo intelectual. Aunque ya no a través de la serena voz con la que conducía sus seminarios y conferencias, sigo aprendiendo de él a través del contacto con su escritura. A Liliana Weinberg Marchevsky, a quien por fortuna encontré en medio del desconcierto, le agradezco inmensamente por su generosa confianza, por su guía, por su cercano acompañamiento a mis tentativas. No dudo que los caminos del ensayo me seguirán aproximándome a sus caminos. Agradezco asimismo, muy especialmente, a Yanna Hadatty Mora y a Ricardo Melgar Bao por sus pacientes, cuidadosas y sobre todo desafiantes lecturas de mi trabajo a lo largo de sus diversas etapas



de gestación. A Friedhelm Schmidt-Welle le agradezco también por sus precisas recomendaciones sobre versiones anteriores de esta tesis y además por su apoyo que hizo posible la realización de la decisiva estancia en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Por supuesto, a Begoña Pulido Herráez e Ignacio Sosa Álvarez, quienes conocieron la investigación ya en sus versiones finales, les agradezco también y mucho por sus lecturas y sus observaciones. Desde luego, ninguno de estos lectores es responsable de las limitaciones que tiene esta indagación que se cierra con la forma de una tesis únicamente para ser retomada más allá de ella.

Aproximadamente tres años antes de emprender esta investigación, que en más de un sentido constituye un viaje que sigue en marcha, Raúl Bueno Chávez me ayudó a reconocer, en medio de la extranjería, un hogar y un camino en el legado intelectual de Mariátegui. Siempre le agradeceré por eso.

Por todas las conversaciones y por su aliento no puedo dejar de mencionar a mis queridos amigos Pocho Álvarez, Margarita Velasco, Nicolás Magaril, Matari Pierre, Gabriela Escobar y Diana Fuentes –quien además me apoyó, como Rafael Mondragón, en las gestiones que ya no podía realizar viviendo lejos de México; y a María Fernanda Wray por su gran hospitalidad que posibilitó que consiga aterrizar de pie en el DF cuando, años atrás, llegué por vez primera.

Agradezco muy entrañablemente a mis padres, Patricio y Rosa Inés, por su apoyo incondicional y sin medida, por su abrigo insustituible y también por su apertura a mis búsquedas tan lejanas y cercanas a un tiempo.

Y a Soledad, presencia fundante y transformadora, le agradezco por la luz indeclinable y el contagio de vida.

*Quito, 11 de octubre de 2013*

## Preámbulo

*El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? [...] Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra.*

*Walter Benjamin<sup>1</sup>*

### I.

A diez meses de su prematura muerte ocurrida en abril de 1930, José Carlos Mariátegui publicó en la revista *Mundial* una serie de tres artículos sobre Piero Gobetti. En medio del trazado de perfiles del pensamiento de este singular intelectual italiano caído en 1926 tras una golpiza propinada, meses antes, por fuerzas de choque fascistas, aparece una anotación que, enigmáticamente, anticipa el destino de una parte considerable de su propio trabajo:

Su obra quedó casi íntegramente por hacer en artículos, apuntes, esquemas, que después de su muerte un grupo de editores e intelectuales amigos ha compilado, pero que Gobetti, combatiente esforzado, no tuvo tiempo de desarrollar en los libros planeados mientras fundaba una revista, imponía una editorial, renovaba la crítica e infundía un potente aliento filosófico en el periodismo político.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*. Tesis II [Edición y traducción de Bolívar Echeverría] (México: Contrahistorias, 2005 [1936]): 18.

<sup>2</sup> José Carlos Mariátegui, *El alma matinal*, “Piero Gobetti”, *Mundial* [Lima], 12 de julio de 1929, en *Mariátegui Total. Tomo I* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1994): 540-542. De aquí en adelante, todas las citas provenientes de la misma fuente serán referidas con las iniciales JCM, EAM y MT I. Como lo reseña Mariátegui, Gobetti se ubicaría inicialmente en los rangos del liberalismo radical y

Como en el caso de Gobetti, el siempre renovado interés que despiertan los escritos de Mariátegui parece provenir, no sólo de su contenido –muchas veces deslumbrante–, sino también de las señales o indicios que portan sobre todo lo que no alcanzó a ser publicado y permanece como una pura potencialidad. Lo que no llegó a concretarse, como si nos instara a que se cumpla un “secreto compromiso de encuentro” con el presente, parecería que llama a ser expresado.

Interrumpida e inconclusa, la obra escrita de Mariátegui, tomada en su amplio conjunto, se distingue por su carácter no lineal y episódico y, en muchos tramos, por su dispersión y fragmentariedad. Sus abundantes y marcadamente heterogéneas publicaciones, en las que se plasman tanto sus profundas transformaciones personales como el pulso de los cambios históricos en los que vivió inmerso, forman un entramado proteico, complejo y en movimiento. Desde 1911 hasta 1930, Mariátegui elaboró las muy diversas estaciones de su pensamiento y experimentó permanentemente con la forma y el estilo, no a través de disertaciones morosas y serenamente documentadas que lleguen a constituir algo cercano a un cuerpo teórico cerrado, sino a través de textos caracterizados, a muy grandes rasgos, primero por la mirada sugestiva de la crónica y más adelante por la sagacidad interpretativa del ensayo.

Lejos de un sistema que contenga una concatenación de conceptos claramente eslabonados, las conexiones posibles dentro de la desbordante multiplicidad de los escritos de Mariátegui no son, en modo alguno, unívocas. Pero conducir el reconocimiento de esta radical heterogeneidad hacia una celebratoria proliferación de recombinaciones aleatorias o a un caleidoscópico juego interpretativo sería una impostura.<sup>3</sup> La falsificación que entrañaría conformarse con lecturas

---

bajo el ascendiente filosófico de Benedetto Croce. Más adelante, en medio de su lucha contra el fascismo se involucra con el movimiento obrero de Turín. Por esa vía establece intercambios intelectuales con Antonio Gramsci, en esos años director de *L'Ordine Nuovo*, y llega a elaborar aportes muy valiosos para la tradición revolucionaria, no sólo de Italia, sino también del continente americano.

<sup>3</sup> Frente a este tipo de interpretaciones aplicadas a la también fragmentaria obra de Benjamin, ya a inicios de la década de 1980 Susan Buck-Morse articuló una crítica plenamente aplicable, como advertencia, a las lecturas contemporáneas de Mariátegui. En ausencia de la búsqueda y el reconocimiento de posibilidades revolucionarias en el presente que, aunque fueran extremadamente débiles, siempre son capaces de *detener* el pensamiento y abrir la percepción a

diseminadoras de este estilo radica, fundamentalmente, en el desconocimiento o soslayo de la presencia activa de un llamado o apelación que orienta las configuraciones de sentido que los escritos de Mariátegui permiten trazar. Sin imponer una forzada exigencia externa a esta polifacética y proteica obra, es posible reconocer que en ella, de manera recurrente y mutable, se inscribe una clave central: la negación y crítica de la modernidad capitalista que, simultáneamente, afecha una alternativa histórica emancipadora.

Esta orientación básica, comparable a una fuerza gravitatoria, parecería guardar en su núcleo un atributo que el propio Mariátegui reconoció, de nuevo, en Gobetti –aparentemente su espejo en más de un aspecto–: la agudeza y originalidad del tipo de reflexión crítica que gestaba, no surgieron de una “hermética educación marxista” sino de una “autónoma y libérrima maduración de su pensamiento”.<sup>4</sup> Con la soltura del lector autodidacta formado afuera de aulas universitarias y de cenáculos partidarios, Mariátegui incorporó libre y creativamente elementos de la tradición marxista que le permitieron profundizar y reorientar la sensibilidad anti-capitalista que ya venía cultivando durante la estación esteticista de su adolescencia y primera juventud.

La peculiaridad de la trayectoria de Mariátegui ayuda a entender por qué devino en un intelectual marginal con respecto a la socialdemocracia y al comunismo soviético, corrientes dominantes en el seno de las izquierdas a lo largo de la primera mitad del siglo pasado.<sup>5</sup> Pero la ya ampliamente reconocida

---

dimensiones específicas del pasado, “los deconstructivistas «descentran» los textos como una serie de actos individualistas y anarquistas”. Desde la perspectiva de este tipo de operaciones, “[e]l cambio parece eterno, incluso cuando la sociedad parece estática. El gesto revolucionario de la deconstrucción (la forma de interpretación cultural de moda en nuestro propio presente-dado) se reduce así a la pura novedad de las interpretaciones: moda disfrazada de política.” Ver Susan Buck-Morss, “Walter Benjamin, escritor revolucionario” [1981] en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (Buenos Aires: Interzona Editora, 2005): 26.

<sup>4</sup> JCM, *EAM*, “La economía y Piero Gobetti”, *Mundial* [Lima], 16 de julio de 1929, en *MT I*: 542-543.

<sup>5</sup> El reconocimiento de la heterodoxia de Mariátegui frente a las versiones positivistas del marxismo que signaron tanto a la social-democracia como al comunismo es, desde hace ya tres décadas, un punto de partida básico. José Aricó, entre los primeros, remarcó que “al igual que otros heterodoxos pensadores marxistas”, Mariátegui “pertenece a la estirpe de las *rara avis* que en una etapa difícil y de cristalización dogmática de la historia del movimiento obrero y socialista mundial se esforzaron por establecer una relación inédita y original con la realidad”. Ver José Aricó,

originalidad heterodoxa de Mariátegui no deja de ser, simultáneamente, el testimonio de una derrota. Todo aquello que “quedó casi íntegramente por hacer”, como pudo haber dicho sobre sí mismo al referirse a Gobetti, desde luego que no se refiere únicamente a la publicación de determinadas obras. A la luz de la experiencia histórica del siglo pasado, cuyo sentido se definiera durante su primera mitad, la derrota mayor que abarca, junto a determinadas tentativas editoriales frustradas, los estragos íntimos y políticos de Mariátegui, nos remite a la suerte que han corrido los proyectos orientados a materializar una radicalización no capitalista de la modernidad. Al florecimiento de tentativas revolucionarias que emergieron tras el final de la Gran Guerra europea le sucedió, primero, el avance victorioso de la violenta reacción fascista y, después, la reinstauración del Imperio ruso bajo la engañosa apariencia de una revolución replegada en un solo país.<sup>6</sup> Es en medio del cúmulo de ruinas que ha dejado tras de sí el avance del siglo XX y su progresiva barbarie donde se localizan, en última instancia, las disquisiciones de este creativo socialista americano. Pero es también desde ahí, desde la derrota, que siempre llamarán a su reencuentro con el presente. A la lectura de Mariátegui, en este sentido, le animaría “una especie de nostalgia de la revolución; el recuerdo deseoso de volver sobre las huellas de una historia que podría ser todo lo contrario de la

---

“Introducción” en *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano* (México: Siglo XXI, 1980 [1978]): XIII. En esta línea, el “marxismo herético” de Mariátegui, como lo denomina sugerentemente Michael Löwy, “guarda profundas afinidades con algunos de los grandes pensadores del marxismo occidental: Gramsci, Lukács, Benjamin”. Ver Michel Löwy, “Ni calco ni copia: el marxismo romántico de José Carlos Mariátegui” en *Por un socialismo indo-americano. Ensayos escogidos de José Carlos Mariátegui* (Lima: Minerva, 2006). Por caminos diferentes, aproximadamente desde el cierre de la década de 1970 e inicios de la de 1980, varios autores han abierto perspectivas que refuerzan la ubicación del pensamiento de Mariátegui dentro de corrientes plurales y creativas del marxismo que emergieron durante el periodo de entre-guerras del siglo pasado. Dentro de un muy amplio y tenso campo de estudios, se puede señalar como orientaciones clave los aportes de: Robert Paris, *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui* (México: Ediciones de Pasado y Presente, 1981); Aníbal Quijano, *Introducción a Mariátegui* (México: Ediciones Era, 1981); Oscar Terán, *Discutir Mariátegui* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1985); Alberto Flores Galindo, *La agonía de Mariátegui* (Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989); Antonio Melis, *Leyendo Mariátegui. 1967-1998* (Lima: Biblioteca Amauta, 1999). Más recientemente, este tipo de recepción ha recibido nuevos aportes con los trabajos de Fernanda Beigel, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui* (Buenos Aires: Biblos, 2003) y *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006).

<sup>6</sup> A través de una aguda síntesis histórico-filosófica, Bolívar Echeverría elabora este punto en el ensayo “El sentido del siglo XX” en *Vuelta de siglo* (México: Editorial Era, 2006): 81-105.

historia nefasta que dominó el siglo XX y que, pese a su inmensa capacidad devastadora, no alcanzó a cumplir su meta, la de cerrar todos los caminos”.<sup>7</sup>

## II.

Una obra abierta y en movimiento, se podría presentar al lector contemporáneo como una colección heteróclita de elementos cuyas relaciones internas –o bien, su sentido o inteligibilidad– resulten elusivas. Leer a Mariátegui guarda, por ello, cierta semejanza con el tipo de observación al que invitan aquellos inarmónicos mosaicos creados por su amigo Emilio Pettoruti. Hacia 1926, el vanguardista argentino, con quien estrechó lazos de amistad durante su estancia en Europa, le describía con entusiasmo a través de una carta uno de sus nuevos experimentos plásticos. Con la confianza de encontrar en Mariátegui la comprensión que no halló tan fácilmente en los salones de arte porteños, Pettoruti le relataba enfáticamente que el valor artístico de sus nuevos mosaicos había que hallarlo en su composición, en el principio creativo de su construcción, y ciertamente no en la pretendida nobleza intrínseca de los medios materiales utilizados. “He querido hacer «mosaico puro», sin darle[s] ninguna importancia a las piedras preciosas: para mí cualquier piedra es preciosa cuando se le sabe dar su valor”, explicaba. Llevada al extremo, esta manera de concebir su labor artística remite a la posibilidad de utilizar escombros que, al ser ubicados o ensamblados como parte de una conjunción plástica, pasan a ser rescatados o, si se quiere, redimidos:

Creo que no le expliqué de cómo me proveía de material para realizar mis mosaicos, pero por si no le hablé de esto aquí va: mandando a algunos muchachos con bolsas al depósito de basuras de Florencia, de donde me traían cuantos cacharros, vasos, floreros etc encontraban, se entiende que rotos, luego elegía todo lo bueno, o mejor, lo que me convenía y el resto lo hacía devolver–

---

<sup>7</sup> Ibídem: 105.

Uno no puede imaginar cuántas maravillas se encuentran en aquel mundo tan despreciado, a veces me digo; lo que serán los depósitos de París, Londres, New York, Buenos Aires, qué obras de arte se podrían hacer... en cambio!

Dentro de la afiebrada visión nacida de la creación de sus mosaicos, Pettoruti trasfiguraba el contenido de los “depósitos de basuras” del mundo y sus ciudades en “maravillas” que, no obstante su potencial valor plástico, son usualmente despreciadas por la mirada atenta únicamente a la monumentalidad construida con materiales pretendidamente nobles. Procediendo de un modo similar a la hora de leer el gran mosaico formado por los escritos de Mariátegui, ningún fragmento, aunque pueda parecer nimio, puede ser descartado de antemano como intrascendente. Nada merece ser olvidado en el intento de reconocer, desde nuestra contemporaneidad, ese “índice oculto” del pasado que, como insistiera Benjamin, siempre busca ser redimido.

Agrediendo la noción de permanencia clásica, Pettoruti afirmaba que, al ser iluminada por la cambiante luz de “cada día”, la superficie irregular de sus mosaicos no figurativos comunicaría una sensación de mutabilidad vital:

He querido libertarme, dentro de lo posible, de todos los viejos prejuicios: de todo tratado—Ningún mosaico ejecutado por mí tiene la superficie «lisa», al contrario es completamente «ondulada», lo que le da a la obra un mayor contraste, resalte, formando al infinito arabescos de luces y líneas=la vida, y va moviéndose al unísono con la luz de cada día; con la superficie lisa es imposible obtener esto.<sup>8</sup>

Al enfrentar el conjunto irregular y cambiante de la escritura de Mariátegui, en la que, como en los mosaicos de Pettoruti, se plasman las ondulaciones históricas del inicio del siglo pasado, la cuidadosa atención a todo y a cualquier detalle obedece a la tentativa de activar sus móviles destellos revolucionarios.

---

<sup>8</sup> Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui, La Plata, 17 de enero de 1926, en *MTI*: 1763-1773.

### III.

En sintonía con los momentos más lúcidos de sus intentos por incorporar la tradición dentro del presente y el futuro socialista no sólo del Perú sino de toda América Latina, en medio de su empática divulgación de Gobetti, Mariátegui enfatizaba que el interés primordial de los ensayos del italiano sobre el *Risorgimento* radica en que, lejos de presentar “la solemne galería de los próceres victoriosos [sus] estudios prefirieron la reivindicación de los precursores vencidos”. El tipo de articulación de la memoria que esta orientación pondría en juego coincidiría, en sus palabras, con una “inclinación a sentir y plantearse el problema de una revolución incumplida, más bien que a contentarse de los formales laureles de su victoria.”<sup>9</sup>

Esta detención del pensamiento en las promesas de una “revolución incumplida” se puede asociar a la activación de aquella “débil fuerza mesiánica” que, como pensaba Benjamin, toda generación porta en sí misma y “a la cual el pasado tiene el derecho de dirigir sus reclamos”. Llevar al primer plano la *debilidad* de esta capacidad de redimir el pasado implica reconocer que siempre y desde cualquier condición es posible despertarla. Esto es, incluso desde instancias plenamente atentas pero no directamente vinculadas a las contiendas políticas donde se juegan las transformaciones históricas. Las lecturas propuestas a continuación, procuran acoger los reclamos de una “revolución incumplida” desde una perspectiva que seguramente resulta especialmente “débil”: la de las aproximaciones históricas de Mariátegui a la literatura y el arte.<sup>10</sup> La indagación de

---

<sup>9</sup> JCM, “Piero Gobetti y el Risorgimento”, *Mundial* [Lima] 15 de agosto de 1929. En *MT I*: 543-545.

<sup>10</sup> Insertada en el amplio marco de nuevas lecturas de Mariátegui que han emergido desde hace, aproximadamente, tres décadas, una colección de ensayos es representativa de las rutas abiertas específicamente desde los estudios literarios: VV.AA., *Mariátegui y la literatura* (Lima: Editorial Amauta, 1980). En este volumen se recogen trabajos de Antonio Cornejo Polar, cuya recepción de Mariátegui dentro del ámbito de la interpretación socio-cultural de las literaturas andinas es un referente crucial; de Tomás Escajadillo, quien se ha ocupado a fondo de los problemas de la novela indigenista peruana; y de Xavier Abril, poeta y crítico que perteneció a la generación de *Amauta* y cuyos aportes retrotraen nuestra atención a ella. Otro importante antecedente son, sin duda, los estudios de Estuardo Núñez, *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1994 [1978]). Otro aporte valioso es el trabajo de Vicky Unruh, “Mariátegui’s



esta faceta, nada menor, de sus profusos y asistemáticos escritos no pretende ofrecer una reconstrucción lisa y continua de ideas, sino distinguir, volver visibles, los cambiantes contornos de una modernidad imaginada.

Para organizar históricamente esta lectura, se propone una subdivisión básica de capítulos en dos secciones. La primera abarca el denominado período juvenil de Mariátegui, que corresponde, a grandes rasgos, a la década de 1910. La segunda sección, por su parte, se centra en su obra escrita durante la mayor parte de la década de 1920. Al inicio de cada sección se presenta una “apertura” cuya función consiste, primero, en esclarecer qué escribe Mariátegui en cada período, en qué contextos fundamentales y con qué trasfondos políticos para, a continuación, delimitar el enfoque a partir del que, a lo largo de los diversos capítulos, se retoman determinados problemas y se reactivan ciertas tensiones que dejó instaladas en sus escritos. Sin pretender sistematizar de manera forzada una obra proteica y viva, estos dos períodos diferenciados, como se podrá reconocer, no dejan de comunicarse a través de varios hilos que permiten urdir más de una trama narrativa.

---

Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant.Gardes” en *Latin American Research Review* 3 (1989): 45-69. Más recientemente, Patricia D’Allemand ha propuesto una muy sugerente genealogía de la crítica cultural gestada en América Latina de manera autónoma, pero obviamente no clausurada, frente a discusiones de los países centrales. Esta rica y variada tradición crítica, que encontraría justamente en la obra de Mariátegui un punto de partida, se define esencialmente como un “abordaje del fenómeno literario en sus articulaciones históricas y socio-culturales”. Ver Patricia D’Allemand, “Introducción” y “Capítulo 1. José Carlos Mariátegui: más allá de El proceso de la literatura” en *Hacia una crítica cultural latinoamericana* (Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 2001): 13-23; 25-57. Sorprendentemente, a pesar de que D’Allemand menciona la relativa escasez de estudios centrados en la amplia “reflexión estética y cultural” elaborada por Mariátegui, no se ocupa de sus escritos juveniles donde, justamente, germinan varias facetas de aquella reflexión.

## **PRIMERA SECCIÓN**

**La política de una prosa impresionista**



## Apertura

El ambiente de ideas gestado en la Lima de inicios del siglo pasado en torno a las nuevas publicaciones periódicas constituyó, al igual que en otras ciudades latinoamericanas, el principal espacio de exposición y estímulo intelectual para más de un adolescente con aspiraciones literarias. Como les sucedería a tantos otros, José Carlos Mariátegui, nombre que se dio a sí mismo José del Carmen Eliseo Mariátegui, se forjó inicialmente como escritor en las salas de redacción y en los circundantes lugares de tertulia que nacieron con el cambio de siglo en su ciudad.<sup>11</sup> Presionado por las precarias condiciones económicas bajo las que su madre, Amalia La Chira, sostenía su hogar, Mariátegui, como lo repiten sus biógrafos, debió interrumpir muy tempranamente sus estudios formales. Pero, aparentemente, ya desde antes de verse sin otra opción que dejar la escuela, la dificultad de asistir normalmente a clases debido a su endeble estado de salud lo habría habituado a instruirse por cuenta propia. Con el antecedente de esta actitud poco usual frente al cultivo intelectual independiente, en 1909, a los dieciséis años de edad, Mariátegui ingresó a trabajar en el taller de linotipias de *La Prensa*.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Javier Mariátegui, el hijo menor de José Carlos, interpretaba que en el acto de escoger su nombre al momento de ingresar en el mundo de la prensa limeña su padre ponía en juego “la identidad de quien es consciente [de] que se hace a sí mismo, superando la fragilidad corporal y las limitaciones materiales”. Ver Javier Mariátegui, “El autodidacto imaginativo” en *Encuentro internacional José Carlos Mariátegui y Europa. El otro aspecto del descubrimiento*, París, Francia, 1992 (Amauta, Lima, 1993). Por su parte, Osmar González sugiere que este primer recurso al seudónimo sería una estrategia través de la que Mariátegui buscaría ocultar su origen “provinciano mestizo” dentro del elitista entorno capitalino, subterfugio compartido y asumido de distintos modos por otros jóvenes migrantes como su gran amigo Abraham Valdelomar; ver “La amistad en Mariátegui” en *Ideas, intelectuales y debates en el Perú* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2011): 546-549.

<sup>12</sup> Fundada en 1903 por Pedro de Osma y Pardo, un rico minero de origen aristocrático y seguidor del caudillo Nicolás de Piérola, *La Prensa* tuvo, por ese motivo, una clara adscripción al Partido Demócrata y aproximadamente hasta 1915 cumplió un papel de abierta oposición al régimen civilista. En 1904, bajo los auspicios de Alberto Ulloa, su nuevo director, *La Prensa* se fusionó con *El Tiempo* y desde entonces acogió a un grupo dinámico de periodistas y literatos jóvenes como, entre otros, Leónidas Yerovi, Pedro Ruiz Bravo, Luis Fernán Cisneros y Abraham Valdelomar. El fin de este auspicioso ciclo sobrevino entre mediados de 1914 e inicios de 1915 cuando ocurrió un viraje complejo en la filiación partidaria de *La Prensa*. Una vez depuesto el presidente demócrata

Azarosamente, fue justo en 1909 que ocurrió un fallido intento de golpe Estado a la primera presidencia de Augusto Leguía (1908-1912) que contó con el abierto apoyo de destacados colaboradores jóvenes de *La Prensa*. El consecuente aprisionamiento que recayó sobre el director del periódico, Ulloa, y sobre redactores como Yerovi, Ruiz Bravo y Fernán Cisneros se daba precisamente cuando Mariátegui empezaba a desempeñar ahí sus labores manuales. Esta coincidencia no se debe soslayar porque de entrada obliga a matizar, por decir lo menos, la pretendida preeminencia esteticista del primer entorno periodístico de Mariátegui.

Además de prestar asistencia en el proceso de impresión, uno de los encargos principales asignados al novato Mariátegui consistió en recoger los artículos originales enviados por los distintos colaboradores de *La Prensa*, tarea manual que implicaba salir del taller y recorrer diariamente las calles de Lima. No es difícil asumir que estas andanzas eventualmente alimentarían la cuidada atención a la ciudad plasmada en sus escritos. Más tarde, sus tareas dejaron de ser exclusivamente físicas y pasaron a consistir en corregir pruebas de imprenta y organizar y seleccionar la información enviada desde el extranjero. Debemos suponer que el hábito autodidacta nunca habría dejado de acompañar estas actividades remuneradas porque, apenas dos años después de empezar sus labores, el 24 de febrero de 1911 Mariátegui publicó furtivamente una crónica que, por su simple aparición y con independencia de su contenido, anunciaba una profunda reorientación cualitativa de su oficio. “Crónicas madrileñas”, una mirada a la actualidad cultural en la capital española narrada por un ficticio espectador directo, llevaba al pie la hasta entonces desconocida firma de “Juan Croniqueur”. Recurriendo a esta máscara afrancesada (cuyas iniciales coinciden con las de José Carlos), Mariátegui, como si creara un juego de espejos cuyas imágenes permiten

---

Guillermo Billinghurst en 1914 (apoyado primero y más tarde, a la luz de su giro a la izquierda, atacado desde *La Prensa*), Alberto Ulloa pasó a ser perseguido por el dictador Óscar Benavides y se vio forzado a vender sus acciones del periódico a Augusto Durand, líder del Partido Liberal, en ese entonces aliado al Partido Civilista. Tras el retorno a la presidencia del civilista José Pardo en 1915, Durand se encargó de transformar a *La Prensa* en una tribuna de apoyo ideológico al régimen. Ver Juan Gargurevich Regal, *Historia de la prensa peruana: 1594 - 1990* (Lima: La Voz Ediciones, 1991): 116-119.

entrever facetas de su indeciso rostro de escritor, se abrió paso en Lima como *cronista*.<sup>13</sup> Si seguimos a Susana Rotker, la crónica, género en el que se encuentran la referencialidad inmediata con la voluntad de forma, ofrece un terreno especialmente fértil para elaborar lecturas que, superando las convenciones de la canonización de la poesía, permiten captar las profundas resonancias históricas del modernismo.<sup>14</sup>

A raíz de aquella inesperada iniciación en un género prestigioso, transcurrirían tres años durante los cuales al desconocido adolescente con inclinaciones artísticas le permitieron colaborar esporádicamente con la publicación de algunas piezas más. Con el antecedente de estas pocas crónicas, desde 1914 hasta mediados de 1916 Juan Croniqueur recibió el encargo de escribir regularmente sus impresiones sobre diversos y dispares temas del momento.<sup>15</sup> Bajo estas condiciones, durante todo el periodo aproximado que va de 1911 hasta 1916, sin mencionar unas pocas entrevistas, Mariátegui publicó en *La Prensa* una considerable cantidad de comentarios literariamente elaborados sobre múltiples vicisitudes de actualidad. Este tipo de colaboraciones, por lo demás, también

---

<sup>13</sup> Un indicio importante sobre la respetabilidad artística que envolvería durante estos años a la crónica, especialmente si era enviada desde alguna capital europea, es la publicación en 1908 por la editorial Granier Hermanos de la colección de 31 crónicas parisinas titulada *Frivolidades* por Ventura García Calderón, escritor modernista celebrado desde temprana edad en el medio cultural limeño. Si recordamos que García Calderón visitó Lima de 1908 a 1912, año en que retorna a París para no regresar a su ciudad natal sino hasta 1949, es fácil suponer que en este lapso de cuatro años difundió sus visiones sobre las novedades literarias y culturales de la “metrópoli” de los poetas y escritores modernistas. Ver Julio Ortega, “Ventura García Calderón” en *Biblioteca Hombres del Perú* (Lima: Editorial Universitaria, 1966): 87-147.

<sup>14</sup> Desde esta perspectiva, Rotker concibe que la recuperación de “las crónicas modernistas para el cuerpo literario hispanoamericano” supondría una “revisión de los estudios de la literatura” que conduzca a concebir a ésta “como parte de la multiplicidad de la práctica cultural”. En esta línea, retoma a Raymond Williams, quien en *Marxismo y literatura* expone el carácter ideológico de la separación del arte de su “proceso de producción material”. La crónica, aquel género que “oscila entre el discurso literario y el periodístico” como insiste Rotker, sería “el signo de una época” en la medida en que a través suyo se expresan los múltiples quiebres de sentido y las perplejidades de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Ver Susana Rotker, *La invención de la crónica* (Buenos Aires: Ediciones Letras Buena, 1992): 20; 100.

<sup>15</sup> Como han establecido sus compiladores y comentaristas, otros seudónimos esporádicos a los que recurrió el joven Mariátegui en este contexto fueron Jack, Kendal, Kendalif, Sigfrido, Monsieur de Camomille, XYZ, El de siempre y El cronista criollo.

aparecieron en algunas revistas “atildadas”, para utilizar un adjetivo frecuente en esa época, como *Mundo Limeño*, *Alma Latina* y, sobre todo, *El Turf*.<sup>16</sup>

Como exploraremos a lo largo de esta sección, todo este intrincado conjunto de crónicas se relaciona y comunica, por distintas vías, con la serie de cuentos breves y de poemas que Juan Croniqueur llegó a publicar, aproximadamente, hasta 1916. Su narrativa de ficción, originalmente presentada como folletín o inserción en las páginas de *La Prensa*, *Lulú* y *El Turf*, incluye, por un lado, un puñado de cuentos realistas y, por otro, una serie más amplia de pequeñas historias frívolas y melodramáticas ambientadas, en su totalidad, en la vida galante del hipódromo de Santa Beatriz. Por otra parte, la obra lírica del joven Mariátegui se puede subdividir en dos ámbitos formal y temáticamente diferenciados. Para empezar, el conjunto de sonetos que entregó a la imprenta dan forma poética a una peculiar sensibilidad excéntricamente católica. Estos interesantes poemas místicos se publicaron en la legendaria revista *Colónida* (enero-marzo de 1916) fundada por su amigo Abraham Valdelomar, en *Lulú*, semanario de temas sociales dirigido a un público femenino donde escribían varios ‘colonidistas’, en *Lux*, revista de la Asociación Católica de la Juventud, y finalmente, dos de estos sonetos se publicaron en la revista guayaquileña *Renacimiento*, editada por el cenáculo modernista ecuatoriano.<sup>17</sup> De acuerdo a las intenciones manifiestas de su autor, este haz de poemas, adscritos a la fase tardía del modernismo hispanoamericano, junto a otros sonetos presumiblemente en gestación, estaban destinados a

---

<sup>16</sup> *Mundo Limeño* y *Alma Latina* se contaban entre las revistas reconocidas y anheladas como palestra por los nuevos escritores en Lima. Habla sobre ello la publicación en sus páginas de piezas de Abraham Valdelomar, quizá el mayor escritor joven de entonces y, a la vez, modelo por excelencia del dandi en la ciudad. Por su parte, *El Turf*, revista auspiciada por el Jockey Club de Lima (quizá por ello no podía sino titularse en inglés), apareció como eco editorial de uno de los nuevos espacios de entretenimiento de la ciudad: el elegante hipódromo, ornamentado con estilo morisco, de Santa Beatriz. Como parte de sus trances más esnobistas, el voluble joven Mariátegui asistía asiduamente a las carreras como aficionado y llegó a ser codirector de *El Turf* hacia julio de 1915.

<sup>17</sup> Uno de los poemas incluidos en el sexto número de esta revista en su edición de diciembre de 1916, “Elogio de las campanas místicas” (en cuya dedicatoria se lee “Al espíritu místico de Abraham Valdelomar”), no ha sido recopilado en las ediciones de las obras completas de Mariátegui.

conformar un libro a ser titulado, casi previsiblemente, *Tristeza*.<sup>18</sup> En las antípodas de este proyecto inconcluso, entre los poemas de Juan Croniqueur, descontando unos pocos madrigales publicados en *Lulú* y en el diario conservador de gran tiraje *El Comercio*, también se cuentan algunas rimas de arte menor, predominantemente humoristas, publicadas en *El Turf*. Por oposición al recogimiento cenobita de los sonetos místicos, estos divertimentos rimados salen al encuentro de los encantos de la ciudad, aunque a veces no dejen de tomar distancia frente a la vanidad de las novedades del siglo.<sup>19</sup>

Otra faceta más de las distintas incursiones en la literatura emprendidas por Juan Croniqueur fue su colaboración en la escritura de dos piezas teatrales: *Las tapadas* y *La mariscal*. La primera, obra costumbrista de cuatro escenas temáticamente centrada en una forma típica de seducción urdida por las limeñas desde el virreinato, fue escrita en 1915 junto a Julio Baudoin (quien firmaba con el seudónimo de Julio de la Paz). La pieza llegó a ser representada, aparentemente con poco éxito, por la compañía española Casa del Teatro Municipal en enero de 1916. Por su parte, *La mariscal*, “poema dramático” como reza su presentación,

---

<sup>18</sup> Como apunta Alberto Tauro, el proyecto del libro *Tristeza* fue anunciado, primero, en *La Prensa* (2 de enero de 1916), más tarde en *Colónida* 3 (1 de marzo de 1916), y finalmente, muy al paso, en *El Tiempo* (20 de agosto de 1916). Adicionalmente, se habría notificado al pie de ocho poemas en sus medios de publicación original que estaban destinados a ser integrados en este poemario. Sin especificar cuáles de estos poemas corresponden a qué publicaciones, Tauro lista las siguientes fuentes: en Lima los periódicos *La Prensa* (2 de enero y 23 de abril de 1916), *El Tiempo* (21 de agosto de 1916) y la revista *Colónida* 3 (1 de marzo de 1916); y en Guayaquil la revista *Renacimiento* (Tauro sólo especifica el año 1916, a lo que habría que añadir los demás datos de publicación: Número 6 [Guayaquil] diciembre de 1916). Adicionalmente, guiado por consideraciones formales y temáticas, este importante compilador de la obra de Mariátegui deduce que 16 sonetos más pueden haber sido seleccionados por su autor para formar parte del poemario. Ver Alberto Tauro, “Estudio Preliminar” en *Mariátegui Total, tomo II* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1994): 2135 [nota 32]; 2138-2139.

<sup>19</sup> Alberto Flores Galindo menciona que, aparte de *Tristeza*, Juan Croniqueur habría previsto publicar otro poemario más, *Sinfonía de la vida metropolitana*, título que ciertamente resuena con el tono general de sus rimas sobre la vida galante en Lima (ver “Años de iniciación: Juan Croniqueur, 1914-1918”, ponencia presentada en el coloquio Mariátegui y la revolución latinoamericana, Universidad de Sinaloa, México, 14-18 de abril de 1980, re-publicado en *La agonía de Mariátegui* –Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989–). Sin embargo, este título parece corresponder, en realidad, no a un proyecto de libro sino a una breve saga de poemas, como “Emociones del hipódromo”, publicados en *El Comercio* (ver Elizabeth Jane Garrels, *The Young Mariátegui and His World (1894 - 1919)*, Harvard University, Hispanic Literature Ph.D. thesis, 1974, Cambridge-Massachusetts –Xerox University Microfilms, *Ann Arbor, Michigan*, 1981–: 194).



nunca conoció las tablas. Se trata de un homenaje versificado y organizado en ocho escenas a Francisca Zubiaga Bernales, emblema del heroísmo republicano, escrito en 1916 junto a Valdelomar (quien, por supuesto, firmó como El Conde de Lemos).

Además de desplazarse entre géneros literarios (poesía, cuento y teatro) que alimentan y siempre retornan a la crónica, las inclinaciones artísticas de Juan Croniqueur atraviesan por disposiciones afectivas distintas: el misticismo, la nostalgia romántica y las exquisiteces decadentistas se alternan con el humorismo y la liviandad prosaica. Integrada en la complejidad y los vaivenes de esta escritura, la narración del conjunto total de crónicas firmadas por Juan Croniqueur desde 1911 hasta, aproximadamente, mediados de 1916, porta las marcas de una búsqueda estética que, por oposición al definido trazo notificante, se regodea en la plasmación de matices literarios. “Prosa impresionista” denominó el propio joven Mariátegui, muy al paso y casi con desdén, a una de sus piezas más interesantes.<sup>20</sup> Sin habérselo propuesto, al recurrir a esta adjetivación pictórica nos legó una descripción panorámica del esteticismo que permea, en general, sus crónicas de este periodo a las que, en términos contemporáneos, se podría leer como escauceos de crítica cultural. De manera similar a la corriente que en la pintura constituye la antesala de las vanguardias, en estos escritos el referente de realidad tiende a perder sus contornos, la representación con pretensiones objetivas cede el paso a la impresión, o bien, a la conversión de los estímulos del mundo exterior en ocasiones subjetivas de experiencia estética. Inmerso en el ambiente de ideas de su época, este significativo tramo de la escritura del joven Mariátegui expresa una resistencia, compartida por muchos otros escritores e intelectuales latinoamericanos coetáneos, al enseñoramiento del utilitarismo sobre la vida práctica y del positivismo sobre el discurso reflexivo.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Se trata de “La ruta de Ícaro”, crónica a que será explorada en el tercer capítulo. Ver Juan Croniqueur, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 23 de febrero de 1916, en *Mariátegui Total, tomo II* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1994): 2424. De aquí en adelante, todas las referencias que provengan del mismo autor y de la misma fuente serán citadas, respectivamente, con las abreviaciones JC y *MT II*.

<sup>21</sup> El subjetivista culto a la belleza que permea al modernismo rubendariano de finales del siglo XIX y al arielismo de inicios del siglo XX, constituyó, siguiendo la síntesis erudita de Oscar Terán, una resistencia a la universalización del valor de cambio bajo el capitalismo y un intento –desesperado–

\*

Alcanzando un relativo, aunque ciertamente no terminante, fin de ciclo del predominio de esta “prosa impresionista”, a partir de mediados de 1916 se registra un giro en la escritura del joven Mariátegui. Tras la fundación en esas fechas del nuevo diario de oposición *El Tiempo*, el ya experimentado cronista pasó a desempeñarse, junto a otros ex-redactores de *La Prensa*, como uno de sus redactores principales.<sup>22</sup> Bajo esta nueva circunstancia, desde el 17 de julio de 1916 hasta el 23 de enero de 1919, Mariátegui se vuelca a la redacción diaria de la columna “Voces”. Con excepción de contadas pero notables ocasiones, durante este periodo, sin descuidar su permanente voluntad de estilo, Mariátegui tiende a dejar de lado en sus crónicas tanto las digresiones poéticas como el tratamiento directo de temas literarios y artísticos. Sin firma al pie, la columna “Voces”, cuya compilación posterior constituye la parte más voluminosa de los escritos juveniles, estaba dedicada al análisis y comentario satírico de los insulsos debates parlamentarios y de las componendas palaciegas que se sucedían anodinamente

---

de reconciliar las esferas de valor de lo bueno, lo verdadero y lo bello separadas con el advenimiento de la modernidad. Ver Oscar Terán, “El *Ariel* de Rodó o cómo entrar a la modernidad sin perder el alma” en Liliana Weinberg (compiladora), *Estrategias del pensar: ensayo y prosa de ideas en América Latina. Siglo XX* (México: UNAM, 2010).

<sup>22</sup> *El Tiempo*, fundado y dirigido por Pedro Ruiz Bravo, empezó a circular el 17 de junio de 1916 e incluyó entre su planta a jóvenes, como Mariátegui y su amigo César Falcón, que se habían destacado anteriormente en *La Prensa*. Los miembros del directorio del periódico respaldaban en bloque la figura política de Augusto Leguía, quien accedería dictatorialmente al poder el 4 de julio de 1919. Gargurevich señala incluso que, de acuerdo al célebre historiador Jorge Basadre, el propio Leguía habría sido uno de los propietarios del periódico. La tarea política de *El Tiempo* fue, previsiblemente, la de socavar la legitimidad del gobierno de Pardo, no para alimentar una alternativa revolucionaria, sino para apuntalar a Leguía como candidato presidencial. Ver Gargurevich, *Historia de la prensa peruana: 1594 - 1990*, ob.cit.: 123-124. En una crónica novelada basada en fuentes de archivo, el mismo Gargurevich relata todos estos episodios. Ahí representa, o imagina, a Falcón y Mariátegui como dos jóvenes radicalizados que desconocen por completo la filiación a favor de Leguía que tuvo *El Tiempo* desde su fundación. Sin embargo, la suposición de este desconocimiento no escapa al ámbito puramente especulativo. Ver Juan Gargurevich, *La Razón del joven Mariátegui. Crónica del primer diario de izquierda del Perú* (Lima: Editorial Horizonte, 1978). Por otra parte, un vacío que deja esta fuente es el esclarecimiento sobre las fuentes de financiamiento de *La Razón*.

durante la segunda presidencia del civilista José Pardo (1915-1919). Aunque en varias ocasiones explicitara lo tediosa que le resultaba esta tarea, a la que equiparó ocasionalmente con la descripción de obras de teatro guiñol, a través de “Voces” Mariátegui ejercitó constantemente su agudeza narrativa e ingenio humorístico. Además, la permanente exploración socarrona del juego político vigente desde el declive de la República Aristocrática, como denominara Basadre al régimen oligárquico peruano vigente durante las dos primeras décadas del siglo XX, hasta la transición hacia el oncenio de Leguía (1919-1930), sin duda amplió sus perspectivas y agudizó su capacidad para interpretar el panorama político circundante.

Dentro del proceso manifiesto de politización por el que atraviesa Mariátegui como redactor de *El Tiempo*, hacia mediados de 1918, con el apoyo de aquel diario, junto a César Falcón y Félix del Valle fundó y dirigió la efímera revista *Nuestra Época*.<sup>23</sup> Aunque apenas se llegaron a publicar dos números (el 22 de junio y el 6 de julio de 1918, respectivamente), no se puede restar importancia a esta revista. En ella se expresa el temprano anhelo de Mariátegui por crear un espacio editorial con mayores márgenes de independencia. Además, fue en sus páginas donde renunció explícitamente al uso del seudónimo Juan Croniqueur. Por último, como uno de los probables factores que galvanizaron la eventual radicalización política de Mariátegui, ahí publicó una denuncia de ciertos ademanes de injerencia del aparato militar sobre el Estado que provocó, como retaliación, una burda golpiza en manos de algún teniente gris.<sup>24</sup> Junto a todos estos aspectos, no es menos significativo que *Nuestra Época*, como ya lo remarca su subtítulo, fuera concebida como una “revista política y literaria”. Aunque sea

---

<sup>23</sup> Como antecedente de este proyecto, en algunas fuentes se señala que el periódico opositor *La Noche*, fundado en 1917 y de breve vida, habría sido la primera publicación periódica dirigida por Mariátegui.

<sup>24</sup> En la presentación de la edición facsimilar de *Nuestra Época*, Alberto Tauro relata los prolegómenos y las consecuencias de esta agresión física. En el artículo “El deber del ejército y el deber del Estado” Mariátegui alertó al público sobre las declaraciones de un coronel, quien en medio de una airada exigencia por que se incrementa el arsenal del ejército frente a una posible nueva invasión chilena, habría amenazado con quebrantar el orden civil. Una clara muestra de la resonancia pública que tuvo este episodio es que, tras una cadena de denuncias, el Ministro de Guerra debió renunciar a su cargo. Ver “Sobre la aparición y la proyección de *Nuestra Época*” en *Nuestra Época. Revista política y literaria* [Lima: Empresa editora Amaura, s/f, edición en facsímile]: 7-16.

algo exigua, la inclusión de poesía y prosa literaria junto a artículos de análisis y opinión pone de manifiesto la tentativa de conjugar, en un mismo espacio editorial, la reflexión crítica sobre la coyuntura histórica con la renovación de la literatura. Como declararan sus directores:

NUESTRA ÉPOCA es también un periódico literario. Representará no sólo la capacidad estudiosa y el esfuerzo reformador de la juventud intelectual á la que pertenecemos. Representará asimismo la aptitud artística. [...] Únicamente nos resta una advertencia final y tranquilizadora. La de que, aunque somos literatos, no haremos literatura en la política, ni haremos política en la literatura.<sup>25</sup>

Consecuentemente con este programa, junto a un “esfuerzo reformador” cargado de juvenilismo que se tradujo principalmente en el ataque, por distintos flancos, al corporativismo y al dominio de casta prevalecientes en el panorama social y político peruano, la revista difundió la “aptitud artística” de escritores jóvenes provenientes de pequeñas ciudades de provincias: Valdelomar de Pisco, César A. Rodríguez y Percy Gibson de Arequipa, además de César Vallejo de Santiago de Chuco. Evitando trasposiciones fáciles entre lo estético y lo político, el talento literario demostrado por jóvenes no limeños, antes que el contenido manifiesto de sus obras, habría constituido entonces la específica dimensión renovadora que los directores de *Nuestra Época* asignaban a la literatura. La presencia pública de estos jóvenes inmigrantes desposeídos de todo privilegio heredado implicó una interrupción y un desarreglo, tanto en Lima como en otras ciudades latinoamericanas, del vínculo orgánico entre los intelectuales y la oligarquía dominante. Esta joven intelectualidad emergente se encuentra, de hecho, en la base de la ampliación de medios escritos, la diversificación de públicos lectores y, de manera indisociable, del surgimiento de “nuevas formas de expresión e interpretación”.<sup>26</sup>

Por otro lado, en relación al costado directa e inmediatamente político que ya se perfila en esta revista, hacia noviembre de 1918 Mariátegui participa en la

---

<sup>25</sup> Ver “Exposición”, *Nuestra Época. Revista política y literaria* 1 [Lima] 22 de junio de 1918: 25 [Lima: Empresa editora Amaura, s/f, edición en facsímile].

<sup>26</sup> Liliana Weinberg se ocupa de estos aspectos que acompañaron a la “crisis de la cultura oligárquica liberal” durante las primeras décadas del siglo pasado en “Los 7 ensayos y el problema del ensayo”, incluido en Liliana Weinberg y Ricardo Melgar Bao (editores), *Mariátegui entre la memoria y el futuro de América Latina* (México: UNAM, 2000): 59-62.

fundación de un Comité de Propaganda Socialista. Programáticamente difusa, esta pequeña organización se sustentaba, mal que bien, en tres sectores sociales: artesanos y obreros de orientación anarco-sindical, más tarde nucleados en la Federación Obrera Local Regional de Lima fundada hacia julio de 1919, que organizaron una huelga por la jornada laboral de ocho horas el 1 de enero de 1919; estudiantes vinculados a la Federación de Estudiantes del Perú, órgano que iniciaba la pugna por la reforma universitaria; y jóvenes intelectuales independientes de los partidos políticos. Al calor de este momento de su trayectoria, Mariátegui llegó a llamar socarronamente a *El Tiempo* “diario bolchevique”.<sup>27</sup>

Pero el directorio de ese periódico parece no haber compartido su sentido del humor. Pocos meses antes había retirado casi inmediatamente su apoyo a la publicación de *Nuestra Época*. Y hacia enero de 1919, después de la huelga por las ocho horas, Mariátegui, Falcón y otros jóvenes afines a la orientación que maduraba en el Comité de Propaganda Socialista debieron salir de su planta de redactores.<sup>28</sup>

Toda esta sucesión de acontecimientos desemboca en el nacimiento de *La Razón*, diario dirigido por Mariátegui junto a Falcón y Humberto del Águila que convocó a colaboradores destacados como Raúl Porras Barrenechea. No sin contratiempos, bajo condiciones que garantizaban márgenes mucho mayores de libertad editorial que en *El Tiempo*, este periódico circuló diariamente en Lima desde el 14 de mayo hasta al 3 de agosto de 1919. En esta nueva y más estable tribuna de estudiantes y trabajadores, Mariátegui pudo retomar la redacción de su

---

<sup>27</sup> Ver por ejemplo JCM, “Voces. Una mudanza”, *El Tiempo* [Lima] 5 de enero de 1919, en *MT II*: 3312.

<sup>28</sup> En este contexto Luis Ulloa, apoyado por el organizador y artesano Carlos del Barzo, se aventuró a intentar fundar un primer Partido Socialista. Mariátegui, como lo referirá años más tarde, se apartó de este apresurado intento, optando por permanecer activo en el Comité de Propaganda Socialista mientras la presencia del socialismo “no tenga arraigo en las masas”. Ver el documento presentado por el Partido Socialista, liderado por Mariátegui, ante el Congreso Constituyente de la Confederación Sindical Latino Americana en mayo de 1929, “Antecedentes y desarrollo de la acción clasista” (*Ideología y política*, en *MT II*: 200-203).

columna “Voces”, esta vez firmándola siempre al pie.<sup>29</sup> La trascendencia de *La Razón* radica, por una parte, en que habría dado curso y aportado en la condensación de posiciones críticas frente al agónico régimen de Pardo. El evento más significativo en este marco es, sin duda, la huelga general organizada por el Comité Pro Abaratamiento de las Subsistencias que duró desde el 28 de mayo hasta el 2 de junio en Lima y hasta el 5 de junio en El Callao. Pero, por otro lado, a pesar de haber apoyado la candidatura presidencial de Leguía como alternativa al civilismo, *La Razón* habría iniciado una tarea de oposición frente a su flamante régimen dictatorial autodenominado Patria Nueva.<sup>30</sup>

Casi inmediatamente después del cierre de *La Razón* ocurrido el 3 de agosto de 1919, Falcón y Mariátegui parecen haber enfrentado una disyuntiva. Hasta donde podemos inferir, debieron escoger entre aceptar el cargo de “agentes de propaganda del Perú en el extranjero” –una amable forma de exilio– o permanecer en Lima bajo condiciones, a todas luces, políticamente controladas. Ambos partieron el 8 de octubre de 1919. Falcón hacia Madrid y Mariátegui hacia Roma. A juzgar por sus trayectorias, ninguno de los dos se dedicó precisamente a la tarea registrada oficialmente en sus pasaportes. Proclamándose ya “bolchevique” y “maximalista” en tono burlón y provocador, pero, en ese momento, ubicable políticamente más bien como un crítico liberal radical con claras simpatías hacia

---

<sup>29</sup> Después de renunciar a *El Tiempo* y transcurridos cerca de cuatro meses de silencio público, cuando Mariátegui vuelve a la carga con la publicación de “Voces” reafirma, con mucha más autoironía que gravedad militante, la identidad política que se iba configurando con sus nuevas experiencias: “Somos los mismos. [...] Los mismos que teníamos a mucha y muy grande honra llamarnos risueñamente bolcheviques”. JCM, “Yo soy aquél...”, *La Razón* 1 [Lima] 14 de mayo de 1919, en *MT II*: 3319.

<sup>30</sup> De acuerdo a Gargurevich, la línea de *La Razón* no cejó en su postura corrosiva ante el poder, desoyendo la retórica progresista con que se recubrió en sus inicios el régimen de la Patria Nueva. Un ejemplo sería el editorial publicado hacia mediados de julio de 1919. Como parte de las medidas orientadas a consolidarlo dentro de cauces institucionales, el gobierno de facto impulsó rápidamente una reforma del régimen electoral. Como respuesta, desde *La Razón* prontamente se habría enjuiciado que en esta reorganización no se podía hallar siquiera el menor “detalle de una ideología nueva y revolucionaria”, ni algún “indicio de una orientación democrática y liberal”; por el contrario, el nuevo sistema electoral trasluciría “los vicios, las encrucijadas y los vacíos” característicos del civilismo, o bien, del anterior “régimen sustentado por los intereses oligárquicos y caciquiles”. Las citas del mencionado editorial han sido tomadas de Gargurevich, *La Razón del joven Mariátegui*, ob.cit.: 123.

las organizaciones artesanales y obreras, Mariátegui emprendía así un periplo decisivo.

A partir de todo lo expuesto, se podría trazar una periodización, a primera vista evidente, que separe la fase esteticista de Juan Croniqueur de los posteriores años de politización del joven Mariátegui.<sup>31</sup> Pero esta organización de la lectura, sin duda útil para enfrentar una obra dispersa y relativamente poco visitada, no resulta tan obvia ni puede ser llevada demasiado lejos. Como ya se señaló, todo el ciclo manifiestamente político abierto con la columna “Voces” no deja de estar permeado por un constante cuidado en la forma o el estilo narrativo. Pero, a la vez, lo que resulta todavía más importante es que, leída desde una cierta perspectiva, la orientación estética que prima a lo largo del primer ciclo en las crónicas temáticamente ajenas al análisis y comentario político directos, no deja de portar sentidos políticos. Pero leer otra vez a Juan Croniqueur desde esta perspectiva, ir a su reencuentro y detenerse en determinadas señales desperdigadas entre sus dispares escritos exige, de entrada, evitar trasponer de manera forzada la política en la literatura –advertencia con la que sin duda coincidirían los directores de *Nuestra Época*–. A diferencia de las entregas del autoirónico “bolchevique” publicadas en *El Tiempo*, *Nuestra Época* y *La Razón*, el horizonte político al que se pueden abrir los anteriores escritos de Juan Croniqueur no remite a la búsqueda de contenidos relacionados con la historia de las organizaciones sociales limeñas. La “política” más bien velada que recorre esta “prosa impresionista” pertenece el ámbito, quizás más difuso, de las experiencias de un peculiar observador de la ciudad. Inmerso problemáticamente en la vida de una Lima que atravesaba por un ambivalente proceso de modernización, Juan Croniqueur capta y elabora por medio de la palabra visiones fundadas en el sustrato profundo y sólo en apariencia

---

<sup>31</sup> Oscar Terán establece una periodización de este tipo. Con el mérito de haber elaborado su investigación pocos años antes de que empiece siquiera la publicación total de los escritos juveniles de Mariátegui, Terán divide a éstos en función de las primeras simpatías, todavía difusas, que expresara Mariátegui frente al socialismo. Sin dejar de registrar el complejo juego de continuidades y rupturas que recorre este *corpus*, los dos periodos de la obra juvenil corresponderían, según este esquema, a los años que van desde 1911 hasta finales de 1917, primero, y desde esa fecha hasta el viaje a Europa en 1919. Ver Oscar Terán, *Discutir Mariátegui* (México: Universidad Autónoma de Puebla, 1985): 36.

intrascendente de la vida urbana. A través y no a pesar del esteticismo de este talentoso cronista precoz, es posible reconocer, no sólo actitudes elitistas y conservadoras (como varios comentaristas han intentado concluir aferrados a un sentido peyorativo del término “decadentismo”), sino también fugas imaginarias del mundo que expresan resistencias subjetivas ante el curso dominante de la historia.

### ***Escribir desde el Palais Concert***

La ambivalencia del cronista como figura social en la Lima de las primeras décadas del siglo pasado, se inscribe en la trama de los cambios en el estilo de vida y en el horizonte de ilusiones y temores que emerge en ese periodo. Una relativa apertura cosmopolita prometía “modernizar” los rasgos parroquiales de la capital peruana.<sup>32</sup> Las ilusiones de este proyecto cultural adelantado por la “elite modernizadora” local, como la denomina Muñoz Cabrejo, emerge gracias a una confluencia de factores. Por una parte, la exportación de productos como el algodón, el arroz y sobre todo el azúcar, se vio impulsada con el estallido de la Gran Guerra europea y las necesidades de los países en conflicto de apertrecharse de bienes primarios.<sup>33</sup> A partir de esta acumulación, contando con una holgada

---

<sup>32</sup> Con sagacidad interpretativa y un prolijo manejo de vastas fuentes documentales, las transformaciones urbanas aquí aludidas han sido investigadas desde una perspectiva de historia cultural por Fanni Muñoz Cabrejo, *Diversiones públicas en Lima. 1890-1920. La experiencia de la modernidad* (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001).

<sup>33</sup> En particular, la tasa de ganancia en el sector de exportación azucarera se incrementó considerablemente desde el inicio de la guerra hasta dos años después de su final. En torno a este proceso, se ha documentado que “el crecimiento tremendo de las utilidades, desde 1914 hasta 1921, [constituyó] una consecuencia de la inflación de los precios que había generado la escasez en Europa durante la primera Guerra Mundial”. Ver Alberto Flores Galindo y Manuel Burga, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1980): 60. Para un análisis completo sobre la centralidad de la hacienda azucarera en la acumulación capitalista en el Perú durante las primeras tres décadas del siglo pasado ver el capítulo “La hacienda azucarera: tecnología y explotación”: 48-64.



capacidad económica para desplegar sus gustos sobre la faz de Lima, el europeísmo de las clases altas habría adquirido nuevos alcances. El embelesado afrancesamiento cultivado desde la segunda mitad del siglo XIX acompaña la serie de innovaciones que se extendieron por las calles, las edificaciones y los transportes de Lima, y que penetraban, por supuesto, en el sentido del gusto y en la definición de los comportamientos acordes con la “vida moderna”. Junto a la apertura de restaurantes y salas de cine, de ballet y de teatro, durante este ciclo se inauguran nuevos y fastuosos espacios de entretenimiento público como el Palacio de la Exposición o el Hipódromo de Santa Beatriz. Además del ferrocarril urbano y del tranvía eléctrico, la presencia de automóviles que dejan atrás los coches jalados por caballos, empieza a enseñorearse sobre calles pavimentadas con adoquines de madera alquitranada. Por último, aunque la enumeración podría seguir, el resplandor del alumbrado eléctrico suplanta a la opacidad de las lámparas de gas.<sup>34</sup> La imaginería de estas modificaciones, como quedó registrado en la escritura de Juan Croniqueur, se plasmó también en la esfera más íntima de la decoración de interiores (con el uso, por ejemplo, del cristal y los espejos) y de las nuevas modas que definen los estilos de vestir (los ceñidos trajes ‘tanagra’ creados por diseñadores parisienses remozando motivos griegos, o la falda-pantalón inspirada en la vestimenta turca). Por último, a propósito de la escritura de este cronista, tanto la literatura que se lee y comenta como el surgimiento de nuevas revistas y suplementos literarios, sobre todo en el año 1916, no dejan de vincularse a estos amplios movimientos de transformación.

Adelantándose a la efímera y restringida bonanza que produjo en nuestros países la Gran Guerra, Lima ya contaba desde 1913 con una confitería que no es, simplemente, otra más de las nuevas edificaciones, sino un emblema de la capital de la República Aristocrática: el *Palais Concert*. Reviviendo la fantasmagoría del París del siglo XIX, el *Palais Concert*, tal y como relumbra en el recuerdo de uno de sus visitantes, aparece como “una enorme confitería, toda ella luciente de mamparas, escaparates, espejos, lámparas, música y sabroso olor a chocolate, vainilla, jengibre, canela, café y *gin*”. Tenía dos salas pobladas de sillas de mimbre

---

<sup>34</sup> Ver Muñoz Cabrejo (2001): 52-53; 105; 109; 113.

y mesas de metal y sus paredes estaban cubiertas por espejos estilo *art nouveau*. En medio de las dos salas del *Palais Concert*, se extendía una plataforma donde, usualmente, siete robustas señoras de Viena interpretaban “vales vieneses [y] *lieds* germánicos a piano, violín, cello y contrabajo”.<sup>35</sup> Entre los visitantes más asiduos al *Palais Concert*, donde, como el incienso en un templo, flotaba el seductor encantamiento de un impostado aire de gran ciudad moderna, se contaban corrillos de jóvenes literatos, frecuentemente inmigrados de provincias, que extremaban su dandismo frente a una juventud dorada a la que no pertenecían. El Conde de Lemos, seudónimo virreinal de Abraham Valdelomar, es el epónimo de este particular dandismo desheredado. Si los mítines y los espacios de acción colectiva configuran el lugar, en sentido figurado, desde donde escribe el joven Mariátegui durante su giro más explícito a la izquierda, el *Palais Concert* será el sitio desde donde Juan Croniqueur fraguará indecisas subversiones inventándose a sí mismo, a contracorriente del elitismo esnobista, como un dandi que contempla distanciadamente el mundo.

El esnob francés de finales del siglo XIX camuflaba su condición de clase burguesa bajo el ropaje de una falsa aristocracia.<sup>36</sup> Bajo condiciones materiales distintas, el esnob en la Lima de principios del siglo XX, como en tantas otras ciudades latinoamericanas, parece haber realizado una operación similar de ocultamiento: enmascara el poco glamoroso, localista y violento origen de su riqueza adoptando los estilos y las formas propias de la alta sociedad de las

---

<sup>35</sup> Ver Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque* (México: Fondo de Cultura Económica, 1969): 168-170. Con independencia de los equívocos que nuevas investigaciones sin duda podrán encontrar en esta biografía intelectual de Valdelomar, el escritor más representativo de la *belle époque* limeña de acuerdo a Sánchez, su atractivo radica en el memorioso detallismo y la copiosidad de sus descripciones.

<sup>36</sup> Reflexionando en torno al esnob, una de las figuras centrales en la narrativa de Marcel Proust, Walter Benjamin apuntaba: “Proust describe una clase completamente abocada al camuflaje de su base material y por este motivo adhiere a un feudalismo que sin tener una relevancia económica intrínseca resulta muy útil como máscara de la clase media-alta”. Ver “The image of Proust” en Hannah Arendt (ed.), *Illuminations. Walter Benjamin. Essays and reflections* [Trad. Harry Zohn] (Pantheon Books: New York, 1968): 210. [Traducción propia del inglés al español]. Una traducción al español de este ensayo, a cargo de Jesús Aguirre, se encuentra en Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (Madrid: Taurus, 1999): 15-39.

metrópolis mundiales. Contrastando con las poses hechizas de este esnob, el dandi desheredado, sin necesidad de ocultar el origen de una riqueza que no posee, ostenta y exhibe un tipo peculiar de aristocracia fundada en la inteligencia.<sup>37</sup>

En uno de los poemas firmados con uno de los seudónimos alternativos y ocasionales de Juan Croniqueur, se plasma una especie de arte poética, liviana y humorística, sobre la auto-invencción del dandi. En “Una tarde de carreras, deseada por Kendalif” se sintetiza en tres estrofas los cuidados en la elaboración de la propia imagen. A través del poema se plasma un traslado por la ciudad que parte del hipódromo de Santa Beatriz hasta llegar al *Palais Concert* (traducido en uno de estos versos, debido a una exigencia rítmica, como el “Palé”):

Referir una rara  
teoría sobre el juego  
a un grupo que ha perdido,  
y desdeñar el ruego  
de llevarnos en auto.  
Tomar un coche luego.

Saludar a una dama  
aristócrata que  
pasa. Con un amigo,  
pedir thé en el Palé.  
Y verse en la espejeante  
tetera de plaqué.

Para terminar,  
darle propina al mozo  
y escuchar a un amigo,  
que nos dice gozoso:  
–¡Has ganado la polla!–,  
sin mostrar alborozo...<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Como ya lo ha expuesto brillantemente Bernabé, acercarse a las crónicas de Juan Croniqueur conduce a explorar la revuelta que, prefigurando la posterior identificación de Mariátegui con la vanguardia literaria, se expresa en su dandismo. “Los integrantes de *Colónida* y la bohemia del *Palais Concert* practican una irreverencia que les permite conformar una vanguardia singular. Se trata de enfrentar al grupo conservador de letrados mediante la exhibición de un exotismo anacrónico: “hispanistas” vs. “colonidistas”. Descubridores de un nuevo mundo, los jóvenes de *Colónida* fundan, con gesto aristocrático, una nueva nobleza, ya no de casta o de poder, sino de talento e inteligencia”. Ver Mónica Bernabé, “Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui...” en ob.cit.: 152-153.

<sup>38</sup> Kendalif, *El Turf* [Lima] [fecha no indicada], en *MT II*: 2189.

Exponer explicaciones diletantes sobre los resultados de las carreras y rechazar la utilización de un auto –medio de transporte que popularizaba la visita al hipódromo– optando, en su lugar, por el ya anacrónico coche; desplegar una medida galantería y deleitarse en el juego de reflejos proyectados sobre el recubrimiento de plata de una tetera en la principal confitería de Lima, recubierta ésta, a su vez, de una atmósfera parisina; y, finalmente, justo antes de salir del *Palais*, exhibir desprecio ante la rebajada dimensión crematística de un juego de apuestas –es mejor jugar por jugar–. Esta sucesión de actitudes corresponden a las poses de un ufano deambulador que observa y expone las vanidades y sortilegios de su ciudad.

Juan Croniqueur, máscara de máscaras, de ningún modo se limitó a celebrar acríticamente las impostaciones de la alta sociedad limeña, “modernizada” en sus ornamentos pero simultáneamente tradicional en sus formas de relación social y en sus actividades económicas. Sin sobre-simplificar las contradicciones y el carácter polimorfo de sus escritos, es posible detectar en ellos múltiples elementos en los que se insinúa una mirada desconfiada y desencantada frente al mágico brillo de la *belle époque* limeña. Los rasgos de esta indecisa forma de crítica cultural pueden ser reconocidos explorando algunas de las tensiones de las que está poblada la “prosa impresionista” de este joven escritor. La materia de los capítulos siguientes coincide, justamente, con tres de estas tensiones discernibles en la mal llamada “edad de piedra” de Mariátegui<sup>39</sup>: la transfiguración de su fe católica convencional en una excéntrica de forma misticismo (capítulo 1); una actitud de desafección ante los encantamientos del progreso (capítulo 2); y una titubeante apertura a nuevas formas de concebir la relación de la literatura con el mundo (capítulo 3).

---

<sup>39</sup> Los editores de las obras completas de Mariátegui subtitularon a la compilación de sus escritos juveniles como “la edad de piedra”. En la nota introductoria, sin ofrecer una referencia escrita precisa, se apunta que esta designación retomaría un comentario circunstancial del propio Mariátegui.



# Capítulo 1

## Poética de las profanaciones

En la poesía de Juan Croniqueur, tomada en su heterogéneo conjunto, se manifiesta una indecisión permanente, un constante traslado de ida y vuelta, entre lo elevado y lo mundano, entre la meditación sobre la excepcionalidad de la solitaria experiencia mística y el registro de una cotidianidad profana en la que se suceden goce y abulia. Como veremos, esta sinuosa gestación de una poética instalada en el tenso encuentro entre una forma de espiritualidad radicalmente individual y la mundanidad de la vida social, se registra también en las crónicas del joven Mariátegui.

A través de una atenta lectura de las narraciones de Juan Croniqueur sobre las festividades católicas en Lima, es posible reconocer señales que expresan desequilibrios en su fe católica que se vinculan íntimamente con su poesía mística. El reconocimiento de estos trastornos de su religiosidad se acentúa al detenerse en la dimensión erótica que también comunica sus crónicas con sus poemas. Sin embargo, ninguna de estas derivas de su escritura llega a desafiar abierta y agresivamente el control de la experiencia mística dentro del catolicismo. De manera más bien involuntaria, esta negación sólo se manifestará con fuerza en un momento en el que, después de haber abandonado su dedicación a la poesía, el joven Mariátegui conduce el tipo de búsquedas que elaboraba en versos y crónicas hacia nuevos ámbitos de experiencia estética.

## ***Lo sagrado en el mundo***

Si conducimos nuestra atención hacia uno de los aspectos que le valió más reconocimiento público a Juan Croniqueur, podemos constatar cómo su espiritualidad problemáticamente católica, motivo que buscaba figurar a través de la versificación, se filtra profanadoramente en sus crónicas. Como es ampliamente conocido, el joven Mariátegui, marcado por un fervor religioso cultivado en su hogar desde la niñez, se interesó vivamente en registrar la experiencia despertada en Lima con la procesión del Señor de los Milagros. Sus narraciones sobre esta festividad sumergen al lector en las emociones sociales pautadas por las calendas católicas. A través de estos episodios, el misticismo del cronista parece trasladarse del apartamiento monacal –expresado intensamente en el retiro espiritual que realizara al Convento de los Descalzos durante tres días en febrero de 1916– y más ampliamente del distanciamiento poético del mundo hacia la experiencia terrenal y colectiva. Este movimiento hacia afuera de los espacios cerrados de culto, por lo demás, se inserta en la corriente mayor del tipo de catolicismo gestado históricamente en América Latina, es decir, forma parte de aquel impulso barroco cuyo momento de mayor intensidad fuera el siglo XVII y que se orientaba a revitalizar la fe mezclando y confundiendo aquello que dentro de la tradición cristiana hasta entonces sólo se podía concebir como polos opuestos: el involucramiento corporal con el mundo actual y el contacto salvífico con Dios.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Siguiendo a Bolívar Echeverría, el proyecto histórico impulsado en América Latina por la Compañía de Jesús a lo largo de lo que él denomina el largo siglo XVII (ciclo histórico que arrancaría con el debilitamiento de la gravitación americana con respecto a España a finales del siglo XVI y concluiría con la consolidación del despotismo ilustrado borbónico a mediados del siglo XVIII), se distingue del ascetismo protestante noreuropeo por su afirmación práctica de que “el comportamiento verdaderamente cristiano no consiste en renunciar al mundo, como si fuera un territorio ya definitivamente perdido, sino en luchar, en él y por él, para ganárselo a las Tinieblas, al Mal, al Diablo”. En este sentido teológico que propone una alternativa a la expansiva ética protestante estudiada por Max Weber (dentro de la que el individuo aislado, sin poder alguno frente a los designios divinos sobre su salvación o condena, tan sólo puede entender al trabajo frugal como un síntoma de ser uno de los elegidos), “la estrategia jesuita está dirigida centralmente a una vivificación de la existencia secular y cotidiana de los individuos mediante su organización en torno a una especial experiencia mística colectiva”. Un rasgo esencial de este involucramiento, religiosamente fundado, con un mundo moralmente incierto, sería el disfrute del cuerpo, pero de un cuerpo místicamente poseído por el ‘alma’. Se trataría de un tipo de goce corporal contenido por una sustancia espiritual (un alma), o bien, regido por ciertos principios morales que sustentan una

Centrado en el fervor por un ícono al que se le atribuyen poderes de protección frente al Mal, manifiéstese éste en la devastación de terremotos –temor que origina la procesión– o en cualquier otro tipo de amenaza natural o social, el paso ritual del Señor de los Milagros por la ciudad escenifica una lucha religiosa colectiva *en y para* un mundo moralmente incierto donde el triunfo de Dios requeriría de un compromiso activo de parte de los devotos, o bien, donde el drama central consistiría en hacer posible la coincidencia entre el libre albedrío de lo humano y la salvación divina.<sup>41</sup>

Investidos de esta peculiar carga religiosa católico-barroca, aunque casi totalmente de espaldas a su profunda significación popular, los registros de Juan Croniqueur sobre la vivencia de esta procesión en Lima articulan, predominantemente, una forma conservadora de nostalgia romántica. A través de la idealización con que este narrador recubre el pasado virreinal y las tradiciones católico-criollas, se expresa una resistencia al advenimiento del “progreso” – término que utiliza para caracterizar al conjunto de transformaciones modernizadoras que se extendían sobre Lima a inicios del siglo pasado–. Como se lee en la primera crónica que publica el joven Mariátegui sobre la procesión, con el

---

vida social simultáneamente secular y religiosa que, a su vez, apuntala un orden sociocultural jerárquico que reproduce formas de explotación presentadas como “naturales”. El *ethos* barroco es, como se ha tendido a perder de vista, no precisamente una alternativa sino una de las posibilidades históricas de experimentar en la vida cotidiana el capitalismo. Ver Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (Era: México, 1998): 67; 98.

<sup>41</sup> La procesión del Señor de los Milagros se originó a través de un proceso de mestizaje cultural del catolicismo con prácticas religiosas de descendientes de africanos. El surgimiento de esta festividad se remonta al culto pagano a una imagen de Jesucristo legendariamente pintada sobre un muro por un esclavo negro durante la primera mitad del barroco siglo XVII. La imagen, como indica su leyenda, habría conseguido conservarse y permanecer ileso tras un terremoto del año 1665 y tras por lo menos tres sacudimientos telúricos más que asolaron la costa peruana hasta mediados del siglo XVIII. Ante el temor y desconfianza que generaba el culto popular al “Cristo de Pachacamilla” entre la élite criolla, a instancias del virrey Conde de Lemos y a través del representante del Arzobispado, la celebración fue instituida oficialmente en 1671 por la Compañía de Jesús. La primera vez que la imagen fue trasladada de su lugar de culto hacia la exhibición pública en procesión hasta la Plaza Mayor ocurrió en el contexto de un terremoto del año 1687. Más allá de la lucha espiritual colectiva de los devotos para alejar los temidos desastres provocados por temblores y terremotos, a través de esta procesión, en permanente tensión con los intentos de contención de la oficialía eclesiástica, se ha afirmado históricamente la presencia pública de la población afrodescendiente en Lima. Para una ampliamente documentada reconstrucción, que aquí solo se ha sintetizado, de la historia y la resistencia cultural en juego a través de esta procesión, ver: Ricardo Melgar Bao y José Luis González Martínez, “Capítulo IV. El símbolo mayor: El Señor de los Milagros” en *Los combates por la identidad. Resistencia cultural afroperuana* (México: Ediciones Dabar, 2007).



paso de la singular imagen de Jesucristo por calles y templos, “palpita el alma de Lima colonial, el alma de nuestros criollos perezosos y juerguistas, místicos y sensuales, que tanto han gustado siempre del pintoresco abigarramiento de las pompas religiosas”. Destacándola como elemento central de este resurgimiento del catolicismo criollo, Juan Croniqueur celebra la resistencia que entraña la procesión tradicional frente a los embates de las novedades que pretenderían, afirma a nombre de los limeños en su conjunto, “europeizarnos”. Las transformaciones situadas en un plano de confrontación frente a esta festividad, serían promovidas, afirma, por quienes han visitado grandes metrópolis como “París, Londres y Nueva York [y] consideran estas resurrecciones de nuestro pasado incompatibles con la cultura de una ciudad moderna”. Si bien el cronista se refiere inequívocamente aquí, en tono corrosivo, a los gustos de la élite modernizadora limeña, pasa, sin embargo, a aplaudir la participación de un sector de ella en particular, grupo excepcional a sus ojos, frente al que una y otra vez no oculta su atracción:

pese al esnobismo predominante, pese a todas las ‘necesidades’ del progreso, de la civilización [...] la que antes fuera peregrinación de negros y plebeyos es hoy suntuosa romería que realzan, devotas, las damas más aristocráticas y gentiles.<sup>42</sup>

Además de sus evidentes dejes elitistas, a este recorrido narrativo por la procesión del Señor de los Milagros le atraviesa una actitud de desprecio ante el avance, pretendidamente ineluctable, de un tipo de civilización percibido como irradiación de las metrópolis mundiales. Como contracara de esta negación, se exaltan la forma festiva y sensual que, según proyecta el narrador, habría caracterizado al catolicismo virreinal. Pero como vemos, adicionalmente, la presencia aristocráticamente elaborada de ciertas mujeres no pasa inadvertida. En relación a este tema en principio ajeno a la festividad católica, no se debe perder de vista sus vínculos con un importante tópico que recorre la poesía de Juan Croniqueur: aquella “musa de carne y hueso” como nombra a la “muy metropolitana” hija del nuevo siglo en el soneto “Tú no eres anacrónica...”.<sup>43</sup> A este personaje femenino, urbano y contemporáneo, admirado no a pesar sino

---

<sup>42</sup> JC, “La procesión tradicional”, *La Prensa* [Lima] 20 de octubre de 1914, en *MT II*: 2355-2356.

<sup>43</sup> JC, “Tú no eres anacrónica” en *MT II*: 2182-2183.

precisamente por ser moderno, se destinan varios versos en los que difícilmente se podría encontrar algún interés literario intrínseco pero que, en otro plano de lectura, resultan interesantes porque su motivo central es trasladado como digresión en ésta y en casi todas las demás crónicas de tema religioso.<sup>44</sup>

Dos años y medio después de publicada la primera crónica sobre la procesión del Señor de los Milagros, Juan Croniqueur se ocupó por una segunda ocasión de narrar sus impresiones sobre esta festividad. Hacia el inicio de esta nueva entrega, premiada por la Municipalidad de Lima y muy probablemente concebida para tales fines, persiste el registro de una resistencia frente a las transformaciones seculares por las que atraviesa Lima, acompañada de un enaltecimiento del recuerdo colonial. Bajo el seudónimo en sí mismo elocuente de ‘El cronista criollo’, el autor, esta vez sin extraviarse (momentáneamente) en la contemplación de la “musa de carne y hueso”, narra celebratoriamente: “La metrópoli transformada, morigerada y desteñida por el progreso, se arredra, cohíbe y oculta por un momento para que surja, vibre y palpite la metrópoli creyente, coronada y virreinal.” A renglón seguido de esta rítmica frase en la que parecen permearse sus ejercicios de versificación, el joven Mariátegui insiste en sus tópicos románticos. Durante los días de la procesión ocurriría “una intensa resurrección del misticismo de Lima, asfixiado y sojuzgado ordinariamente por el vértigo y olvido de la ciudad moderna”. Este avivamiento del recuerdo de la colonia reverenciaría el “misticismo de Lima” que habría perdurado y que todavía sería capaz de aflorar esporádicamente en medio de los embates de la urbanización y de las transformaciones modernizantes del gusto.

Interesantemente, en esta segunda crónica sobre la procesión por momentos las sugerencias de la resurrección de la fe en Lima aparecen como un acontecimiento ajeno a la Iglesia. Llama la atención que en la única ocasión en que

---

<sup>44</sup> Un breve fragmento del poema “Ditirambo elegante” basta como indicación del carácter afectado y estereotipado de otros similares: “Tu modista y también tu *boudoir* tienen preso / el secreto de hacerte graciosa y vaporosa”. Ver *MT II*: 2182-2183. Para contextualizar la escritura de este tipo de poemas no se debe olvidar que hacia 1915 Juan Croniqueur recibió el encargo de escribir notas elogiosas en la sección “Cabecitas limeñas” de la revista *Lulú*, donde se reproducían fotografías de mujeres jóvenes de la élite local.

el cronista nombra directamente a las autoridades eclesiásticas adjetiva sin clemencia: entre un grupo de frailes que reciben con cánticos el ingreso de la imagen del Señor de los Milagros al interior de un templo, aparecen “tal prelado o cual obispo de orgullosa tonsura y porte arrogante o mezquino”. En contraste, a lo largo de todo el relato el narrador se presenta intensamente conmovido por el “espectáculo magnífico de un recogimiento tumultuoso y sonoro” y llega a fusionar su punto de vista con el de los “despertares piadosos” de los devotos.

El pasmo generado por la “fe de una multitud” y la expansiva propagación de un “sentimiento ingenuo, sedante y religioso” que emerge de espaldas a la institución eclesiástica y sus representantes, por momentos incluso parecen desbordar las fronteras de casta social tal y como éstas se cristalizan en la arquitectura del centro de Lima.

Para gozar esta emoción suave y candorosa, igual es aguardar el desfile de la procesión en un umbral o en una esquina que asistir al ingreso de la imagen en una iglesia suntuosa o en una iglesia humilde y que unirse a la multitud que sigue al Señor de los Milagros en su peregrinación.

El movimiento colectivo de la emotividad religiosa parece escapar a la organización social jerárquica plasmada en la diferenciación de los espacios de la ciudad, pero en la narración no se deja de notar que la procesión no atraviesa ciertos sectores urbanos de élite: aquellos “suburbios aristocráticos [...] donde la ciudad se renueva”, áreas de Lima envueltas por el brillo de la “ciudad moderna”. A su vez, en esta crónica se destaca la confusión que ocurre durante el peregrinaje entre la multitud plebeya y la élite de la ciudad. Un listado muy detallado de la composición del “abigarrado” y “heterogéneo” conjunto de devotos participantes da cuenta de las complejas diferenciaciones de casta suspendidas evanescentemente entre todos aquellos que se dan cita para recorrer calles y templos. Todas las personas congregadas en torno al Señor de los Milagros, aunque ocupen distintos lugares en la jerarquía social, se codean durante el evento excepcional de la festividad religiosa “sin disgustos, grimas ni desazones”.

A partir de esta descripción del debilitamiento momentáneo de rígidas diferenciaciones sociales por efecto de la fiesta religiosa, no se deriva, sin embargo,

un apuntalamiento de sus potencialidades subversoras del orden establecido. La identificación de “El cronista criollo” con la irrupción del “misticismo en Lima” parecería coincidir, por momentos, con una fascinación ante la confusa y trastrocada experiencia social que ocasiona la procesión –interrupción del orden que ocurre, no lo olvidemos, de espaldas a la presencia de las autoridades de la Iglesia–. Sin embargo, hacia el cierre de la pieza tiende a clausurarse toda otra interpretación que no retorne al elogio conservador del resurgimiento de la “ciudad colonial” y de “la oración católica, apostólica y romana [que] se pasea impávida y generosa por todas las calles”. Podríamos afirmar, entonces, que el cronista llega a plasmar a través de su prosa una forma de misticismo terrenal que porta potenciales de emancipación tanto de las jerarquías sociales como de la religiosidad colectiva promovida y controlada por la Iglesia Católica. Sin embargo, sin que perdamos de vista la probable búsqueda de reconocimiento, ciertamente conseguido con la publicación de esta crónica, su potencial crítico no llega demasiado lejos.<sup>45</sup>

Pero Juan Croniqueur no se sujeta por completo a la pompa de los rituales católicos. Por fuera de su participación, a través de la prensa, en dar resonancia pública a la procesión del Señor de los Milagros, sus búsquedas místicas también atravesaron por rutas desacopladas frente a las emociones religiosas colectivas convencionales. Eventualmente, estos desvíos del “redil” lo alejan ostensiblemente de las formas aceptadas de experimentar la religiosidad bajo el catolicismo.

---

<sup>45</sup> El cronista criollo, “La procesión tradicional”, *La Prensa* [Lima] 10 de abril de 1917, en *MT II*: 2336-2339. En relación a la tensión entre los giros subversores y el desenlace conservador de esta entrega cabe recordar, siguiendo al historiador Steve Stein, que durante la década 1920, a pocos años de la publicación de la crónica en cuestión, “[e]n las fechas de la Procesión del Señor de los Milagros, las calles comenzaban a rebosar de suplicantes humildes, y respondiendo a los “peligros” que estas “turbas” representaban, miembros de la clase alta actuaron rápidamente para controlar a la Hermandad, tomando los puestos de mayordomos”. Ver Steve Stein, *Lima obrera. 1900-1930. Tomo I* (Lima: Ediciones El Virrey, 1986): 21. Este tipo de re-funcionalización a la que se somete a esta procesión católica en específico coincide, por lo demás, con una tendencia de más larga duración al agresivo conservadurismo dentro de la Compañía de Jesús. De acuerdo a Echeverría (*La modernidad de lo barroco*, ob.cit.: 74-75) desde el inicio del siglo XIX hasta mediados del siglo pasado en esa orden habría primado una orientación definitivamente “reaccionaria y tenebrosa” que contrastaría con la acentuada ambivalencia tanto del criollismo del largo siglo XVII como del “siempre inacabado” criollismo popular contemporáneo “que tiene lugar en la vida cotidiana de la parte baja de la sociedad latinoamericana”.

## ***Tribulaciones de la fe***

En una de sus primeras publicaciones para *La Prensa*, Juan Croniqueur relataba su peculiar modo de vivir el último día de la Semana Santa en el interior de un templo. Complacido por el recogimiento, la “quietud y el silencio” que reinarían entonces en Lima, destaca el contraste entre este calmo ambiente y “la alegría bulliciosa de las fiestas profanas”. La apreciación sugiere una inclinación por un tipo de ascetismo que se aleja y da las espaldas a la festividad religiosa pública. Llevando esta distancia frente a la pompa católica colectiva todavía un poco más lejos, la atención del narrador, ajena a una oratoria sacerdotal descrita y reducida a “frases resonantes” y “ademanos efectistas”, se extravía hacia una contemplación luciferina del estilo de los nuevos vestidos femeninos. Siguiendo la mirada de Juan Croniqueur, la erótica novedad de las modas europeas que irrumpían en la capital de la República Aristocrática, ingresa inusitadamente a los templos. En las casas de Dios, tal y como las consagra la Iglesia, y en medio de la solemnidad de la Semana Santa, “mujeres, luciendo trajes ceñidos” desfilan irradiando una juguetona y malévola capacidad de seducción: “Lucifer [...] encuentra en sus amables aliados las mujeres, el medio de seguirnos hablando de pecado en la artística armonía de los trajes tanagras y en la seducción de las faldas abiertas”. El paradójico encuentro del “culto sagrado de las cosas divinas, con el culto pagano de la moda”, yuxtaposición iconoclasta que se plasma en las imágenes construidas por el cronista, despiertan una ocasión de goce estético que confirma, considera él, la superación del “cerrado conservadurismo” en la sociedad limeña y pregonar un “modernismo triunfante”.<sup>46</sup>

Este uso del término “modernismo” evidentemente no se circunscribe al ámbito literario y designa, más bien, prácticas de estetización de la vida cotidiana.

---

<sup>46</sup> JC, “La semana de Dios”, *La Prensa* [Lima] 1 de mayo de 1912, en *MT II*: 2274-2275. La transformación en la moda femenina y su estilización cosmopolita y exotista ya había sido descrita con minuciosa delectación por Juan Croniqueur en “La moda Harem”, *La Prensa* [Lima] 7 de mayo de 1911, en *MT II*: 2271-2273. Todos estos bien informados comentarios sobre los nuevos estilos parisinos readaptados en Lima, no pueden ser desligados de un aspecto biográfico. Amalia La Chira, madre de Mariátegui, además de ser educadora se desempeñó como costurera y modista. Como el periodismo en el caso de los hombres, este oficio habría sido uno de los espacios laborales abiertos a las mujeres de extracción popular dentro de una ciudad tradicionalmente estamental.

Como la enfoca Juan Croniqueur, esta moda modernista parecería desacoplarse de la matriz católica del orden social. El imperativo de castidad y recato, indisociable de la sujeción del deseo dentro del modelo tradicional de familia, no se aviene precisamente bien con el cultivo del juego erótico puesto en juego incluso al interior de los templos. Enunciando esta tensión, “La moda Harem”, crónica todavía más temprana en la que se describen las transformaciones en los vestidos femeninos, se cierra con el planteamiento de una duda: “¿Será Lima un centro propicio para esta nueva expresión del modernismo en el vestir?”. Las imágenes de las ambiguas devotas que exhiben su comportamiento modernista en los lugares consagrados a la preservación de la tradición católica parecen insistir, con malicia, en esta interrogante.<sup>47</sup>

Como se sugiere entonces en “La semana de Dios”, el desajuste del cronista frente a los ritos de la Semana Santa se vincula a la irrupción de un tipo de modernismo ya no exclusivamente literario sino llevado a la práctica como escenificación corporal. A diferencia de la carga erótica asociada a la presencia de mujeres estilizadas, la liturgia convencional, las prédicas “efectistas” de los sacerdotes, no convocan a Juan Croniqueur: le resulta imposible, según relata, experimentar la fe del modo tradicional compartido por la feligresía católica. Situado fuera de la fe común, el cronista confiesa en primera persona: “[a]nte los tabernáculos resplandecientes hemos visto prosternada a la multitud heterogénea y devota, diciendo en voz muy baja sus oraciones y llegamos a envidiar la sencillez de los creyentes”. El narrador *envidia* la experiencia ingenua de “los creyentes”. Quisiera pero no consigue compartir las emociones religiosas que la simple observancia de prácticas usuales dentro del catolicismo, como la plegaria frente a imágenes sagradas, despierta en los demás.

---

<sup>47</sup> JC, “La moda Harem”, art.cit.: 274-2275. No se debe perder de vista que, a pesar de este giro en principio desafiante frente al conservadorismo de su ciudad asociado a su peculiar gusto por la moda, el joven Mariátegui no deja de reafirmar preconcepciones que asignan un papel frívolo y políticamente pasivo a las mujeres: abiertamente aprueba las trabas impuestas a su acceso al derecho al voto y al ejercicio de profesiones liberales. Este tipo de opiniones que no consiguen rebasar ideas dominantes de su época se reiteran en varias otras crónicas. Ver por ejemplo: “Contigo, lectora”, *Mundo limeño*, junio 1914: 12-13, en *MT II*: 2285-2286; “Del momento”, *La Prensa* [Lima] 5 de agosto de 1914, en *MT II*: 2347-2348; y “Las mujeres pacifistas”, *La Prensa* [Lima] 2 de mayo de 1915, en *MT II*: 2383.

Esta imposibilidad de compartir vivamente los sentimientos albergados dentro de los rituales de la Iglesia Católica llega a ser expresada de manera todavía más clara. En una crónica posterior sobre el último sermón de la cuaresma, celebrado antes de que inicie la Semana Santa, Juan Croniqueur, afligido, refiriéndose a sí mismo quizás sintomáticamente en tercera persona, reconoce no haber conseguido experimentar la fe compartida, “por más que ha deseado ser creyente y devoto como los buenos fieles que miraban conmovidos al misionero, por más que ha querido que sus frases y ademanes repercutieran en su alma”. A través de la liturgia, Juan Croniqueur no logra, como registra por escrito observándose con extrañeza desde afuera, como si él mismo fuera otro, dar a su “existencia inquieta y tornadiza un amable paréntesis consolador”. Con la mirada de un forastero frente al entorno y frente a sí mismo, se detiene ante “la compunción y el dolor en los semblantes de todos los oyentes” y confiesa, de nuevo, que no ha conseguido compartir, que “ha *envidiado* la sencillez, la pureza de quienes saben llorar y arrepentirse al influjo de la vibrante palabra del predicador.”<sup>48</sup>

Permitiéndonos vislumbrar la porosidad entre la prosa y la poesía lírica del joven Mariátegui, la angustia o tensión subjetiva que recorre estas narraciones y que tiene como núcleo una compleja separación de la feligresía católica, se plasma en varios de sus sonetos místicos.<sup>49</sup> A través de “Plegaria nostálgica” se elabora quizá con mayor intensidad que en el resto de estos poemas el tema de la angustiada búsqueda de un creyente desesperanzado. A través de su inserción en el campo semántico de estos versos, la invocación a Dios que da inicio a la oración

---

<sup>48</sup> Juan Croniqueur, “Viendo la cuaresma”, *La Prensa* [Lima] 28 de marzo de 1915. En *MT II*: 2365-2366. La cursiva no aparece en el original.

<sup>49</sup> Sin referir la información completa de su publicación original, Antonio Flores Galindo listó correctamente tres poemas inscritos en los “afanes místicos” vinculados al atribulado catolicismo de Juan Croniqueur: “Plegaria del cansancio”, “Elogio de la celda ascética” y “Plegaria nostálgica” (poema, este último, publicado en Guayaquil, como ya señalamos, en diciembre de 1916, pero equivocadamente señalado por Flores Galindo como publicado en Quito). Ver Antonio Flores Galindo, “Años de iniciación: Juan Croniqueur, 1914-1918”, art.cit. Los tres poemas referidos se pueden hallar en *MT II*: 2177; 2178; 2182. Otros dos poemas cuyo motivo se vincula con un misticismo de raíz católica son “La voz evocadora de la capilla” y “La Alameda de los Descalzos” (ver *MT II*: 2179; 2193) y el ya mencionado poema “Elogio de las campanas místicas” (ver *Renacimiento* 6 [Guayaquil] diciembre de 1916).

católica por antonomasia es esencialmente trastrocada para, en lugar de aclamar la adhesión moral y el encuentro con una deidad paternal, volverse un lamento nostálgico y zozobante:

Padre Nuestro que estás en los cielos  
Padre Nuestro que estás en la harina  
de la hostia candeal y divina  
que es pan de los santos anhelos.

Soy enfermo de locos desvelos  
y en mi espíritu vago declina  
el amor de tu dulce doctrina  
*padre nuestro que estás en los cielos.*

Está lejos de mí la fragancia  
de la mística fe de mi infancia  
que guardaba con blanco cariño.

Siento el hondo dolor de la duda  
y solloza mi cántiga muda  
por el don de volver a ser niño.<sup>50</sup>

La imposibilidad de fundirse con la comunidad de creyentes a través de la oración, quizás la más sencilla expresión de devoción, se desliza en estos versos hacia la desolación ante la insalvable distancia de Dios y el reconocimiento de la inocencia perdida. Acogiendo el sentido del poema, compartir el *pan*, ese símbolo de la comunidad en la poética temprana de Vallejo<sup>51</sup>, se tornaría imposible dentro de los cauces oficiales de la Iglesia. Estaríamos, así, frente a una elaboración literaria de una experiencia que dialoga directamente con las sensaciones, plasmadas en las anteriores crónicas, de una búsqueda mística desajustada frente a los usos y costumbres del catolicismo tradicional. Sin embargo, a diferencia de este tipo de poesía, en medio del extrañamiento desolado entrevisto en las crónicas se llega a insinuar un gesto de iconoclastia. Principalmente en la representación de

---

<sup>50</sup> Juan Croniqueur, “Plegaria nostálgica”, *Renacimiento* Año I, No. VI [Guayaquil] 1916. Republicado, sin información de publicación original, en *MT II*: 2182. Tanto el motivo como el metro eneasílabo de este soneto permiten situarlo dentro de la corriente del modernismo. Complementariamente, la revista donde se publica constituye un interesante indicio, sobre el que cabría detenerse en indagaciones futuras, de las redes intelectuales modernistas que operaban entre Lima y Guayaquil.

<sup>51</sup> Ver Liliana Weinberg, “César Vallejo: el pan nuestro de la poesía” en Carlos Huamán y Gabriel Hernández Soto (coordinadores), *Imaginaturas de la memoria: filosofía y discurso literario latinoamericano* (México DF: UNAM, 2010).



las devotas como voluptuosas musas de la ciudad, se atisba no sólo un distanciamiento sino un cierto desafío, más humorístico que agresivo, frente a la liturgia católica convencional. En lugar de involucrarse en ese mundo a la vez oscuro y luminoso, como lo concibe el catolicismo jesuítico, militando por el triunfo del Bien, el cronista parece deleitarse con una victoria pírrica del Mal encarnado en el estética *belle époque* de ciertas limeñas.<sup>52</sup>

El halo luciferino y el velado desafío a la autoridad eclesial de estas mujeres, nos remite a la poética esbozada en un haz de poemas de Juan Croniqueur. En sonetos como “Nocturno”, “El elogio de tu clave”, “Nirvana”, “Plegaria del cansancio” y, de un modo diferente, en “Insomnio”, se plasman reflexiones místicas fundadas en experiencias eróticas.<sup>53</sup> No casualmente, Medardo Ángel Silva, uno de los grandes poetas modernistas ecuatorianos, afirmó en una breve valoración que publicó sobre el novel escritor limeño que éste sería un “[p]oeta pagano y místico, aunque ello parezca incompatible”.<sup>54</sup> Este paradójico encuentro entre lo terrenal y lo místico que ya detecta Silva en la poesía de Juan Croniqueur se expresa también

---

<sup>52</sup> Interesantemente, Bernabé también ha destacado la recurrencia con que este tópico modernista, insertado plausiblemente por la autora en la corriente del decadentismo, se cola en las crónicas religiosas: “La lectura del conjunto de las crónicas dedicadas a las festividades religiosas en el marco de la orientación decadente de su autor, demuestra que lo que atrae apasionadamente al cronista, más allá o más acá de su interés por las multitudes, es la aparición desbordante de la mujer, o mejor aún, de la multitud de mujeres que pueblan las calles y los templos en los días de las efemérides. El rescate del pasado colonial, entonces, está ligado al erotismo y a la voluptuosidad femenina”. Sería más adecuado afirmar que lo que parece cautivar al cronista no es, precisamente, la “multitud de mujeres” sino, más bien, la presencia singular de mujeres que, como el poeta, se distancian de la multitud; además, podría ser más consistente reconocer la presencia de un conflicto, y no de una continuidad, entre el “rescate del pasado colonial” y la moderna “voluptuosidad femenina”. Sin embargo, más allá de estas observaciones, las interpretaciones de Bernabé son muy sugerentes: “La fiesta es la oportunidad que encuentran las mujeres para mostrarse y ser vistas, es la ocasión de vestir y lucir y de enhebrar el pasado con la novedad de la moda. Estas crónicas son ejemplo de un campo de experiencias en el que se manifiesta el proceso de secularización propio del modernismo hispanoamericano, esto es, el uso del ritual religioso para dar cuenta de lo mundano y profano con un matiz erótico”. Mónica Bernabé, “Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui...” en *ob.cit.*: 98.

<sup>53</sup> Ver *MT II*: 2176-2177.

<sup>54</sup> Medardo Ángel Silva, “El continente intelectual. Perú” en *Renacimiento* 8 [Guayaquil] febrero de 1917: 315. Sin especificaciones de publicación original, esta interesante referencia es retomada por Mónica Bernabé (*ibidem*: 98) a partir de la principal biografía de Mariátegui: Guillermo Rouillón, *La creación heroica de José Carlos Mariátegui. Tomo I, La edad de piedra (1894-1919)*. (Lima: Editorial Arica, 1975): 175.

en el empático elogio de éste último al poemario *Devocionario* publicado por el entonces debutante Augusto Aguirre Morales. Como si se refiriera a una parte de su propia poesía, Juan Croniqueur afirma encontrar en este poemario el “encanto misterioso del misticismo” y agrega:

[e]l poeta que lo escribió amó en un templo donde el órgano y el sahumero le hablaban de Dios, el perfil puro y la carne joven de la novia arrodillada y extática; y se prosternó y oró a Dios en el jardín donde rumores y perfumes le hablaban de ella. Fue profano y fue creyente, pero siempre místico.<sup>55</sup>

Paradójico encuentro con Dios a través del deseo de “la carne joven”. Curiosamente, décadas más tarde, Luis Alberto Sánchez presenta un comentario que, hasta cierto punto, parece un eco de esta temprana impresión de Juan Croniqueur. A su juicio, en el *Devocionario* se expresaría “una extraña mezcla de erotismo y misticismo diabolizante”.<sup>56</sup> Sin llegar tan lejos como, aparentemente, habría llegado Morales con su poesía, prácticamente ninguno de los sonetos eróticos de Juan Croniqueur se aventura más allá de una apolínea elevación espiritual. El deseo es representado en estos poemas como vía sublime de acceso a una esfera divina y armónica. Únicamente en “Insomnio”, soneto en verso alejandrino, Juan Croniqueur *bordea*, aunque no se sumerge, en la elaboración de temas inscribibles en la tradición de la poesía maldita.

¡Oh las noches en que hablan fantásticos conjuros  
y en que muerde una angustia en cada pensamiento!  
Vagan voces de incestos y de ritos oscuros  
y hasta las sombras tienen un estremecimiento...

La mano del misterio traza en preclaros muros  
el *mane thecel phares*<sup>57</sup> de algún presentimiento  
y el licor dionisiaco de los brindis impuros  
produce en los orgiastas un desfallecimiento.

---

<sup>55</sup> JC, “El *Devocionario* de Augusto Aguirre Morales” [Lima] *La Prensa*, 4 de abril de 1916.

<sup>56</sup> Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, ob.cit.: 191.

<sup>57</sup> “Palabras hebreas cuyo significado es “pesado, contado, dividido”, que, según la Biblia, aparecieron escritas con letras de fuego en el muro del salón donde Baltasar celebraba su última orgía mientras Ciro penetraba en Babilonia. Se mencionan para aludir con ellas al fin próximo, fatal y desastroso que se prevé para algo.” Ver Diccionario de María Moliner s.v. “mane, thecel, phares”.

Hay un crimen aleve que venga un adulterio  
en la penumbra tibia de una alcoba nupcial.  
Los aquelarres turban la paz del cementerio.

Hastía a dos amantes un pecado mortal.  
Yo escucho una tras otra las notas del salterio  
de agonía. Y la muerte ronda en el hospital...<sup>58</sup>

Sin orillar en la blasfemia y su potencia libertaria, el contenido del poema no deja de inscribirse en la esfera del pecado y la culpa. La noche de los “ritos oscuros” y la impureza del “licor dionisiaco” se definen aquí por su contraste frente a una luminosidad condenatoria: las letras de fuego del bíblico *mane thecel phares*, lejos de extinguirse en estos versos, señalan y marcan, en lugar de liberar, el tipo de experiencias que apuntan hacia un más allá de la sensibilidad católica. Sería entonces impreciso sostener que a través de esta faceta de su poesía Juan Croniqueur haya desafiado seriamente la sujeción del cerco moral de su religiosidad católica. La timidez moral que permea a su poesía erótica tiene su correlato en el tono más bien inocente y poco desafiante de la contemplación de la “musa de carne y hueso” en medio de los espacios de culto religioso narrada en el tipo de crónicas antes mencionadas. Sin embargo, intensificando sus titubeantes desajustes espirituales, el joven Mariátegui eventualmente arriba, aunque no precisamente de manera intencionada, a experimentar una ruptura moral mucho más radical que la que permiten entrever algunos fragmentos de sus crónicas y una parte de sus poemas. Pero este quiebre sólo ocurrirá algún tiempo después de que haya abandonado, no sólo su seudónimo sino incluso su dedicación a escribir sonetos.

---

<sup>58</sup> *MT II*: 2177. En esta fuente, “Insomnio” es el único poema de entre los ocho mencionados por Tauro como piezas que irían a formar parte de *Tristeza* en el que se re-publicó la nota al final que reza: “(De mi próximo libro *Tristeza*)”.

## ***Rituales de poesía no escrita***

De acuerdo a Alberto Tauro, la relativamente escasa publicación de poemas bajo la firma de Juan Croniqueur es especialmente intensa en 1916 y “sólo se extiende hasta febrero del año siguiente”.<sup>59</sup> Tanto el porqué de la decisión de Mariátegui de no publicar su tan anunciado poemario *Tristeza*, como el porqué del silenciamiento definitivo de su poesía, permanecen como interrogantes no esclarecidas. Además de que Mariátegui no dejó registros escritos que ayuden a entender su temprano abandono de la poesía, nada permite concluir fácilmente que estaríamos ante un caso, nada infrecuente, de una frustrada aspiración adolescente de reconocimiento artístico.<sup>60</sup> De cualquier modo, más allá de su enigmática

---

<sup>59</sup> Alberto Tauro, art.cit, en *MT II*: 2138.

<sup>60</sup> Como nota al margen sobre este punto, que en realidad compete a los biógrafos de Mariátegui, en su epistolario con Ruth menciona que a partir de un concurso de madrigales convocado por la revista *Lulú* surgió una rivalidad entre él y Federico More, el agresivo polemista integrante del círculo nucleado en torno a la revista *Colónida* y director del último de los cuatro números de esa publicación. El esperado primer puesto en el concurso no le habría sido adjudicado a Juan Croniqueur sino a Pablo Abrill y de Vivero por decisión directa de More, quien formó parte del jurado junto a Leónidas Yerovi y Enrique Castro Oyanguren. Este hecho no se puede desligar de la exclusión de los poemas del joven Mariátegui de *Las voces múltiples* (Lima: Casa Editora E. Rosay, 1916), una antología publicada por miembros del cenáculo de *Colónida* que incluye poemas, muchos de ellos literariamente inferiores a los que componía Juan Croniqueur, de Pablo Abrill y de Vivero, Hernán C. Bellido, Antonio G. Garland, Alfredo González Prada, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, Abraham Valdelomar y Félix del Valle. El motivo por el que no se incluyó a Juan Croniqueur se trasluce en la nota publicada en el cuarto y último número de *Colónida*: “¿La significación de “Las voces múltiples”? Puramente estética. Con respecto a la literatura nacional, representa el coeficiente de una generación (Abrill 1895; Valdelomar 1888) en el punto medio de su desarrollo. Por supuesto, faltan algunos miembros de esa generación; pero son los menos. Fuera del libro no quedan más de dos o tres nombres. Si llegan a tres. ¿Por qué se les excluyó? Por razones de amistad personal y no de desdén literario.” (Ver “La quincena literaria – Las voces múltiples” en *Colónida* 4 [Lima] 1 de mayo de 1916: 38). Las muestras de aprecio a los poemas de Juan Croniqueur, por lo demás, fueron recurrentes. Valdelomar lo escogió para escribir al alimón la obra teatral en verso “La Mariscal”. Medardo Ángel Silva lo elogió en una de las principales revistas del modernismo en Ecuador. Y, para mencionar un último y especialmente significativo ejemplo, la figura mayor de poeta venerada por los denominados “colónidas”, José María Eguren, nunca dejó de apreciar el talento literario del joven Mariátegui. En una fecha muy posterior a estos sucesos y ya en medio de su periplo europeo, Eguren alienta su escritura artística, ya sea en verso o en prosa. Desde Barranco, donde Eguren cultivaba su retiro de la ciudad junto a cofrades selectos, le escribe a Mariátegui (que por ese entonces vivía en Roma y les tomaba el pulso a los asfixiados proyectos revolucionarios que emergieron al final de la Primera Guerra Mundial): “le deseo la mejor suerte como corresponde a un artista verdadero en la ciudad del Arte. Escríbame, cuando pueda, de lo que más le haya impresionado. Creo que tendrá algunos apuntes admirables en verso o prosa; o una obra de mayor aliento.” Carta de José María Eguren a José Carlos Mariátegui, Barranco, 14 de

decisión, es posible reconocer que el tratamiento poético del joven Mariátegui al problema de liberar la experiencia estética de la culpa o de la moral católica, se llegó a manifestar resueltamente, no en algún nuevo poema posterior a los ya mencionados, sino a través de una práctica que trastrocó el lugar convencional asignado a los poetas, e incluso a los cronistas.

Al final de un día de muertos, el 5 de noviembre de 1917, gracias a las gestiones de Mariátegui, un pequeño corrillo intelectual del que formaron parte César Falcón y él, ingresó al panteón general de Lima pasada la medianoche con fines artísticos poco usuales. Durante esta intervención, que desataría reacciones escandalizadas y una breve detención policial, el cenáculo participó, adoptando el papel activo de integrantes de un cortejo o de una procesión, en la ejecución de una peculiar danza iluminada por antorchas. Acompañando una interpretación en violín de la “Marcha fúnebre” de Frédéric Chopin a cargo de Luis Cáceres, la excéntrica escenificación corporal, plásticamente tenebrista e impregnada de un misticismo erótico y sufriente, fue desempeñada por Norka Rouskaya –“piel de rusia” en traducción al español–, seudónimo exotista adoptado por Delia Francesco, una joven bailarina proveniente de un cantón italiano de Suiza, por esas fechas de paso por Lima en medio de una gira por el continente americano.<sup>61</sup>

---

junio de 1920, en *MT I*: 1703. A partir de esta brevísima relación, no podríamos concluir que Juan Croniqueur haya renunciado a la poesía como un aspirante fracasado.

<sup>61</sup> Desde distintas perspectivas, con mayor o menor precisión documental, varios estudiosos de la obra de Mariátegui han mencionado este intrigante episodio. Es el mérito de William W. Stein el haber recopilado, organizado y reproducido un exhaustivo conjunto de artículos, notas periodísticas y hasta fotografías y dibujos de la época que le permitieron reconstruir e interpretar, con atención minuciosa, este suceso. Ver William W. Stein, *Mariátegui y Norka Rouskaya. Crónica de la presunta “profanación” del Cementerio de Lima en 1917* (Lima: Biblioteca Amauta, 1989). Todas las referencias sobre la ya famosa danza, incluyendo la del párrafo anterior, provienen de esta valiosa fuente. La información sobre el seudónimo Norka Rouskaya se desprende de una entrevista realizada por Clovis, seudónimo de Luis Varela y Orbegoso, a la bailarina antes de su debut en la ciudad (*El Comercio* [Lima] 20 de octubre de 1917, en W. Stein, ob.cit.: 27-28). Sumando rastros adicionales a los que ya presenta Stein, si se consulta la página de crónica cultural del *Times Picayune*, el principal diario de Nueva Orleans, entre el 30 de abril y el 6 de mayo de 1919, se puede constatar la notoriedad internacional de la que llegó a gozar Rouskaya. Según se notifica en las elogiosas notas escritas ahí a propósito de sus presentaciones de danza en esa ciudad ocurridas con posterioridad a su paso por Lima, Rouskaya habría emprendido una gira a partir de marzo de 1919 que incluyó presentaciones en Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro y La Habana. Siguiendo a la crítica porteña, los redactores del *Times Picayune* en la edición del 5 de marzo de 1919 llegan a considerar a Rouskaya como la “incuestionable sucesora de Isadora Duncan”.

La reacción conservadora frente a este acto, articulada tanto desde la élite social y política limeña como desde el poder eclesiástico, confluyó en estigmatizarlo como una *profanación*, en el sentido de irrespeto y desafío al orden social sacralizado a través de la religión. En la misma tarde de ese 5 de noviembre, Luis Varela y Orbegoso, reconocida figura del aristócrata letrado que por esos años fungía como director de redacción de *El Comercio*, dio voz pública al tipo de rechazo proveniente de su sector de clase.<sup>62</sup> Antes del evento en el cementerio y antes incluso de las presentaciones de Rouskaya en el Teatro Municipal, en una entrevista realizada apenas ésta había arribado a Lima, Varela y Orbegoso le había prodigado varios elogios. Sin embargo, después de esa otra e imprevista presentación nocturna, la estigmatiza como lasciva y, con mucho mayor énfasis, veja a Mariátegui y a sus acompañantes:

La enfermedad física y moral de que padece el grupo de analfabetos que entre nosotros se ha arrogado el monopolio del talento y de la genialidad, ha dado, en la madrugada de hoy, sus frutos, llevando hasta la necrópolis a una joven artista, sedienta de renombre, para que profanara las tumbas de nuestros padres con sus músicas macabras y sus lúbricas contorsiones.<sup>63</sup>

Al día siguiente, acentuando otros aspectos de la supuesta profanación, un diario arzobispal cerraba filas con “Clovis”. Si Varela y Orbegoso atribuye el ataque

---

<sup>62</sup> En su tributo póstumo a Varela y Orbegoso, su amigo Francisco García Calderón, el connotado pensador arielista limeño, expuso involuntariamente el nexo entre su pertenencia de clase y el papel conservador y elitista que asumiera en el campo cultural: “Nuestras sociedades no pueden renunciar sin desmedro de lo que hay de fundamento en el espíritu aristocrático. Bueno está que las clases se avvicinen, que la democracia se haga efectiva, pero ha de exaltarse siempre a los representantes granados de una cultura y apreciarse en grado sumo la nobleza en lo que tiene de esencial, o sea, como en Luis Varela y Orbegoso, por ejemplo, el señorío natural [...]. Adecuándose a las necesidades de nuestro tiempo, “Clovis” era, sin embargo, hombre de otra época, de la tradición, de la medida, del gusto y del orden”. Carta pública de Francisco García Calderón remitida desde París en la muerte de Luis Varela y Orbegoso, *El Comercio* [Lima] 29 de junio de 1930. Citado por Osmar González Alvarado y Jorge Paredes Lara, *Abraham Valdelomar, Luis Varela y Orbegoso. Vidas y cartas* (Lima: Universidad de San Martín de Porres / Biblioteca Nacional del Perú, 2005): 113.

<sup>63</sup> Clovis [Luis Varela y Orbegoso], “La hora actual”, *El Comercio* [Lima] 5 de noviembre de 1917, en W. Stein: 49. Como han recabado González Alvarado y Paredes Lara (ob.cit.: XXXVI), “Clovis”, incorporado a la redacción de *El Comercio* desde 1908, destinaba su columna “La hora actual” a temas relacionados con “el contexto internacional y la literatura; pocas veces comentó la coyuntura nacional”. El hecho de que una de esas “pocas veces” haya coincidido, justamente, con la denuncia de la danza en el cementerio revela la inusitada importancia atribuida a este acto. Los términos de la imprecación de Varela y Orbegoso, por lo demás, desdican de lo que Francisco García Calderón afirmara en la antes citada carta de 1930: “[s]e le acusó de benevolencia, porque no sabía herir ni deslustrar ni denostar”.

a la tradición familiar resguardada por la “santidad de los sepulcros” a insustanciales pretensiones artísticas, la reacción eclesiástica inscribe la culpabilidad del acto en un fenómeno mayor: la “degeneración” moral derivada de la pérdida de autoridad de la Iglesia ante el embate de las transformaciones sociales y culturales modernas.

¿No es cierto que degeneramos moral y físicamente? El hecho que comentamos lo comprueba, a parte de otros mil que no suben a la superficie.

¿Por qué degeneramos?... Un problema difícil de resolver, y hasta imposible, para todos los que entonan ditirambos a la libertad democrática y prescinden de las máximas del Evangelio como de cosa arcaica y pasada de moda. Preténdese educar al pueblo con mucha libertad, inculcarle el cumplimiento del deber por el deber, haciendo caso omiso de la verdad religiosa [...].<sup>64</sup>

Éstas y las demás piezas documentales que permiten reconstruir la condena moral adelantada desde las instancias de poder social en Lima condujeron a Stein, su compilador, a concluir que el apresamiento de los participantes en el singular evento resultaba casi inevitable: “parecía virtualmente imposible para el aparato público soportar las presiones del pequeño pero poderoso sector social que había sido escandalizado”. El giro de aldabas en las cárceles de Guadalupe y de Santo Tomás, esta última regentada despóticamente por religiosas, revelaban que el “genio” y el “talento” ajenos a toda herencia social y económica, o bien, que el surgimiento de una esfera pública de literatos y artistas, encontraría en Lima resistencias ciertamente no limitadas al plano cultural.<sup>65</sup>

Como respuesta a esta afrenta pública, algunos literatos amigos y el propio Mariátegui, una vez excarcelado, defendieron la inusual danza desde una postura esteticista sustentada complementariamente, por un lado, en la afirmación de la libertad de experimentación artística, y por otro, en una apertura a diversas vías y posibilidades de experiencia mística. Un referente importante de los rasgos del esteticismo que esta defensa ponía en juego son las impresiones que Valdelomar

---

<sup>64</sup> “La degeneración actual” *La Unión* [Lima] 6 de noviembre de 1917, en W. Stein: 52.

<sup>65</sup> Como se notifica en *El Tiempo* [Lima] 6 de noviembre de 1917, al día siguiente de la danza en el cementerio se ordenó prisión preventiva para Mariátegui, Falcón, Rouskaya, el violinista Cáceres y Juan Vargas Quintanilla (empleado de la Beneficencia que había ayudado a Mariátegui a conseguir el permiso para el ingreso nocturno al cementerio). Ver W. Stein, ob.cit.: 72-77.

(sobre quien no se tiene certeza de si fue integrante del cortejo nocturno) había publicado anteriormente con ocasión de las presentaciones oficiales de Norka Rouskaya en el Teatro Municipal de Lima.

[L]levada por la pequeña y vibrante nave de su violín prodigioso, [Norka Rouskaya] ha podido realizar la excursión dantesca a esos mundos tan cerca de nosotros y tan inaccesibles a un tiempo, que son Chopin, en su Marcha Fúnebre, Saint-Saëns, en su Danza Macabra y tantos, tantos otros. [...]

La “Danza Macabra” de Saint-Saëns, es la suma de todas aquellas ideas tenebrosas que reinaron con la Muerte en la Edad Media. [...] La Muerte, estéril y fecunda, que pintó tan genialmente uno de nuestros poetas inmortales, Eguren, con estos versos en los que:

“con sus epitalamios rojos,  
con sus vacíos ojos  
y su extraña belleza  
pasa sin ver por la senda bravía”<sup>66</sup>

En esta crónica permeada del culto a lo inefable de la muerte, que recorre tanto al romanticismo y simbolismo europeos como al modernismo y al llamado posmodernismo hispanoamericanos, se establecen vasos comunicantes entre danza, música y poesía. Interpretado desde esta delectación ante el misterio, el experimento impulsado por Mariátegui en el cementerio aparece, hasta cierto punto, como una variante, con seguridad más intensa, de la danza de Rouskaya que el público limeño ya había presenciado en el Teatro Municipal. Tanto en el uno como en el otro caso estaríamos frente a escenificaciones artísticas inmersas en la amplia estela decadentista que recorre al modernismo.<sup>67</sup> Sin embargo, la diferencia crucial entre ambos actos radica en el lugar donde, en cada caso, se pretende suscitar la experiencia estética: en el espectáculo comentado enfáticamente por Valdelomar la danza ocurre en un escenario instituido para tales fines y en el

---

<sup>66</sup> El Conde de Lemos [Abraham Valdelomar], “Norka Rouskaya en el Municipal”, *La Prensa* [Lima] 27 de octubre de 1917, en W. Stein, ob.cit.: 164. Sorprende la sintonía entre las palabras que escoge Valdelomar para referirse al destino del viaje “dantesco” de la danza de Rouskaya a través de la música (“esos mundos tan cerca de nosotros y tan inaccesibles a un tiempo”), y la conocida definición del aura de Benjamin (“aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar”).

<sup>67</sup> En torno al multifacético atractivo por las sombras a las que la luz de la razón no accede que se manifestó en el modernismo latinoamericano y en sus fuentes decimonónicas europeas ver Ricardo Gullón, “Espiritismo y modernismo” en Iván Schullman (editor), *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid: Taurus, 1987): 86-107.



segundo caso el acto se realiza, ciertamente no sin consecuencias, fuera del circuito de exposición y recepción establecido para las artes escénicas. Si dentro del ámbito del teatro se instituye una clara distancia entre el público y la obra representada, a la intemperie de la noche en el cementerio, la experiencia de contacto con el misterio de la muerte se habría intensificado y amenazaría con desacatar anárquicamente los modos aceptados de contemplación estética normalizada dentro de la atemperada moral burguesa.

En sintonía con los comentarios de Valdelomar, pero ya en el terreno del debate que se desencadena en torno a la “profanación” del cementerio, Félix del Valle, joven literato y periodista que fuera miembro del cenáculo de la revista *Colónida* y junto a quien, años más tarde, Mariátegui planificaba editar la revista *Vanguardia* –antecedente inmediato de *Amauta*–, elabora argumentos especialmente lúcidos que sintetizan la defensa de los agraviados. Por su relevancia, cabe citar por extenso su “Síntesis de una defensa de la juventud, el incidente de Norka Rouskaya (a José Carlos Mariátegui con la fraternidad espiritual de siempre)”.<sup>68</sup> De entrada, Del Valle emplaza directamente, aunque sin transgredir las reglas del trato cortés entonces vigentes en la capital de la República Aristocrática, a Varela y Orbegoso (“el ligero señor Clovis de esta vez”, como lo nombra, no sin aclarar “a quien yo, personalmente guardo en el más alto grado, las mayores consideraciones”):

La ignorancia está, precisamente, en los “cultos” viejos u hombres en plena sazón, de nuestro país. La cultura sin vuelo mental y sin evoluciones espirituales es como una máquina sin dotación renovada de energía propulsora que la ponga en condiciones de ser mejor cada vez. [...] Decir, condenar sin una férrea exposición de ideas, porque la muchedumbre ha dicho y ha condenado es una labor mecánica de gramófono.

La muchedumbre, el sentido común, el criterio normal, son la medida del sistema métrico moral. Si un hombre de ciencia altera un sistema nosotros no podemos

---

<sup>68</sup> Félix del Valle, *Revista de Actualidades* 120 [Lima] 10 de noviembre de 1917: 5-7, en W. Stein: 113-116. Como apunte al margen, es interesante notar una cierta afinidad entre “Madrigal elegiaco”, uno de sus poemas de Félix del Valle incluidos en la antología *Las voces múltiples* (ob.cit.: 241-243), y las cualidades de la danza de Rouskaya. En la primera estrofa de este poema se lee: “Bailarina de dolores / con música de ramajes, / interpretas mis amores / de sensualismos salvajes / en las noches angustiosas / con temblores de las almas / y agonías olorosas / de las rosas.” El convencionalismo del madrigal, evidentemente, produce un efecto radicalmente distinto al de la intrusión nocturna en el cementerio.

desestimarlos. Precisaría someterse a estudio hasta comprenderlos. Igual cosa ocurre en las zonas intelectuales o artísticas. Sólo que es deshonesto e inculto, para una mentalidad con título, sustituir las ideas con groserías o denuedos. Esto sí que es ser inculto.

Trastrucando el lugar de lo “culto” y lo “inculto”, la refutación tiene como centro la afirmación de la libertad que se le debería conceder a la innovación cultural para superar lo instituido “en las zonas intelectuales o artísticas” y, de la mano con ello, para desafiar el sentido común de las muchedumbres. Este aristocrático “vuelo mental”, que se inscribiría en las actitudes del modernismo, coincide con el culto de la juventud y su agresión a los “cultos viejos”, pero también con la figuración de imágenes tecnológicas (la “máquina” y su “energía propulsora”) típicamente asociadas al futurismo. En suma, esta exaltación del experimentalismo estético parece ubicarse en un interregno o espacio de transición entre el modernismo y el vanguardismo.<sup>69</sup>

Por otra parte, la respuesta de Del Valle confronta al reaccionarismo católico desarticulando sagazmente sus presupuestos. La vituperada danza es, de este modo, presentada como una forma de misticismo tan legítima como cualquier otra y, a la vez, es enaltecida desde los parámetros de lo selecto y lo inefable en el arte tan apreciados por Valdelomar y su círculo:

Traer un acto artístico a las mallas de la muchedumbre es la real y verdadera profanación. La degeneración no está en haber ido al Cementerio sino en escandalizarse inconscientemente [irreflexivamente] porque otros han ido.

La danza es una forma plástica de misticismo. La danza ha sido y es oración. Hoy mismo lo sería. ¿Qué es una procesión sino una marcha tosca y pública para adorar a Dios? ¿Una procesión no podría entrar en el cementerio? ¿Esa caminata sin estética tras una imagen, es una degeneración? Según nosotros tal vez no. Según otros sí. Si con la idea de realizar un acto religioso vamos tras formas simbólicas, ¿por qué no puede utilizar el arte una forma de expresar su adoración al misterio, a la Naturaleza

---

<sup>69</sup> En términos generacionales más amplios, la obra poética de Valdelomar, siguiendo a uno de sus críticos, sintetizaría precisamente una transición del modernismo al vanguardismo. Sus poemas alternan tópicos plenamente instalados en el modernismo local (el tipo de nostalgia del pasado colonial figurada por Chocano), derivas cosmopolitas decadentistas (que encontrarán su mayor referente en Eguren), y una sensibilidad anti-ornamental que remite o al ámbito de la cotidianidad familiar o a visiones grotescas de la calle (“Nocturno”, el poema seleccionado para *Las voces múltiples* es, seguramente, el más representativo). Ver Phyllis Rodríguez Peralta, “Abraham Valdelomar, a transitional modernist” en *Hispania* volumen LII, número 1 [Appleton] marzo de 1969.

o a Dios? La oración verbal en boca de mi cocinera es menos respetable que la oración-danza de Norka Rouskaya. Desde análogos puntos de vista filosóficos el escenario real de un fraile es el púlpito de una iglesia y el escenario real de la danza fúnebre es el cementerio. Son diversas formas de comunicación espiritual con el mismo fin. Se me dirá: la bailarina es una profesional que cobra; pero el sacerdote es otro profesional que también cobra. [...]

El que una conciencia difiera de otra en materia de interpretar la religión no es nada delictuoso. Es mirar las cosas desde perspectivas diferentes. [...] El mismo derecho que tenemos los católicos para pasear nuestras imágenes representativas tienen en una democracia sólidamente constituida los miembros de otra secta para exponer sus ideas o sacar otras imágenes.

A partir de esta retadora perspectiva que abre Del Valle y que se conecta con toda la exploración expuesta anteriormente sobre la volátil religiosidad del joven Mariátegui, la danza en el cementerio podría ser interpretada como una tentativa por *inventar* una procesión. Lejos de ser multitudinaria, como la procesión de El Señor de los Milagros, en este caso la congregación solemne se restringe al ámbito de un grupo selecto. Asimismo, la imagen central del culto, en lugar de coincidir con alguna imagen católica, constituye una elaborada representación de una musa de la ciudad y su tenebrosa belleza. De este modo, en lugar de un simple gesto burdamente iconoclasta, estaríamos ante una libre elaboración simbólica, en la que confluyen, transformándose mutuamente, formas de experiencia estética colectiva provenientes del barroquismo católico y el culto del arte –que, a la inversa, exalta la noche, la individualidad y la inefabilidad de la muerte– profesado por los “colonidistas”.

De vuelta a la poesía de Juan Croniqueur, la danza en el cementerio aparece entonces como una escenificación que da curso y que, incluso, parece liberar de culpa, a las exploraciones registradas en los poemas místicos y eróticos del nunca publicado poemario *Tristeza*. Antes de esa noche del 5 de noviembre de 1917, Mariátegui, como Valdelomar, había escrito una crónica sobre la presentación de Norka Rouskaya en el Teatro Municipal de Lima. Ya desde esta pieza tan característica de Juan Croniqueur se pueden reconocer las claves de la censurada danza. Utilizando nuevamente su emblemático seudónimo de cronista-poeta, ya para entonces dejado de lado en la redacción diaria de su columna “Voces” de *El Tiempo*, el joven Mariátegui retorna a sus silenciados motivos poéticos, aunque

sólo fuera a través de la escritura de una “prosa periodística” que considera “vituperable”. En esta crónica, la figura artística de Rouskaya es representada a partir de visiones que remiten al costado de su poesía destacado en su momento por Medardo Ángel Silva. En clave mística y pagana, la mirada de la bailarina es metaforizada en “fuego sagrado que arde en sus ojos como en un altar”, su cuerpo es imaginado como “socorrido por las espirituales mercedes de la poesía”, y su porvenir como artista, augura Mariátegui, la elevaría a la categoría de “sacerdotisa altísima de la danza”. La heterodoxa religiosidad que despliega el cronista con sus elogios se sintetiza en la bendición que, invocando no sólo a “Dios” sino también a la efímera “Vida”, extiende a la visitante que, imprevistamente, se estacionaría más de lo esperado en Lima.<sup>70</sup>

Observando los rasgos de su poética en ciernes, no sorprende que a Mariátegui le hayan atraído tanto las noticias sobre experimentos similares a los de la eventual danza en el cementerio de Rouskaya. A través de su trato cercano con la afamada bailarina española Tórtola Valencia, escuchó detalles de su ejecución de una danza gitana en el altar de la Iglesia de los Caballeros de San Juan Letrán, en Segovia, y también se enteró de las intervenciones artísticas de Isadora Duncan en el cementerio Père-Lachaise en París y en la necrópolis de Nueva York.<sup>71</sup> Con estos referentes, tras el arribo de Rouskaya a Lima, era casi previsible que Mariátegui y sus amigos no se conformen con apreciar sus presentaciones de danza únicamente desde el convencionalismo de una butaca de teatro.

Todas las resonancias entre la poesía y la crónica de este joven escritor y aquel singular acto nocturno, se condensan en la carta pública dirigida a la ciudad de Lima y firmada, interesantemente, por “José Carlos Mariátegui (Juan Croniqueur)”. A tono con el gesto de frontalidad que entraña la inusual doble firma, la responsabilidad en la ideación y gestión del ingreso al cementerio se explicita *casi* sin rodeos:

---

<sup>70</sup> JCM, “Algunas palabras de elogio”, *El Tiempo* [Lima] 29 de octubre de 1917, en W. Stein: 37-38.

<sup>71</sup> Ver Guillermo Rouillon, ob.cit.: 171, en W. Stein, ob.cit.: 19.

No me acuerdo si fui yo o fue un amigo mío –tan inteligente que no aspira a hacerse escritor–, quien dijo que visitáramos de noche el renombrado Panteón. Tan sólo sé que Norka Rouskaya y yo nos enamoramos de esta idea. Y contraje el compromiso de organizar la aventura gestionando previamente el permiso de que hubiéramos menester.<sup>72</sup>

Es difícil determinar si aquel “amigo” al que se alude es alguno de los participantes o si se trata de un jugueteo desdoblamiento de Juan Croniqueur refiriéndose a José Carlos. En todo caso, como se enfatiza consistentemente en este valioso escrito, al que cabe analizar detenidamente, el acto que desencadenó tanta indignación pública y hasta represalias policiales desde ningún punto de vista podría ser considerado como una pose irreverente. Esto por el simple y contundente hecho de que jamás fue concebido para ser expuesto públicamente; esto sólo ocurrió como consecuencia de la indeseada denuncia de un empelado del cementerio. En concordancia con su carácter íntimo, la redacción de una crónica, género por excelencia destinado a exponer sucesos al público, habría sido una contradicción. Como aclara Mariátegui, sólo la poesía y, además, un tipo de poesía concebida exclusivamente para una lectura irreductiblemente individual, habría sido admisible como registro escrito de la singular danza-procesión.

Norka Rouskaya no quería sino que yo le escribiese una página en verso que ella se llevaría como un recuerdo de lo que en el Cementerio de Lima había hecho para sentir el estremecimiento de una emoción desconocida y solemne.

No se puede descartar que esa “página en verso” haya sido remitida por correo desde Lima hasta alguna de las próximas estaciones de la gira de Rouskaya por el continente americano. Pero con independencia del destino de ese ofrecimiento, ya en esta carta pública se plasma un cierto regreso a la poesía de Juan Croniqueur. El escrito se abre y se cierra, respectivamente, con dos tipos de apelaciones que se refuerzan mutuamente: su autor llama a la comprensión de su ciudad a nombre de peculiares valores cristianos, abiertamente adversos a las

---

<sup>72</sup> JCM (JC), “El asunto de Norka Rouskaya. Palabras de justificación y de defensa”, *El Tiempo* [Lima] 10 de noviembre de 1917. En W. Stein: 122-129. Esta pieza clave constituye una lamentable ausencia en la compilación *Mariátegui Total, tomo II*. Uno de los mayores valores de la incursión pionera en los escritos de Juan Croniqueur que debemos a Flores Galindo es, justamente, su referencia a esta carta.

prácticas inquisitoriales de la Iglesia y, complementariamente, defiende sus fueros de artista:

Mi frase cristiana y humilde [...], mi frase que jamás ultrajó a los perseguidos, [...] mi frase que jamás negó su socorro a los desgraciados y los pecadores, mi frase que jamás ofendió el nombre de Dios y que siempre hizo de él alabanza, mi frase llama en estos momentos a las puertas de todos los espíritus buenos, de todos los espíritus comprensivos, de todos los generosos para que la escuchen y la crean.

[...]

Yo no le pido a la ciudad que sea misericordiosa. Yo le pido tan sólo que sea justa. Si creyese que he intervenido en una profanación atenuaría mi responsabilidad aseverando que fui al Cementerio como periodista. Hago todo lo contrario. Declaro que al Panteón no fue el periodista sino el artista.

Desde una postura religiosa y artística se busca, no la obtención de una disculpa o descargo moral, sino esclarecer que no existió ninguna falta o “pecado”. Desde el costado más religioso de este argumento, Mariátegui invoca el nombre de Dios –pero para ser más precisos, el de un dios ajeno a la ley y al castigo– y recapitula todas las expresiones públicas de su misticismo. Todo esto con el fin de situar el acto artístico en el cementerio dentro de la esfera de lo sagrado.

Voy a decirle a esta ciudad, porque sé que me hará la gracia de oírme y bienjuzgarme, que la han engañado las gentes asustadizas y visionarias que le dijeron que Norka Rouskaya profanó el Cementerio de Lima delante de los ojos atrevidos de unos cuantos osados que allí la llevamos según ellos con mala intención y mórbido sentimiento.

Yo le juro a la ciudad, por el santo nombre de Dios que ha sido constantemente mi escudo, mi broquel y mi bandera, que es la verdad la que estas palabras contienen. Y le pido que recuerde que yo he hecho más de una vez alarde de mi cristianismo, que he escrito versos místicos en el convento de los Descalzos, a donde me condujo el mismo móvil de especulación estética que me condujo al Panteón, que he enaltecido el romanticismo aromoso de la procesión tradicional del Señor de los Milagros en una prosa premiada por la Municipalidad de Lima, que me he matriculado en la Universidad Católica para instruirme en el latín, que es la lengua que poseen los doctores de la Iglesia, así como en la filosofía escolástica, y que nunca he pronunciado palabra adversa a las enseñanzas en que fui criado en mi hogar católico.

[...]

[N]o fue irreverente nuestra visita al Cementerio. No hubo la más tenue irreligiosidad en nuestra intención ni en nuestro comportamiento. Yo afirmo que practicamos un acto artístico. Afirmo más aún, afirmo que practicamos un acto uncioso y santo.

El interés por estudiar latín, que aquí Mariátegui pone de manifiesto, se presenta como una tentativa por conducir el catolicismo vivenciado en el hogar hacia el plano del pensamiento teológico. Así, en lugar de pronunciar “palabra adversa” alguna contra la tradición transmitida sentimentalmente, Mariátegui parece haber intentado llevarla al terreno reflexivo. Por otra parte, como ya vimos, el vínculo que Mariátegui establece entre la incursión en el cementerio y su registro escrito de la procesión del Señor de los Milagros fue expuesto, de otro modo, por Del Valle en la misma fecha en que aparece la carta de su amigo. De acuerdo a las alusiones simbólicas de Mariátegui, el ícono en torno al que se congregó el cenáculo en su “acto uncioso y santo” se asociaría con la “muerte”, el “misterio” y a “todas esas cosas que a los artistas suelen interesarnos”.

Entre estas “cosas” inefables, parecería que Mariátegui no se atrevió a mencionar abiertamente una en particular: el erotismo transido de misticismo que elabora en varios de sus poemas. Sin embargo, la mención de su retiro al Convento de los Descalzos, realizado en febrero de 1916, remite de manera velada justamente a ese ámbito de experiencias.

En una de las cartas íntimas que le había dirigido a Ruth –seudónimo de Bertha Molina– precisamente desde el convento, Juan Croniqueur refiere que durante su alejamiento espiritual de la ciudad originalmente pretendía “escribir una novela corta”, pero que en lugar de esta obra en prosa compuso algunos poemas místicos.<sup>73</sup> Lo interesante de aquel proyecto no realizado es que expresa, efectivamente, “el mismo móvil de especulación estética” que, como afirma Mariátegui en su carta pública, le condujo al convento y, más tarde, al panteón. Juan Croniqueur pretendía, como le había escrito a Ruth, explorar a través de esa novela sensaciones “de voluptuosidad y de amor”.

---

<sup>73</sup> Mariátegui indica expresamente haber escrito los poemas publicados en la revista *Alma Latina* “en el Convento de los Descalzos, donde hice otros más de sensaciones místicas. El proyecto de escribir en el Convento una novela corta me fracasó completamente.” Ver Carta de José Carlos Mariátegui a Ruth [Bertha Molina], Lima, 19 de mayo de 1916, en *MT II*: 1623.

[P]or eso he buscado este asilo místico. Es una paradoja. Hoy inquiero la voluptuosidad del misticismo y mañana, tal vez, el misticismo de la voluptuosidad. ¿Gusta usted de las cosas paradójales? Yo las amo mucho.<sup>74</sup>

El espiritualismo sensual de Juan Croniqueur habría entonces encontrado en el experimento de la danza una nueva figuración no literaria. Abundando en este tema, como si dialogara con Valdelomar y Del Valle, Mariátegui presenta una digresión erudita sobre el “origen sagrado” de la danza que apunta a entender la representación corporal de Rouskaya como una intensificación del roce entre lo sagrado y lo profano. Al respecto, es probable que el lugar específico escogido dentro del cementerio para la realización del acto haya sido ideado deliberadamente como ambientación escenográfica. Los redactores de *El Comercio*, medio conservador que transmitió censuras y rechazos, afirman que Mariátegui y sus acompañantes “tuvieron la inconcebible temeridad” de escoger como espacio para la danza de la solemne Marcha Fúnebre, usualmente ejecutada en iglesias y entierros, “el mausoleo del mariscal Castilla.”<sup>75</sup> Dejando de lado las sobreentendidas implicaciones de deshonor nacional, lo que interesa retener es que a esta tumba monumental la ornamentan esculturas grecorromanas. Figuras “paganas”, como las nombra el catolicismo, arropadas con túnicas que, en otra nota, esta vez ya no condenatoria y publicada en *La Prensa*, son exageradamente denominadas “semidesnudas estatuas que ornan el monumento al Mariscal Castilla”.<sup>76</sup>

Mucho más que un divertimento bohemio, lo que habría estado detrás del escándalo no intencionado sería, por lo menos en el caso de Mariátegui, una tentativa por suscitar una experiencia mística que ocurra y se experimente, no a través de una negación contemplativa del mundo, sino a través de un *acto* a través del que se elabora estéticamente la capacidad expresiva del cuerpo. El tenebrismo de la danza en su conjunto, en la que la actitud contrita ante la muerte se encuentra con la voluptuosidad, no sería extraña para el poeta cuya bitácora espiritual quedó

---

<sup>74</sup> Carta de José Carlos Mariátegui a Ruth (Bertha Molina), febrero 1916, en *MT II*: 1636.

<sup>75</sup> Carta de la redacción, *El Comercio* [Lima] 5 de noviembre de 1917, en W. Stein: 48.

<sup>76</sup> J.O.Z., Carta en la sección editorial, *La Prensa* [Lima] 6 de noviembre de 1917, en W. Stein: 109.



parcialmente registrada en sus cartas a Ruth. Como si esbozara el arte poética de *Tristeza*, Juan Croniqueur dejó escrito que el patetismo guardaría un fondo exultante: “el dolor y la tristeza son cosas voluptuosas que hacen a veces al espíritu más bien que la alegría y el optimismo.”<sup>77</sup> La versión en danza de la Marcha Fúnebre como la concebía la propia Rouskaya presenta claras afinidades con este humor decadente. A su arribo a Lima, Rouskaya contrastó su propuesta con la de la ovacionada Tórtola Valencia en los siguientes términos:

También interpreto la Danza Fúnebre de Chopin pero de un modo muy distinto. No creo que toda ella sea la exaltación suprema del dolor de la vida o de la amante al perder para siempre el cuerpo de su hombre. Hay algo así como un vago idealismo en medio del dolor, hay un rayo de esperanza que he creído descubrir en los giros de la inmortal marcha de Chopin y yo ajusto simplemente la armonía de mi danza a la armonía de la concepción plástica espiritual que de ella me formo.<sup>78</sup>

Valdelomar, a su vez, reelaboró este contraste entre la interpretación de la misma pieza a cargo de Rouskaya y Valencia. Si en la danza de la española se impone majestuosamente

el yugo opresivo del dolor inexorable [...] Norka Rouskaya, en cambio, nos da una interpretación muy diversa. ¡El dolor! –parece decir la danzarina evolucionando– ¿hay algo más bueno que el dolor? Él nos hace gustar al Placer, sin el Dolor el Placer sería una sucesión monótona sin interés y sin deseo. El Dolor es el más leal, es el más íntimo hermano de la Carne y del Espíritu.<sup>79</sup>

En lugar de profanar en sentido lato –desacralizar o restituir al uso cotidiano y común–, el joven Mariátegui parece hacer un uso original tanto de la poesía como de la religión. En este sentido, su tormentosa y nada celebratoria invención tanto de un estilo narrativo como de una religiosidad artística, podría ser concebida como una profanación, en el sentido que Giorgio Agamben ha dado a este término recientemente:

A la religión no se oponen [...] la incredulidad y la indiferencia respecto de lo divino sino la “negligencia”, es decir una actitud libre y “distraída” –esto es, desligada de la *religio* de las normas– frente a las cosas y su uso, a las formas de la separación [entre

---

<sup>77</sup> Carta de José Carlos Mariátegui a Ruth (Bertha Molina), 16 de marzo de 1916, en *MT II*: 1614.

<sup>78</sup> Entrevista a Norka Rouskaya de Aloysius, *La Crónica* [Lima] 1 de octubre de 1917, en W. Stein: 29.

<sup>79</sup> Ver Abraham Valdelomar, art.cit. en W.Stein: 165.

lo sagrado y lo profano] y a su sentido. Profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular.<sup>80</sup>

A través de la profanación, en esta acepción, del cementerio, se manifiesta un desembarazo de la liturgia tradicional y, con ello, implícitamente, del resguardo del orden implicado en ella. A través de la celebración de las festividades religiosas católicas, eventos colectivos que tienen el poder de pautar la vida cotidiana y de organizar las actividades de la sociedad durante el año, la Iglesia como institución, como ya señalábamos siguiendo a Bolívar Echeverría, participa activamente en un intento por conducir el misticismo hacia la ‘tierra’, superando su confinamiento en una esfera ‘celestial’. Pero, desde los parámetros de la observancia estricta de la liturgia católica, las maneras en que se suscita este fervor religioso constriñen el libre juego de experiencias posibles tanto individual como colectivamente. Esta sujeción, por lo demás, es indisociable de la consolidación y reproducción de jerarquías sociales establecidas desde la Colonia.<sup>81</sup> Por fuera de aquella sensualidad colectiva del catolicismo que apela al disfrute del cuerpo siempre que éste se encuentre místicamente sometido por el ‘alma’, el paganismo del joven Mariátegui (al igual que el de las prácticas populares que desdeña) apuntaría al cultivo de una experiencia mística *y* corporal, espiritual *y* carnal, no regida por principio dogmático alguno. En ese sentido, como ocurre con la pompa católica, este otro misticismo terrenal aproxima entre sí a la experiencia mística y a la vida, pero a diferencia de ella permite, aunque sólo sea fugazmente, que el cuerpo deje de estar sujeto a las constricciones del ‘alma’.

La “negligencia” o el “uso particular” del formato de una procesión resultan, entonces, análogos a la variación en prosa de temas poéticos que constantemente realiza Juan Croniqueur. Desde el convento de los Descalzos, el poeta sin poemario compartía con Ruth su tribulación artística: encontraba que sus poemas eran “muchas veces abstrusos, esotéricos, extravagantes” y, estaba convencido de no

---

<sup>80</sup> Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación” en *Profanaciones* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005): 99.

<sup>81</sup> Desde luego, las fiestas católicas, particularmente en sus traducciones populares, también pueden manifestar impugnaciones y gestar potenciales desajustes del orden social. Pero esta otra posibilidad de usos “negligentes” del dogma, como vimos, se le pasan por alto a Juan Croniqueur.

haber “apresado en ellos toda [su] emoción artística.”<sup>82</sup> Sin embargo, en el seno de sus crónicas, que le demandaban tiempo y le distraían de su especulación solitaria, se despliegan, diríamos, negligentemente, sus impulsos y arrestos poéticos.

Estas profanaciones, aún en sus manifestaciones más evanescentes, nos presentan, como destellos, instantes de una vida espiritual profundamente moderna. A través de las –a veces más y a veces menos– tímidas rupturas registradas bajo la *Underwood* de Juan Croniqueur, es posible reconocer, antes que una agresiva secularización de valores religiosos y una decidida anulación de la distancia frente al mundo establecida por el modernismo, un proceso de interiorización y transformación de los modos de concebir tanto la religión como la poesía. El epítome de la gestación de este misticismo radicalmente subjetivo y desgajado del orden social es, justamente y por eso su importancia, la danza en el cementerio. Esta elaboración ritual de una experiencia que suscita el contacto con el misterio utiliza elementos de la pompa católica pero de un modo tal que anula su capacidad de sujeción individual y colectiva y, al mismo tiempo, retoma los tópicos del decadentismo literario pero los reconduce hacia el ámbito de un evento efímero ajeno a las convenciones de la creación y recepción de la poesía.

De espaldas a la resonancia mundial del acceso al poder de los bolcheviques en octubre de 1917, la involuntaria y *sui generis* pequeña revuelta en la que Mariátegui se ve envuelto en noviembre del mismo año, puede encontrar entonces su importancia, no en su inexistente vínculo con la historia social de Lima, sino en el radicalizado despliegue del libertario misticismo erótico contenido en los poemas y las crónicas de Juan Croniqueur.

---

<sup>82</sup> Ver *MT II*: 1613.

## Capítulo 2

### El desencanto del progreso

El complejo y, en sus mejores momentos, profanador misticismo de Juan Croniqueur coincide, como ya se entrevé en algunos pasajes del anterior capítulo, con una actitud básica de sospecha y desafección ante los resplandores del progreso. La religiosidad que permea uno de los núcleos de la poesía y se plasma en las crónicas del joven Mariátegui, articula una negación, a veces directa y a veces más difusa, de los espejismos proyectados por el artificioso avance de la modernidad capitalista sobre Lima. Pero esta resistencia ante aquello que aparece como una epidérmica modernización europeizante extendida por los sectores pudientes de la ciudad, no sólo se formula en clave religiosa. Varias crónicas plenamente mundanas presentan indicios de una ambivalente desconfianza frente a la pretendida puesta al día de Lima durante los últimos años de su *belle époque*. En sintonía con esta fragmentaria requisitoria del progreso, la máquina de escribir, el telégrafo y las poco promisorias señales que envía a través del Atlántico permiten a Juan Croniqueur trascender el ámbito local. Elaborando lúcidas interpretaciones a partir de las noticias del cable, nuestro cronista despliega un multifacético enjuiciamiento de la Gran Guerra europea y, en particular, del carácter tecnificado de su destructividad.

El escepticismo ante las promesas decimonónicas de un avance imperturbable de la humanidad signa su mirada tanto frente a la hecatombe que marcó el inicio del siglo XX como frente al restringido proceso de modernización en Lima, facetas internacionales y locales de la paradójica regresión llevada a efecto por el progreso. En el acercamiento de Juan Croniqueur a este problema, ciertos aspectos de su prosa de ficción y hasta una de sus obras teatrales –de manera similar a lo que ocurre con su poesía– se vinculan, de ida y vuelta, con sus crónicas.

## ***Visiones de la ciudad***

Con ocasión de un jueves y viernes santos, Juan Croniqueur intenta apresar con su prosa una experiencia de interrupción y suspensión del tiempo sujeto al trajín ciudadano. Durante la detención de todos los afanes cotidianos en la ciudad generada por la conmemoración de la pasión de Cristo, se crearía la posibilidad, afirma el cronista interpelando a sus lectores, de acceder a una “contemplación bienhechora de nuestro mundo interior”. El lapso místico prometería liberar a la conciencia de su entrapamiento en una exterioridad enajenante.

Se diría que las inquietudes y turbaciones de la vida, que la fiebre de sus negocios y de sus ansias, que los requerimientos y exigencias de este vórtice que, como observaba un amable y cómico cronista, hacen del H.P. [*Horse Power*] de los automóviles raudos todo un símbolo de la existencia contemporánea, nos sustrajesen al regalo espiritual de sentirnos solos, de meternos dentro de nosotros mismos [...].

Este mareante torbellino de todos los días nos aletarga en un engañoso sueño de alegrías convencionales y placeres fugaces, nos extasía ante el cuadro impresionante de una civilización aparatosa, nos sume en un grato adormecimiento de nuestra voluntad y nuestros sentidos y excita a nuestra imaginación de opiotizados el florecimiento de las ficciones.<sup>83</sup>

La inmersión solitaria en la vivencia del ritual religioso, como lo establece este relato, haría posible el *despertar* de un falso sueño: el repliegue y apaciguamiento de la conciencia permitiría trascender el desorientador movimiento de una “civilización aparatosa”. La detención del ritmo acelerado impreso en las calles, “vórtice” asociado más adelante en esta pieza con la importación de “auras de renovación exótica y prosaica”, sería capaz de disipar un sortilegio que aletarga la voluntad y que estaría extendiéndose con las novedades del flamante siglo. Estas equívocas ilusiones modernas, no dejan, sin embargo, de presentar visos de encanto: prometen “placeres fugaces” y excitan formas narcotizadas de imaginación –un “florecimiento de las ficciones” que, a su vez, podría vincularse a las probables experiencias del cronista con el opio en los fumaderos la ciudad<sup>84</sup>–.

---

<sup>83</sup> JC, “La santa efeméride”, *La Prensa* [Lima] 1 de abril de 1915, en *MT II*: 2368-2369.

<sup>84</sup> Como detalla Bernabé, Alfredo González Prada, uno de los miembros del cenáculo de *Colónida*, rememoraba que Mariátegui y Valdelomar eran, entre éstos, quienes más “se drogaban” (el

Pero más allá de todas las posibles seducciones presentes en el nuevo espacio urbano, únicamente a través del recogimiento suscitado por el evento de rememoración religiosa sería posible cultivar el fortalecimiento de la voluntad y abrir la percepción a la realidad del mundo interior.

Otras expresiones de esta tensa simultaneidad de resistencias y atracciones ante el torbellino urbano agitado en la capital de la República Aristocrática se pueden hallar en crónicas ajenas al desajustado catolicismo del joven Mariátegui. Una muy significativa y temprana entrega, por ejemplo, empieza con una exclamación que manifiesta, a la vez, celebración y alarma: “¡Lima se moderniza!”. Más bien atípicamente, Juan Croniqueur elogia ahí algunas de las transformaciones en curso sobre la faz de su ciudad: no oculta su admiración ante las emblemáticas construcciones con vidrio y ante los nuevos medios de transporte. El narrador incluso llega a burlarse del aturdimiento que provocarían los automóviles “de todas dimensiones y formas exóticas” a las ancianas de Lima. Pero más allá de este infrecuente arrojo modernizador cargado de bríos juveniles, el propio cronista encuentra que los nuevos automóviles lanzan un “ronquido alarmante”, y así, implícitamente, comparte la perspectiva de aquellas mujeres, sus mayores, frente a las que habría pretendido tomar una despectiva distancia. En esta línea, y de manera más amplia, llega a afirmar, perturbado, que “la tranquilidad, la placidez beatífica de la antigua Lima se ha tornado en una efervescencia atolondrada, en un movimiento continuo, en una nerviosidad loca”.<sup>85</sup>

---

interesante detalle se deslizó en una carta dirigida a Luis Alberto Sánchez el 26 de noviembre de 1940, documento incluido como colofón de la edición facsimilar de *Colónida* de 1981). Los únicos registros más o menos directos de estas prácticas, señala la autora, serían los poemas “Angustia” de Valdelomar y “Morfina” de Mariátegui. Ver Mónica Bernabé, “Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui...” en ob.cit.: 148-149; 163-164 [notas 9 y 10]. Sin reducir la interpretación de “Morfina” a hechos biográficos, en ese poema, efectivamente, el contacto del yo lírico con una musa se metaforiza con los efectos de una intoxicación narcótica. Principalmente el penúltimo terceto de esta composición permite pensar en una elaboración literaria del efecto alucinógeno del opio, antes que de la simple ausencia de dolor provocada por la morfina: “Tengo locas visiones, espejismos / que en el desierto de mis idealismos / son una extraña fantasmagoría // Y no quiero saber si me envenena / esta morfina que al dormir mi pena / nirvanizara mi melancolía”. Ver *MT II*: 2176.

<sup>85</sup> JC, “Por esas calles”, *La Prensa* [Lima] 18 de mayo de 1912, en *MT II*: 2277.

La turbación de Juan Croniqueur frente a lo que denomina la “modernización” de Lima se intensifica pocos años más tarde. El suicidio de un “neurasténico anónimo” es figurado en una interesante crónica como la expresión o síntoma de un “mal del siglo” generalizado. Incorporando visiones del romanticismo europeo del siglo XIX desde la situación histórica de una ciudad periférica a inicios del siglo XX, en esta pieza se articula una curiosa requisitoria contra el tipo de sociedad que se estaría abriendo paso inexorablemente, dejando atrás toda tradición. Inquiriendo sobre la desesperanza y desaliento que conducen al suicidio, sentimientos ambientados culteranamente con la mención de la “amargura de Werther y Leopardi” y la “voz de Schopenhauer”, Juan Croniqueur se pregunta:

¿Es la civilización [la causa] que enferma las almas y las toca del letal anhelo de la muerte? El desencanto del progreso, la dura ley perenne de los poderosos, el clamor de la miseria de los que sufren, cuanto deja en los espíritus la convicción de que la injusticia es una norma inexorable. Y la vorágine de esta vida febril que nos enferma, la electricidad que sensibiliza nuestros nervios gradualmente, el teléfono que genera muy paso trastornos mentales, la mareante confusión de los automóviles que pasan raudos lastimándonos con el grito ululante de sus bocinas, todo va siendo germen fecundo de la neurastenia.<sup>86</sup>

La “civilización” y el “progreso”, siguiendo este pasaje, estarían indisolublemente ligados a la propagación de un profundo y paralizante “desencanto” o sentimiento de amarga impotencia frente a la universalización de la explotación y el sufrimiento. Complementariamente, quizás para perplejidad del lector contemporáneo, los fenómenos que hoy podemos asociar con el aturdimiento de los sentidos provocado por la sobreestimulación característica del entorno urbano, son concebidos como enigmáticos efectos maléficos causados por las nuevas aplicaciones urbanas de la tecnología.<sup>87</sup> Éstas u otras apreciaciones fundadas en el saber común, no por imprecisas son menos capaces de portar un

---

<sup>86</sup> JC, “El mal del siglo”, *La Prensa* [Lima] 29 de abril de 1915, en *MT II*: 2380-2381.

<sup>87</sup> Este rechazo supersticioso a los nuevos usos públicos y domésticos de la tecnología parecen haber estado a la orden del día. Al respecto, citando el séptimo tomo de la clásica *Historia de la República del Perú* (1969) de Jorge Basadre, Ricardo Portocarrero menciona lo difundida que se volvió en Lima durante estos años la creencia en supuestos perjuicios a la salud que acarrearían innovaciones tecnológicas como el alumbrado eléctrico. Ver Ricardo Portocarrero, “Intelectuales y sociedad en la Lima de principios de siglo: el caso del joven Mariátegui”. Tesis de licenciatura en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997: 26.

fondo de verdad subjetiva: registran la desafección del narrador frente al progreso y su correlato inmediatamente perceptible, las transformaciones de la vida social en la ciudad. Los suicidios, desde este particular punto de mira, manifestarían, más allá de sus circunstancias y concreciones individuales, una “idéntica desesperanza de la vida” que parece avanzar como una nueva enfermedad, como un “mal del siglo” que empieza. Pretender ignorar y encubrir con optimismo las múltiples y a veces vagas amenazas tendidas en la atmósfera del recientemente iniciado siglo XX, sólo puede presentarse, enjuicia Juan Croniqueur, como una ridícula y burda ilusión burguesa: “el lector feliz, práctico, utilitario, gordo, sonreirá, seguro de su bienestar inalterable y se recetará a sí mismo como un antídoto eficaz contra turbaciones y las horas extrañas un *beef steak* jugoso y en sazón”.<sup>88</sup>

Otros rastros del descrédito del progreso y sus promesas de bienestar en aquella Lima que “se moderniza” se pueden encontrar a lo largo de varios cuentos breves del autor. “Los mendigos”, relato que llama la atención por lo descarnado en el tratamiento de su tema, se ambienta en los atrios de las iglesias y los zaguanes de casas abandonadas, donde, al anochecer, se apostan personajes marginales cuya vida se reduce a la mínima supervivencia. En estos espacios sombríos de la ciudad, tal y como aquí se los representa, encuentran su lugar la abyección y la violencia.<sup>89</sup> Acercándose al tipo de literatura que valorará años más tarde cuando se ocupe de la renovación del realismo, Juan Croniqueur parece elaborar imaginariamente en este relato escenas de la “desesperanza de la vida” mencionada en sus crónicas de la ciudad.

Por otra parte, aunque “El baile de máscaras” se inscriba en la saga de folletines sobre la vida galante que Juan Croniqueur publicó en *El Turf*, guarda una cierta afinidad con “Los mendigos”. En este caso, la narración, cuya tensión central

---

<sup>88</sup> JC, “El mal del siglo”, art.cit.: 2381.

<sup>89</sup> JC, “Los mendigos”, en *MT II*: 2196-2198. De acuerdo a Garrels (*The Young Mariátegui and His World*, ob.cit.: 19), este cuento se habría publicado originalmente en *La Prensa* el 3 de agosto de 1914.



gira en torno a un asesinato por celos, se articula desde el punto de vista de un elegante dandi que rememora una historia. Como en “Los mendigos”, la acción también se ambienta en un espacio ajeno, aunque no de manera tan clara como los rincones donde se refugian los indigentes, a los que frecuentan las élites: la jarana nocturna de las fiestas populares de carnaval, ambiente frente al que los refinamientos del progreso obligaban a retirar la vista.<sup>90</sup> Otro de estos folletines que no deja de resultar interesante por su exploración de la vida en los rangos bajos de la ciudad es “La señora de Melba”. Se retrata en aquella pieza a una despierta joven obrera que trabaja en un taller de modas cuya vida termina siendo opacada tras ceder, por conveniencia, a contraer matrimonio con un gris y solvente empleado de banco.<sup>91</sup>

Esta atención dirigida a distintos espacios marginalizados por la relativa expansión de la Lima “moderna” también recorre, pero de maneras muy distintas, los folletines que recrean la vida social del hipódromo de Santa Beatriz.<sup>92</sup> Este conjunto seriado de historietas publicadas por Juan Croniqueur podría aparecer como situado en las antípodas de un relato como “Los mendigos”. En la presentación de estas entregas al público lector de la revista *El Turf*, se afirma que en ellas se retrataría “el ambiente de aristocracia y esnobismo que da marco a la

---

<sup>90</sup> JC, “El baile de máscaras”, en *MT II*: 2208-2209. Siguiendo a Muñoz Cabrejo, los bailes de máscaras, como los que se organizaban en los teatros Olimpo y Politeama durante los días de carnaval, ya desde finales del siglo XIX fueron considerados como eventos sociales inapropiados para la asistencia de señoritas de alta sociedad. La estigmatización que recae sobre estos bailes se funda, de acuerdo al acopio de fuentes organizado por esta historiadora, en su proximidad con lo que la élite modernizadora consideraba como prácticas desenfrenadas y lúbricas de las fiestas públicas de carnaval animadas por la población de origen africano. Ver Muñoz Cabrejo, *Diversiones públicas en Lima. 1890-1920. La experiencia de la modernidad*, ob.cit.: 182-198.

<sup>91</sup> Ver *MT II*: 2206-2208.

<sup>92</sup> Este hipódromo construido en 1903, siguiendo siempre a Muñoz Cabrejo (ibídem: 105), pasó a formar parte del circuito elitista de nuevos espacios de entretenimiento y clubes deportivos establecidos desde las últimas décadas del siglo XIX en el sur de Lima. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con lugares como el *Club Lawn Tennis* de la Exposición o el *Cricket and Football Club*, el acceso, en términos sociales, al hipódromo parecería haber sido comparativamente un poco más amplio. Al respecto, para facilitar la concurrencia a Santa Beatriz se habilitó un servicio de coches públicos utilizados por espectadores sin medios de transporte privados que partían desde la céntrica Plaza de San Juan de Dios, lejos de los lujosos nuevos barrios del sur como Chorrillos, Barranco y Miraflores.

afición hípica”.<sup>93</sup> A juzgar por los tipos sociales reconstruidos a través de los bosquejos de personajes que aparecen una y otra vez en la trama básica de estas historias, lo anunciado sobre ellas parecería ajustarse a su contenido. Reafirmando, a primera vista, el establecimiento de convenciones y distinciones de clase, se dibujan allí los siguientes perfiles sociales: jóvenes señoras aristócratas, aureoladas por un seductor *spleen*; mujeres aristocratizadas que ocultan su humilde extracción social armadas de picardía; aduladores *sportmen* que hacen de la elaboración del ocio su principal ocupación; entrenadores duros y exigentes; distantes y a veces despóticos *gentlemen* dueños de los caballos de carreras; y, por supuesto, *jockeys*, jóvenes plebeyos secretamente enamorados de las esposas de sus amos, que, al igual que los caballos, permanecen solitarios y ajenos al “gran mundo” que se reúne ritualmente en las tribunas del hipódromo. Las simples intrigas urdidas entre estos personajes esquemáticos ciertamente parecerían confirmar las autoimágenes de una Lima cercada dentro de los ambientes y melodramas del exilio interior de sus élites. Sin embargo, si atendemos no únicamente a los personajes y ambientes sino al peculiar punto de vista desde el que estos folletines son narrados, no es difícil reconocer que a través de ellos se insinúa una parodia del tipo de prosa galante que, al parecer, satisfacía las expectativas de los asistentes asiduos al exclusivo espectáculo del turf. Estos cuentos breves que se suceden unos a otros realizando ligeras variantes temáticas, casi siempre son narrados desde la perspectiva de los *jockeys*, y cuando esto no ocurre, desde la perspectiva de los caballos de carreras. Camaradas fraternos que fundan juntos su efímero prestigio ante un mundo al que nunca pertenecerán, estos jinetes y caballos con nombres adoptados del extranjero llevan una vida sometida a la diversión ajena. Irónicamente, es precisamente la mirada de estos personajes desheredados, localizada en la soledad de la pista y los establos, la que define la

---

<sup>93</sup> El anuncio completo, correspondiente al año 1916, se presenta como epígrafe a “Fue una apuesta del *five o'clock tea*” y reza: “Juan Croniqueur, cuentista atildado y sutil, publicará en *El Turf* cuentos, como el que hoy ofrecemos, en los cuales retrata el ambiente de aristocracia y snobismo que da marco a la afición hípica. En el año anterior *El Turf* publicó algunos otros del mismo literato que fueron muy celebrados por nuestro público”. Ver *MT II*: 2212. En esta fuente no se especifica la fecha exacta en que se publicó este anuncio en *El Turf*. Sin embargo, de acuerdo a Garrels (*The Young Mariátegui and His World*, ob.cit.: 151) la primera de estas historietas se habría publicado el 3 de Julio de 1915.

construcción narrativa de estas entregas concebidas para el consumo de la alta sociedad limeña.<sup>94</sup> Aunque claramente marcados y limitados por la obligación del oficio, estos divertimentos literarios, por medios narrativos muy distintos a los empleados en “Los mendigos”, no dejan de conducir la atención del lector hacia lugares olvidados y situados detrás de los relucientes cambios fisonómicos de la ciudad y de sus selectos nuevos espectáculos.

Los espacios a los que esa Lima que “progresaba” da las espaldas son retomados, de diversas maneras, como materia a ser elaborada en otra expresión literaria del joven Mariátegui. Por una vía diferente, esta resistencia al impulso temporal dirigido hacia adelante de la modernización encuentra otra manifestación más en la obra teatral *Las tapadas*.<sup>95</sup> Con independencia de la discusión sobre sus méritos escénicos, esta pieza, representada en el Teatro Colón el 12 de enero de 1916, resulta interesante porque lleva a las tablas ambientes y figuras sociales extraídas del tradicionalismo virreinal que, precisamente por su anacronismo, resultan discordantes frente al sentido del gusto promovido por la élite modernizadora. Escritos con la instrucción escénica –aparentemente mal acatada– de recrear los espacios abigarrados y lujosos de la Lima virreinal, los cuatro cuadros que

---

<sup>94</sup> Los ocho cuentos pertenecientes a esta serie y republicados en nuestra fuente son: “Rudyard Ryng, ganador...”, “El *jockey* Frank” –cuento que se repite con cambios de nombres de los personajes en “Jim, el *jockey* de Willy”–, “Una tarde de *sport*”, “Amid Bey”, “Fue una apuesta del *five o'clock tea*”, “Historia de un caballo de carrera” y “El *jockey* de Ruby”. Por otra parte, tres folletines más se relacionan, directa o indirectamente, con el ambiente de las carreras, pero en estos casos la historia no se construye desde el punto de vista ni de los *jockeys* ni de los caballos. Por un lado, “El príncipe Istar” y “El match” transcurren en una pobremente aludida Londres que, en realidad, aparece más bien como una proyección exotista peregrinamente imaginada, no precisamente desde Lima, sino desde el hipódromo Santa Beatriz. “Epistolario frívolo”, por su parte, es una ingeniosa microhistoria narrada a partir de las cartas de un secreto amorío fugaz entre un avezado dandi y una elegante joven que, como lo revela el desenlace, lo supera en artimañas. Ver *MT II*: 2198-2206; 2212-2215; 2198-2229. A partir de los muy útiles cuadros de las publicaciones de Juan Chroniqueur elaborados minuciosamente por Portocarrero, podemos inferir, aunque de manera no concluyente, que todos estos folletines fueron publicados en *El Turf* entre julio de 1915 y diciembre de 1916. Ver Ricardo Portocarrero, ob.cit.: cuadros 2 y 5, sección de Anexos.

<sup>95</sup> En el primer número de la revista *Colónida* (Lima, 15 de enero de 1916), Alfredo González Prada deplora la representación teatral de esta obra, a cargo de Julio Baudoin, pero reivindica su escritura, atribuyéndola exclusivamente a Mariátegui: “El mérito literario. Indiscutible. Correctos versos de Juan Chroniqueur [*sic*], que fluyen galanos, fáciles, donairosos. El autor logra armonizar con felicidad su delicada manera modernista al *savoir faire* arcaico. / El valor teatral. Nulo. Técnica del señor Julio de la Paz [seudónimo de Julio Baudoin]. [...] Resumen: un desperdicio literario de Juan Chroniqueur [*sic*]. Candorosidad de rústico que lleva su corte de paño fino al sastre ramplón de anuncio llamativo.”

componen el acto único de *Las tapadas* se inspiran, como se señala en la presentación, en “la intensa sugestión del pasado” y buscan revivir a ciertos habitantes olvidados de la ciudad. En un contexto en el que se pretendía asignar al teatro como espectáculo público una función de refinamiento cosmopolita y de educación moral que desterrara los resabios culturales y la sensualidad del criollismo, *Las tapadas* no sólo se inspiró expresamente y fue dedicada al célebre tradicionista Ricardo Palma, sino que situaba en pleno escenario a la “tapada”, una figura social femenina que ya desde décadas atrás tenía oficialmente negado el ingreso a las butacas de los teatros por ser considerada, diríase, como un licencioso anacronismo barroco.<sup>96</sup> Con la escritura de esta obra el joven Mariátegui parece, entonces, intentar huir imaginariamente hacia una estilizada “etapa de poesía y romanticismo” cuyos contornos parecen definirse, evidentemente no a partir de una reconstrucción histórica veraz, sino como negación de la época vigente y sus formas imperantes.

El desengaño frente a las novedades de la ciudad y a los aires de cosmopolitismo de su vida galante, actitud discernible a lo largo del breve y dispar conjunto de cuentos de Juan Croniqueur, sintoniza con las sospechas frente a las nuevas tecnologías y con el desprecio ante el utilitarismo de la vida cotidiana que, como vimos, se manifiesta en algunas de sus crónicas y, también, con la invención de un pasado donde refugiarse del presente que pone en juego la escritura de *Las tapadas*. En su conjunto, la reticencia y los esbozos de crítica a la modernización discernibles en esta versátil escritura se encuentran claramente circunscritos al

---

<sup>96</sup> Varias elementos de la investigación de Muñoz Cabrejo permiten reconocer que, como parte del proyecto modernizador vigente en las primeras décadas del siglo XX en Lima, el teatro fue concebido como espacio de difusión no sólo de nuevos sentidos del gusto, pretendidamente acordes con la actualidad de las capitales europeas, sino principalmente de la moralidad burguesa de raíz cultural protestante, contenida, austera y refrenada. Como antecedente histórico a este segundo aspecto, que por lo demás permea al Reglamento de Teatros y Espectáculos (vigente desde 1898 hasta 1919), dentro del ambiente de ideas ilustradas del siglo XIX, ya a partir de 1859 continuamente se llegó a establecer, aunque sin conseguir imponerse del todo, la prohibición del uso de velos o mantos entre las mujeres que asistieran al teatro. La curiosa prohibición del uso de este tipo de prenda que nació durante el barroco siglo XVII, se realizó desde consideraciones moralistas que veían como una amenaza al recato y decoro burgués el ocultamiento, supuestamente licencioso, de las “tapadas”. El recurso al velo y su disimulo permisivo, práctica afín al sentido del goce del criollismo, aparentemente no dejó de manifestarse a lo largo del siglo XIX a pesar de las luces y sus develaciones coercitivas que se intensificaron con la entrada del nuevo siglo. (Ob.cit.: 36; 80; 94-95).

entorno perceptible más inmediato de su autor: una Lima que remozca sus jerarquías sociales e incorpora los artilugios y estilos de vida de una “civilización aparatosa”. Pero esta mirada desconfiada ante lo que aparece como un falso espectáculo local que imita inauténticamente lo ajeno, emerge a partir de ciertos atisbos a un horizonte histórico más amplio.

### ***Ecós de la Gran Guerra***

El “desencanto del progreso” que Juan Croniqueur vislumbra en su ciudad se vincula con un referente crucial que trasciende y amplía el ámbito limeño desde el que surge su escritura. Varias de sus crónicas se centran en la exposición del horror de la Gran Guerra europea. A través de las impresiones del joven Mariátegui sobre la primera guerra total moderna se configuran visiones que, situadas en relación con sus sospechas ante la modernización limeña, expanden su desesperanzado lamento ante el sentido y las consecuencias del curso dominante de la historia.

Ya en “La santa efeméride”, donde se sugería que la contemplación de las “paradójicas doctrinas de Jesús” conduciría a la interrupción del ritmo de la ciudad y a la disolución de sus espejismos, leemos:

el eco de la última parábola de amor y de fraternidad pone una nota de cruel ironía en estos momentos en que una regresión salvaje arroja unos contra otros a los hombres de un continente que tuvo siempre la altisonante jactancia de su civilización.<sup>97</sup>

Acogiendo el sentido de este fragmento, se estaría sugiriendo que la inversión de los valores cristianos –que Juan Croniqueur extrae del Nuevo Testamento– materializada por la guerra, cuestiona seriamente tanto los fundamentos de la

---

<sup>97</sup> JC, “La santa efeméride”, art.cit.: 2368-2369.

autoridad de las sociedades y los Estados europeos como su particular forma de desarrollo histórico.

En varias otras ocasiones se amplía este repudio a la “regresión salvaje” desencadenada con la conflagración que signaría el inicio de la destructividad tecnificada que se extendió a lo largo del siglo XX.<sup>98</sup> Cuando todo apenas empezaba, en el momento en que ocurría la invasión de Serbia, el cronista menciona con encono el “afán dominador y expansionista” del Imperio Austro-Húngaro. En esta entrega, se denuncia, asimismo, el frío cálculo de poder que, por detrás de un encubridor idealismo pacifista, habría llevado a otros Estados europeos a cerrar filas contra esta agresión. En este marco, preludiando los “pavorosos caracteres de catástrofe” de una guerra ya inminente y de enorme magnitud en Europa, Juan Croniqueur comenta que, en caso de que ésta ocurriese, “los proclamados triunfos de la civilización y las conquistas del pacifismo” se desplomarían, evidenciando dolorosamente que “la humanidad sigue siendo salvaje, impetuosa y brutal”. Nos hallamos aquí, otra vez, frente a un comentario que derruye las certezas sobre el avance histórico de la humanidad y destiñe las imágenes idílicas de la autoproclamada civilización propagada desde Europa.

Pero en esta entrega se avizora, además, la posibilidad de que, arrasando la normalidad legal, el imperio de la fuerza instaure un estado de excepción perpetuo capaz de suprimir intermitentemente toda cristalización del derecho. Cabe preguntarse, sugiere el cronista, si acaso

todas las conquistas pacientes y lentas de la civilización, si todas sus victorias por el predominio del derecho y la justicia, habrán de quedar desechas ante el estallido de una pasión, ante la ambición de un pueblo, ante la locura de un monarca, ante el amor propio de un diplomático.<sup>99</sup>

Esta alarma frente a la destrucción de los principios y garantías del derecho internacional también se manifiesta en una carta pública en la que Juan Croniqueur

---

<sup>98</sup> Sobre el significado y alcance de la Primera Guerra Mundial como inicio del siglo pasado, ver Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 2003 [1994]), Capítulo I. La época de la guerra total: 29-61.

<sup>99</sup> JC, “Cuenta el cable”, *La Prensa* [Lima] 1 de agosto de 1914, en *MT II*: 2344-2345.

repudia enérgicamente la naturalización del recurso a la fuerza pregonado por ideólogos del darwinismo social, como el general alemán Friedrich von Bernhardi: “[q]ue los pueblos débiles, paguen el crimen de no haber sabido ser fuertes, dice, más o menos, Von Bernhardi, uno de los apóstoles más grandes de esta osada doctrina de la supernación”.<sup>100</sup> Complementando esta carta, en otra de sus crónicas, el joven Mariátegui cita directamente del libro *La verdad sobre la guerra* (1915) del español Álvaro Alcalá Galiano, los criterios biólogos de Von Bernhardi para justificar el dominio militar: “los pueblos débiles no tienen el mismo derecho a la vida que los fuertes”. Aquí, adicionalmente, se destaca la airada reprobación de Alcalá Galiano a la invasión alemana de Bélgica, recurriendo a una imagen bíblica. El autor español, se nos relata, habría figurado la resistencia belga como la batalla de David frente a Goliat.<sup>101</sup>

Representaciones de este tipo, que entrañan una clara identificación con el débil, sin duda convocan a Juan Croniqueur. A través de otro comentario más sobre el pensamiento de Von Bernhardi y su defensa del recurso a la fuerza y la prescindencia de todo marco legal en nombre de la lucha evolutiva de las especies, el cronista sitúa en un plano antagónico a “los nietzscheanos de la supernación”, que encarnarían un “egoísmo sin límite”, frente a quienes “creen en el derecho de los débiles y sueñan con Don Quijote”.<sup>102</sup> A la guerra animada por la *hybris* de un poder imperial que llegó a tergiversar e instrumentalizar el pensamiento de Nietzsche y que, desde nuestro presente, podemos reconocer como uno de los antecedentes de la posterior ideología totalitaria nacionalsocialista, se le opondría

---

<sup>100</sup> JC, “Una carta al doctor Sequi”, *La Prensa* [Lima] 21 de marzo de 1915, en *MT II*: 2365. Emilio Sequi era un prestigioso periodista italiano radicado en Lima. La carta que le dirige Mariátegui constituye una reacción a un comunicado que éste envió a la redacción de *La Prensa* abogando por la no interferencia italiana en el conflicto europeo.

<sup>101</sup> JC, “El libro de un español sobre la guerra”, *La Prensa* [Lima] 21 de mayo de 1915, en *MT II*: 2386.

<sup>102</sup> JC, “Von Bernhardi y la guerra actual”, *La Prensa* [Lima] 31 de marzo de 1915, en *MT II*: 2366-2367. La amplia popularización de la figura de este militar alemán cuenta con un singular registro en la dedicatoria de uno de los poemas publicados coetáneamente por Alberto Hidalgo en Arequipa. Como epígrafe a “Canto a la guerra”, anverso exacto de la sensibilidad de Juan Croniqueur, se lee: “Dedico al Jeneral Federico von Bernhardi, en testimonio de honda admiración”. Esta composición en verso libre forma parte del primer poemario de Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (Arequipa: Tipos Quiroz, 1916).

la resistencia romántica de los débiles cuya efigie sería la del precario caballero andante.

La principal figuración literaria de aquellos que “sueñan con Don Quijote” aparece en la visión que elabora Juan Croniqueur sobre la resistencia belga al avance de las tropas imperiales alemanas. Debido a su liderazgo directo, asumido desde las trincheras, en la lucha pavorosamente asimétrica contra el ejército alemán, Alberto I, rey de Bélgica, es enaltecido como “una de las más bizarras y simpáticas figuras de la hora actual”. La admiración del cronista ciertamente no se funda en la importancia estratégica del intento de contención, por lo demás imposible, al avance militar sobre el territorio de la hasta entonces neutral Bélgica. Más bien ajeno al ámbito de la argumentación política, lo que cautiva a Juan Croniqueur es que, de acuerdo a sus apreciaciones, la “actitud resuelta y altiva” del rey reviviría “pretéritos tiempos de heroicidad y de noble fiereza”. El renacimiento de atributos legados por la tradición caballeresca, asociados aquí con la heroicidad de autosacrificarse en defensa de la independencia de un pueblo, contrastarían con el ilimitado expansionismo del imperio alemán y sus atávicas “ansias de destrucción y de muerte”. En la militarmente desaventajada resistencia belga, asegura Juan Croniqueur, “más que las bayonetas, eran invencibles los corazones”. Con no menos encendidos arrestos románticos, imagina que la reina, quien, como le ha informado el cable, asumiera la tarea de asistir a heridos y huérfanos, “pasea como un hada bienhechora” por la Bélgica assolada por la guerra. “Su alma”, llegamos a leer en esta pieza, “parece forjada en el mismo crisol en que fundieran las suyas las mujeres de Esparta, sus sentimientos revelan toda la infinita ternura del corazón latino”. La “heroica grandeza” de los reyes belgas es figurada, como vemos, recurriendo a evocaciones tanto de la bizarría y la magia medievales como de la épica griega. Al impulso belicista nacido de la *hybris* del Estado alemán, se le opondría el arrojo animado por esa visión encantada del mundo atribuida a los monarcas belgas, en tanto que personificaciones de su pueblo.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> JC, “El rey de Bélgica”, *La Prensa* [Lima] 18 de octubre de 1914, en *MT II*: 2354-2355. Como vemos, el ímpetu romántico que recorre esta crónica se funde con la exaltación de sentimientos de pertenencia a una patria. Pero, como podremos apreciar en el siguiente capítulo, este tipo de



En su penúltima crónica sobre la Gran Guerra, quizá una de las más lúcidas del joven Mariátegui, el expansionismo del imperio alemán, contracara de la débil y quimérica resistencia belga, es directamente asociado con los pretendidos avances en la aplicación de la ciencia moderna. Como era frecuente en la prensa de la época, el cronista acusa al Káiser Guillermo II de haber bautizado a su contemporaneidad como la “época de hierro” e, interesantemente, transfigura ese material asociado a la tecnología del Medioevo en un símbolo que condensa la tétrica imaginaria de los nuevos instrumentos de guerra: cañones, cascos metálicos, bayonetas, obuses, acorazados, aviones y aerostatos. A través de las imágenes del *hierro* con el que la “guerra bruñe las facetas de la muerte”, Juan Croniqueur vislumbra que la tecnificación puesta al servicio restringido de la destructividad y el ímpetu de dominio constituye una manifestación del avance de la barbarie. Como nos sugiere este joven observador de su contemporaneidad, en la modernización bélica del hierro es posible distinguir un antiguo resplandor: el de las armaduras medievales y las hachas de sílex.<sup>104</sup>

Dando una forma todavía más acabada a esta intuición, el cronista describe, estupefacto, el modo en que la lógica moderna de la guerra sistematiza el terror. Walter Bloem, futuro miembro del Partido Nacional-Socialista identificado por Juan Croniqueur simplemente como un “publicista germano”, articularía con claridad el fundamento lógico subyacente a las atroces matanzas civiles que acompañaron las invasiones alemanas a Bélgica y Francia. En estas incursiones militares, el “terror aplicado científicamente y calculadamente” tendría la misma fría neutralidad que la de “cualquier otro sistema experimental”. Demostrando una notoria capacidad para captar uno de los rasgos más sombríos de la época histórica que se abría con el despliegue de aquello que hoy entendemos como el paso de la guerra entre ejércitos regulares a la guerra total –que no distingue entre población civil y grupos armados–, Juan Croniqueur apunta: “con el método del terror o con

---

proclamas, antes que manifestar la defensa de la identidad mítica de un Estado nacional en particular, son impulsadas por una defensa genérica de la *latinidad* que, siguiendo los términos propios del trance arielista de Juan Croniqueur, perviviría no sólo en Bélgica (en rigor, en la región francófona de ese país), sino, evidentemente, también en Francia y en Italia.

<sup>104</sup> JC, “La época de hierro”, *La Prensa* [Lima] 14 de abril de 1915, en *MT II*: 2371-2372.

el terror metódico si lo queréis mejor así, se busca no la represión de rebeldías francas o latentes sino la asfixia, la petrificación de las rebeldías posibles, de las rebeldías por venir”. Este sofisticación en la capacidad destructiva de la guerra moderna, vuelve susceptibles de sospecha los aclamados avances en la aplicación tecnológica de la ciencia básica. Las nuevas técnicas bélicas son producto, señala el cronista, de la “bondadosa ciencia alemana” y, como los “explosivos asfixiantes”, no son sino un “producto de laboratorio”.<sup>105</sup>

Redactadas en el marco del diarismo y sus premuras, esta serie de crónicas sobre la Gran Guerra no ofrecen, ni pretenden hacerlo, análisis extensos y pormenorizados. Se trata, más bien, de comentarios sueltos en los que, sorprendentemente, es posible hallar intuiciones lúcidas y observaciones penetrantes sobre lo que “cuenta el cable”. En su conjunto, estas entregas construyen un cuadro en el que el ominoso resplandor del hierro aparece como símbolo de una modernización técnica equiparada a la barbarie y a la *hybris* imperial.

Mediante “La guerra que pasa”, el único cuento breve de Juan Croniqueur que no guarda una relación temática directa con Lima, se elaboran algunos aspectos clave de esta visión. La historia se ambienta en una pequeña comarca belga habitada únicamente por mujeres y niños. Los hombres han partido al frente de guerra y de ellos sólo queda el recuerdo del “eco de disparos aislados” en retirada ante el invencible avance de las tropas invasoras. Las huellas de la destrucción inicialmente se extienden a lo largo de toda la campiña que circunda al arcádico pueblo, y en su interior, un ominoso “son de hierro” preludia el porvenir.

Las calles estaban tristes, solitarias. Interrumpían de rato en rato su silencio las voces de algún grupo de soldados que discurrían lentamente y pasaban con un bronco y descompasado son de hierro.

---

<sup>105</sup> Juan Croniqueur, “El arma del terror”, *La Prensa* [Lima] 16 de junio de 1915, en *MT II*: 2384-2385. El carácter sombrío de estas tecnologías desarrolladas para la guerra encontraría, de acuerdo al joven Mariátegui, una semejanza local en las técnicas de tortura utilizadas por la policía peruana. En una indignada denuncia frente a estas prácticas, Juan Croniqueur exclama que el “rezago de barbarie” de tales procedimientos “cruels” e “inhumanos” encontrarían en “las atrocidades de la guerra actual [...] un paralelo de horror”. Ver JC, “La inquisición de Ate”, *La Prensa* [Lima] 9 de abril de 1915, en *MT II*: 2382-2383.

Una vez consumado el ultraje a la pureza del pueblo, el avance militar sólo deja tras de sí un cúmulo de ruinas:

La aldea exhibía las huellas del paso de la barbarie. Sus muchas casas en escombros, su iglesia semi-destruida, refería la historia de crueles episodios. Habitaban en ella todavía unos pocos de sus antiguos pobladores y se alzaban en pie escasas casitas, de trecho en trecho, como testigos perennes de la ruina.

Si en el plano material la destrucción de esta comarca, construida en el relato como anteriormente libre de agitaciones y conflictos –idílicamente premoderna, podría decirse–, deja tras de sí la desolación de edificaciones derruidas, en el ámbito de la vida íntima de sus habitantes, la idealizada felicidad familiar y comunitaria es deshecha por la violencia sexual. La violación a la que somete un soldado a Ninette, personificación femenina de la pureza aldeana, constituye el punto climático de la invasión. Junto a la devastación física del pueblo, la perturbadora carga de un hijo indeseado constituye una lacerante cicatriz de la “guerra que pasa”.

Interesantemente, con independencia del impersonal personaje antagonista, el desgarrador alejamiento de Ninette del ámbito de la pureza moral ya se había insinuado en ella misma cuando, durante un breve lapso, se había sorprendido a sí misma sintiendo una cierta atracción por los soldados prusianos “fatigados”, “sudorosos” y “bruscos”. Incluso después de su catástrofe personal, esta ambivalencia del personaje central, en quien parece condensarse una forma de vida anterior al advenimiento del progreso, no se clausura del todo. Después de dar a luz, Ninette casi llega a entregarse a un arrebató que le impele a asesinar al recién nacido, criatura que se le presenta, inicialmente, como un “estigma” y una “fuente de odios inagotable”. Pero súbitamente, su furor se detiene. Retornando al papel tradicional de madre asignado a ella dentro de su comunidad, Ninette parece restituir en su vida íntima la paz deshecha de la pequeña comarca belga. Inmediatamente después de recuperar un estereotipado amor de madre, clausurada toda tensión, la narración se cierra con la figuración de una promesa de “nueva vida” en la comarca a través de un sol primaveral. Pero más allá de su convencionalismo, es importante observar que este desenlace permanece, hasta cierto punto, en ciernes: el narrador cifra toda la esperanza de un nuevo comienzo

después de la devastación, simultáneamente, en la capacidad regenerativa de la vida aldeana atribuida a Ninette, pero a la vez, en el nacimiento del hijo impuro de la guerra.<sup>106</sup> La representación de una utopía tradicionalista en la que se restituye un mundo idealizado, pretendidamente intocado por la agitada contemporaneidad del mundo, resulta ya imposible en la construcción de esta historia breve.<sup>107</sup>

\*

En un plano de análisis ajeno al enfoque y a la mirada eminentemente literarias de Juan Croniqueur, un aspecto relevante de la Gran Guerra en términos de sus repercusiones económicas a nivel nacional, es que ofreció un marco de oportunidades para la acumulación de riqueza sobre la que se sustentó la acotada transformación modernizadora que se experimentó en la Lima de la *belle époque*. Tal y como sucedió en otros países de la región con similares estructuras económicas, la producción y exportación de bienes primarios en Perú se vio impulsada por la acrecentada necesidad de abastecimiento en los países europeos en conflicto. Uno de los registros de esta relativa bonanza se cristalizó, precisamente, en las renovaciones urbanísticas que ambientan las crónicas y relatos sobre la ciudad de Juan Croniqueur. Pero esta conexión material entre el gran complejo destructivo de la guerra y la reconstrucción modernizadora de algunos sectores pudientes de Lima, ni siquiera fue insinuada en la prosa de nuestro cronista. Su rechazo frente a lo que describe como una extranjerizante transformación del espacio urbano remite, más bien, a la percepción de inasibles

---

<sup>106</sup> JCM, “La guerra que pasa...”. En *MT II*: 2229-2232.

<sup>107</sup> Si ubicamos este relato en el ambiente literario limeño, al que desde luego que no deja de pertenecer, llama la atención su contraste con el tipo de cuentos que, coetáneamente, publicaba Abraham Valdelomar. A diferencia de la imposibilidad de un retorno definitivo a la armonía en la aldea belga del relato de Mariátegui, en la San Andrés de “El Caballero Carmelo”, como anota Gonzalo Portocarrero, “la familia y el pueblo son evocados como una arcadia, una comunidad donde todo es justicia y belleza, donde no hay desorden, ni lugar para el mal.” Gonzalo Portocarrero, “Modernidad y criollismo en Valdelomar” en *Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana* (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004): 217.

amenazas y a la expresión de un acentuado escepticismo ante los encantamientos del nuevo siglo. Los brillos de la ciudad, aquellos guiños del siglo bautizado con la guerra, ciertamente no seducen al joven Mariátegui. La ilusión del progreso extendida sobre Lima durante su *belle époque* genera en él sospechas que le conducen, antes que a esbozar una forma de crítica histórica de carácter económico o sociopolítico, a replegarse en la experiencia mística –trascendencia idealista que tendría la capacidad de liberar la conciencia de los males y sortilegios de la ciudad moderna– y a imaginar un pasado virreinal idealizado. De un modo similar, el horror de Juan Croniqueur ante los perfiles que alcanza a divisar de la Gran Guerra deriva, no en una crítica sobre sus fundamentos, sino en la reivindicación de una sensibilidad romántica que encuentra su mayor representación en el heroísmo capaz del autosacrificio proyectado, primordialmente, en los monarcas belgas y su pueblo. La negación de la propagación local e internacional del “desencanto del progreso” articulada en la prosa de Juan Croniqueur afirma, en suma, una forma débil de resistencia que se funda en la imaginación y en el cultivo de una sensibilidad artística y literaria que nace de todo aquello que el avance de la barbarie moderna deja atrás de sí.

## Capítulo 3

### Hacia afuera de la literatura

Con cierta recurrencia, Juan Croniqueur menciona con devoción a determinados escritores emblemáticos del modernismo latinoamericano y sus referentes europeos. Pero lejos analizar sus obras, el recurso a estos nombres reverenciados opera como punto de partida para perfilar modelos de vida artística, o bien, para crear personificaciones del distanciamiento de la literatura frente al mundo. Estas encarnaciones imaginarias del culto del arte que profesa Juan Croniqueur se sitúan, de distintos modos, en las antípodas de la vulgaridad utilitaria enseñoreada sobre el mundo. Representados como seres anómalos, fuera de lo común, estos personajes, en unos casos, transmiten el encanto de tiempos pasados que apenas alcanzan a sobrevivir en el presente como vestigios, y en otros, se entregan a la muerte asumiendo la rebajada y empobrecida realidad en la que les fue dado existir como una fatalidad invivable.

Pero la invención de estas figuras de artista ubicadas al margen y a contracorriente del curso dominante de la historia, no remite únicamente a la excepcionalidad proyectada sobre algunos de los autores predilectos del joven Mariátegui. Otro tipo de “fuentes” que alimentan sus fantasías parecerían trascender el cercado ámbito de la experiencia estética e incluso poner en cuestión dónde se localizarían los linderos entre la vida ordinaria y la esfera literaria y artística. La representación de ciertos personajes insólitos y la narración de acontecimientos inusuales que aparecen y ocurren en las calles de Lima –y en alguna ocasión en París–, en cierta medida difuminan la cercada circunscripción esteticista del fervor antiutilitario por lo excepcional de Juan Croniqueur. A través de este parcial resquebrajamiento de su esteticismo, se insinúan profundos trastornos en su modo de concebir la relación entre la literatura y el prosaísmo contemporáneo que la circunda.

## ***Figuras de la vida artística***

Uno de los tópicos literarios que atraviesa las crónicas del joven Mariátegui justifica y rinde homenaje a su afrancesado seudónimo: el enaltecimiento decadentista de la antigüedad latina. Como se trasluce en su exaltación de la figura del entonces afamado escritor belga Maurice Maeterlinck, la afirmación intransigente, hasta el punto de atreverse a optar por el suicidio, de la elevación del poeta por sobre lo ordinario, se funde con la defensa de la *latinidad* –legado que Juan Croniqueur entiende indefinidamente como raíz cultural y como herencia “racial”–. En una entrega vinculada a las vicisitudes de la Gran Guerra, el cronista se ocupa del inesperado ofrecimiento de Maeterlinck de participar en la defensa militar de Bélgica. La ansiada contemplación de la muerte que, de acuerdo a aquél, insuflaría el “espíritu” de Maeterlinck, lo habría llevado a pensar que sumándose a las filas de los combatientes de su patria “la amada misteriosa lo esperaba en los campos pavorosos de la guerra” y a entrever “sus nupcias con la desconocida en el fondo ensangrentado y cálido de un reducto”. Por su contraste con los modos exquisitos y el carácter contemplativo que Juan Croniqueur le atribuye a este escritor, sus bríos belicistas, más cargados de un decadentista culto al suicidio que de arrojos patrióticos, no dejan de resultarle algo desconcertantes. Previsiblemente, este autoreclutamiento fue rechazado por las autoridades belgas, guiadas, se nos dice, por un “concepto fríamente utilitario y práctico”. Como alternativa, Maeterlinck iniciaría una campaña ideológica en Italia, un “apostolado” en los términos religiosos del cronista, orientado a asegurar el apoyo italiano al eje francés. En su descripción de esta misión de diplomacia cultural, Juan Croniqueur pone el acento en la airada defensa de la latinidad que habría emprendido Maeterlinck. Para vencer al “imperialismo militar” que, como lo repite, “ha desatado en Europa la vorágine de una bárbara regresión”, el poeta “ha ido a invocar en este pueblo [italiano] inextinguibles sentimientos de raza, a conmover su corazón latino y a arrebatarlo de la sugestión del águila imperialista”. De tener éxito, concluye, “el poeta haría el milagro [...] que hablaría de esta santa religión del idealismo y la quimera, a todos los espíritus prácticos, a todos los Sanchos de la

edad presente.” Maeterlinck, en suma, es imaginado como un portavoz lírico de la latinidad, tradición que se eleva muy por encima, no sólo de la barbarie guerrerista, sino incluso de toda reducción de la realidad a criterios de previsión y cálculo utilitario.<sup>108</sup> Elaborando una variante de esta actitud artística, que obviamente se diferencia de una postura estrictamente política, el joven Mariátegui amplía su punto de vista sobre el “apostolado” de Maeterlinck en la ya citada carta pública que dirige a Emilio Sequi. Con tino diplomático, ante la defensa de la neutralidad italiana postulada por Sequi, Juan Croniqueur le responde que, lejos de una actitud mesurada, él, siendo “romántico y vehemente”, no puede sino esperar que las decisiones de Italia “respondan sólo a la voz y las tradiciones de la raza”.<sup>109</sup>

La fascinación de Juan Croniqueur por el escritor italiano Gabriel D’Annunzio constituye otra importante estación de su enaltecimiento de las “tradiciones de la raza” latina. Años antes de que D’Annunzio confluya con el naciente fascismo italiano por sus posturas ultranacionalistas, encrucijada político-ideológica sobre la que el propio Mariátegui dará cuenta críticamente durante su exilio en Italia, no escatima elogios frente a quien, según juzga en ese momento de su trayectoria intelectual, defendería junto a Maeterlinck el legado de la latinidad. Representada metafóricamente como un “pífano encantado” tocado por un “fauno nuevo”, la obra literaria de D’Annunzio, vagamente aludida en su conjunto, remozaría el sentido de armonía estética de la antigüedad griega. Por otra parte, en tanto que portador de una tradición cultural venerable, el italiano llega a ser comparado con la figura por excelencia del encuentro de la latinidad con América: la del “divino visionario de Cristóbal Colón”. Reafirmando la noción romántica de la genialidad artística, Juan Croniqueur alaba sin reparos al “inmenso artista” y “poeta selecto” de actitudes “soberbias y aristocráticas”. Observada a través de este prisma, la participación de D’Annunzio en la Gran Guerra encandila al cronista. En el contexto del polémico giro del italiano hacia el aventurerismo político, Juan

---

<sup>108</sup> JC, “El apostolado de Maeterlinck”, *La Prensa* [Lima] 19 de marzo de 1915, en *MT II*: 2362-2363. Coincidencia o deliberado intertexto, en el relato “La guerra que pasa”, el personaje belga que deja a su esposa Ninette en la aldea para sumarse a las tropas de resistencia a la invasión alemana se llama, como Maeterlinck, Mauricio.

<sup>109</sup> JC, “Una carta al doctor Sequi”, art.cit.: 2365.



Croniqueur llega a llamarlo “hombre genial”, tal y como lo harán los fascistas años más tarde, evidentemente sin que en ese momento exista modo alguno de preverlo.<sup>110</sup> Realizando una variante de esta representación, en una breve mención de la excomunión que el Vaticano hizo recaer sobre D’Annunzio a consecuencia de su belicismo, aplaude sin reparos la “originalidad de la actitud” de este “ególatra majestuoso”.<sup>111</sup>

Lo que atraería a Juan Croniqueur en su construcción de personajes a partir de D’Annunzio y de Maeterlinck –e incluso, como se mencionó al paso, nada menos que a partir de un mitológico Cristóbal Colón– es el heroísmo individual de estirpe latina y, sin que importe su signo político, su fidelidad incondicional a un mundo pretérito idealizado. No debe entonces sorprender que, con ocasión del “día de la raza”, Juan Croniqueur celebre la llegada de los europeos mediterráneos a tierras americanas. Adhiriendo a versiones conciliadoras, míticas y racializadas del mestizaje, concibe que el heroísmo de Colón habría hecho posible “el desposorio de esa raza altiva, idealista y bizarra, con esta otra vigorosa, pujante y cálida”. Según el cronista, que en este punto reduce los procesos de cambio histórico a la irrupción de actos de genios solitarios y jamás cuestiona nociones o preconcepciones raciales, “la raza latina [...] nos trajo el benéfico renuevo de su sangre, porque en ella hubo un genio, un soñador, un divino visionario que entrevió nuestra existencia y acometió la empresa loca, la quijotesca empresa de revelarla”. Dentro de esta retórica, en la que el exotismo americanista se revela como la contracara complementaria del latinismo, el particular estatus que Juan Croniqueur adjudica a los latinoamericanos frente a Europa consistiría en el “orgullo de ser [también] latinos, de llevar en sus venas junto con la sangre bravía e hirviente de los aborígenes de América, la sangre generosa de otros pueblos heroicos”.<sup>112</sup>

Otros delirios exotistas de Juan Croniqueur remiten a evocaciones del “oriente”. En particular, a través de los registros escritos que dejó sobre su

---

<sup>110</sup> JC, “D’Annunzio y la guerra”, *La Prensa* [Lima] 27 de abril de 1915, en *MT II*: 2379-2380.

<sup>111</sup> JC, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 23 de febrero de 1916, en *MT II*: 2423-2424.

<sup>112</sup> JC, “La fiesta de la raza”, *La Prensa* [Lima] 12 de octubre de 1914, en *MT II*: 2351-2352.

admiración de la obra del marinero y narrador francés Pierre Loti, expresa su embelesamiento ante las ideas proyectadas desde Europa sobre los diversos pueblos musulmanes.<sup>113</sup> La vida “mística y sensual”, los “fastos asiáticos”, los “palacios aladinescos” y los “tapices suntuosos” que la narrativa de Loti describiría, sugieren a Juan Croniqueur “amables visiones del pasado”. Siguiendo esta lectura, el encanto que portaría el contacto imaginario con un pasado remoto y ajeno prometería conservar un lujoso oasis de contemplación en medio de la desertificada contemporaneidad marcada por el vértigo modernizador. La narrativa de Loti ofrecería, de este modo,

un cuadro lleno de luz y de color, de poéticas costumbres que la civilización sacrifica, que la civilización ahoga en el vértigo de sus monumentos y de sus especulaciones y de la vocinglería de sus automóviles raudos.<sup>114</sup>

Como se recordará, los adjetivos “místico y sensual” atribuidos al “oriente”, ese pretendido mundo alternativo al existente, no escasean en las crónicas de tema religioso ambientadas en Lima para crear imágenes idílicas de la vida social durante el Virreinato. Los espectros de criollos y musulmanes, evocaciones más bien dispares que, sin embargo, compartirían el hecho de espejear figuras opuestas al presente y sus turbaciones, se aproximan y guardan afinidades dentro del imaginario romántico de Juan Croniqueur.

El esteticismo de estas crónicas, bien podría ser descrito, sin mayores riesgos, como un pequeño oleaje más insertado en la amplia corriente literaria del modernismo latinoamericano. Explicitando esta filiación, el propio Juan Croniqueur no oculta su reverencia ante los grandes nombres del modernismo y, en ciertos casos, del posmodernismo de la región. Para empezar con el mayor entre ellos, según narra en una ocasión, tras enterarse del fallecimiento de Rubén Darío, llevó a cabo una solemne y privada sesión de lectura de poemas a dúo con una

---

<sup>113</sup>Para un estudio clásico que rastrea el fundamento de las ideas europeas sobre un “oriente” idealizado y homogeneizado en la experiencia histórica del colonialismo, ver Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978).

<sup>114</sup>JC, “Pierre Loti en la guerra”, *La Prensa* [Lima] 20 de marzo de 1915, en *MT II*: 2363-2364. El punto central de esta entrega es destacar la participación, terriblemente paradójica según su autor, de Loti, un “enamorado del oriente”, en el ataque naval francés a Turquía para asegurar el control del paso de los Dardanelos en el contexto de la Gran Guerra.

“amiga” que permanece en el anonimato. En el recuento de este ritual poético cargado de recogimiento y misterio, Juan Croniqueur llama al nicaragüense “maravilloso y sortilego maestro de la rima” y, por supuesto, “gran poeta de la raza”. Durante uno de los momentos de este homenaje póstumo al “admirable liróforo”, el cronista y su acompañante también habrían declamado a sus otros “poetas ídolos”. Parnaso que incluye “a Heine, a Bécquer, a Herrera y Reissig, a Sully, a Verlaine”: toda una corte de figuras del romanticismo, simbolismo y parnasianismo europeos, coronada en el centro por un modernista latinoamericano.<sup>115</sup>

Otras señales más de este credo modernista se riegan en medio de entregas dispares. En una de ellas, escrita a propósito de la presentación en Lima de la pianista Luisa Morales Macedo, el cronista remarca que tanto como la intérprete amaría las composiciones de Chopin, él admira y ama la poesía de José Asunción Silva. La musicalidad del verso modernista motivaría tal asociación: “la música es tan sublime que la máxima expresión de la frase está en el verso”. Adicionalmente, a tono con la elevación aristocrática que le atribuye al concierto, un inapelable Juan Croniqueur asienta, de paso, un ampuloso juicio estético: “me bastó leer el primer cuarteto del soneto a Margarita de Rubén Darío para saber que era el más grande poeta de España y América.”<sup>116</sup> Por otra parte, en medio de otra pieza, el cronista devenido en preceptor, incluye una nota de lamento por el exilio del “gran poeta” mexicano Amado Nervo en Madrid. En este contexto, encuentra la ocasión para calificar al también mexicano y modernista Manuel Gutiérrez Nájera como “exquisito cantor”.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> JC, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 21 de febrero de 1916, en *MT II*: 2419-2420.

<sup>116</sup> JC, “Luisa Morales Macedo, artista admirable”, *El Tiempo* [Lima] 23 de septiembre de 1916, en *MT II*: 2395-2398.

<sup>117</sup> JC, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 17 de marzo de 1916, en *MT II*: 2431-2432. Llevando su esteticismo al terreno del comentario político, Juan Croniqueur llega a afirmar aquí que el exilio de Nervo habría sido forzado por “culpa de todas las hordas de gentes famélicas, sanguinarias, pillastres y bárbaras que en México mantienen el duro tributo de una convulsión interminable”. Dentro de este poco amable juicio sobre la agitación social desatada tras la Revolución Mexicana, Pancho Villa es presentado como un “zambo forajido” y, en contraste, el reaccionario Victoriano Huerta aparece como un “insigne felón”. Pasajes de este tipo sin duda explican el rechazo parcial de Mariátegui frente a sus escritos juveniles. Sin embargo, de manera

La figura de otros escritores latinoamericanos perfilada por Juan Croniqueur, los hace aparecer como suicidas excelsos, o, diríamos, como ejecutores del tipo de autoinmolación heroica proyectada infructuosamente por Maeterlinck. Es el caso, por ejemplo, de la posmodernista uruguaya Delmira Agustini. En la crónica sobre la muerte de esta poeta, el autor elogia su rotunda negación de asumir un papel tradicional de esposa. Especulando sobre los motivos de la fugacidad de su matrimonio, Juan Croniqueur conjetura que quizás Agustini “buscaba, quién sabe, que la vida se le brindase en toda su emoción y en toda su violencia, como no era posible en la vulgar, apacible y monótona tranquilidad de su hogar”. La ruptura y disconformidad de Agustini frente al limitado horizonte de normalidad social impuesta sobre ella no la conducirían, sin embargo, a afirmar una alternativa de vida sino, más bien, a sumirse en una turbación y angustia que ineluctablemente signarían a un espíritu torturado de pesimismo. En relación a esta disposición de ánimo, refiriéndose a la muerte de Agustini en manos de su ex esposo, quien se suicidara inmediatamente después del asesinato, el cronista imagina que se habría tratado de una muerte buscada voluntariamente por los dos amantes. Suicidio a dúo, sugiere, que extremaría la exploración poética de la “desesperanza” y la “miseria dolorosa de la vida”.<sup>118</sup> Insistiendo en este tópico decadentista, en otra pieza, Juan Croniqueur se refiere a la lucidez de aquéllos que saben reconocer a tiempo que han sido predestinados para el suicidio. En el contexto de esta proclama, afirma: “por eso yo admiro tanto a José Asunción Silva”.<sup>119</sup> Como en el caso de Agustini, el suicidio del modernista colombiano expresaría la fatalidad de una vida espiritual desajustada que se afirma, sin esperanza alguna de transformar lo existente, a contracorriente de la plana y utilitaria normalidad del mundo.

---

similar a lo que ocurrirá con su admiración por D’Annunzio, a través de un amplio conjunto de artículos sobre la revolución mexicana publicados a lo largo de la década de 1920 (actualmente republicados en el volumen *Temas de Nuestra América* de las obras completas), Mariátegui amplía, profundiza y revisa las posturas que se deslizan en sus crónicas de adolescencia.

<sup>118</sup> JC, “El fin de una poetisa”, *La Prensa* [Lima] 11 de mayo de 1914, en *MT II*: 2341-2342.

<sup>119</sup> JC, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 16 de febrero de 1916, en *MT II*: 2417-2418.

## ***Literatura en las calles***

La fragmentaria doctrina estética expuesta por Juan Croniqueur signada, al igual que otras estelas modernistas, tanto por la nostalgia imaginativa como por el fatalismo heroico, no se despliega únicamente a partir de su modo de representar a todos los escritores mencionados o aún a otros más. A través de distintas secuencias de crónicas sobre acontecimientos de la ciudad, sus añoranzas de un pasado perdido y su evocación de la sublime desesperanza de los desajustados se trasladan, por así decirlo, a las calles.

Para empezar, algunas manifestaciones del enaltecimiento de la muerte se desplazan de la evocación de escritores suicidas hacia el registro, no menos idealizado, de crímenes y suicidios en Lima. Elaborando en clave decadentista la narración de estas muertes, Juan Croniqueur parece estar cautivado por una paradójica forma de heroísmo autodestructivo. Ya desde la primera ocasión en que escribe sobre uno de estos acontecimientos, los concibe como expresiones de un mismo “rpto pasional” con variantes particulares en cada caso. Trascendiendo la vulgar notificación del asesinato de una mujer y el suicidio de su asesino y amante, Juan Croniqueur, gratamente sorprendido, contempla “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”.

El desate de violencia pasional es, así, arropado de espiritualidad y presentado como una actitud que resiste, hasta las últimas consecuencias, los imperativos de reducir la vida y las relaciones humanas a cómodas convenciones y fríos criterios de utilidad. El caso de Delmira Agustini parecería repetirse en personajes anónimos de Lima. El “mal de amor” que animaría este tipo de crímenes se asocia, en la prosa de Juan Croniqueur, con el retorno de formas de sentir dejadas atrás en el tiempo. A propósito de uno de ellos, por ejemplo, el cronista concibe que la “leyenda

romántica y caballeresca de edades lontanas tiene un grato, un risueño florecimiento en este pobre suceso callejero”.<sup>120</sup>

Esta dimensión poética que aflora en medio de acontecimientos más bien deleznable, se disemina a lo largo de algunas crónicas más, en las que se adivina una intención de trascender el amarillismo. En una de estas entregas se relata el caso de un estudiante de medicina que realiza un viaje de estudios a Venezuela junto a su esposa. Ya instalados, debido a un torpe malentendido, él cree que su esposa lo engaña. “Loco de furor” la termina estrangulando y al enterarse de su error acaba con su propia vida.<sup>121</sup> En otra ocasión se relata la historia de un amorío entre dos adolescentes truncado por sus diferentes extracciones de clase y ambientado en una vecindad limeña. El caso desemboca en la misma “vieja historia de celos” que culmina con el “intempestivo” asesinato a tiros de una joven y con el suicidio inmediato de su engañado novio.<sup>122</sup> En una última crónica de este tipo que, a diferencia del resto, se encuentra salpicada de referencias librescas, los consabidos asesinato y suicidio ocurren en el balneario de Barranco. El protagonista principal es un estudiante inmigrado de la serranía peruana quien, embarcado en un desolador proyecto personal de ascenso social en la capital, se enamora de una joven. Juntos experimentan una “eclosión de romanticismo”: sus encuentros son descritos como una ocasión de placer “inefable y espiritual”. Sin embargo, como en el anterior caso, las diferencias de clase obstruyen el idilio. El estudiante oculta, avergonzado, su morada, y convence a su amante de que la habitación prestada de un amigo, donde se encuentran regularmente, es de su propiedad. Al ser descubierto, embargado por “ese sentimiento que domina a todos ante una amenaza del ridículo” y prefiriendo una solución extrema a rebajar las “efusiones de un cariño sobrehumano” a un plano ordinario, dispara dos veces.<sup>123</sup> Ciego a toda otra consideración, Juan Croniqueur exalta en estas muertes violentas

---

<sup>120</sup> JC, “*Causerie sentimental*”, 9 de abril de 1915, en *MT II*: 2370-2371.

<sup>121</sup> JC, “Espantoso drama de celos”, *La Prensa* [Lima] 17 de mayo de 1915, en *MT II*: 2299-2301.

<sup>122</sup> JC, “El crimen de anoche”, *La Prensa* [Lima] 1 de junio de 1915, en *MT II*: 2304-2306.

<sup>123</sup> JC, “El crimen del balneario”, *La Prensa* [Lima] 30 de junio de 1916, en *MT II*: 2318-2322.

la expresión de un arrebató amoroso, frecuentemente impedido por distinciones de clase, que supera toda medida y escapa a toda racionalidad utilitaria.

En sintonía con esta búsqueda de la poesía agazapada detrás del violento “mal de amor”, por lo menos en dos ocasiones los incendios y su carácter extraordinario dan pie a pequeñas narraciones en las que el acento antiutilitario es todavía más visible. La conflagración del *Moulin Rouge* en París, accidente previsiblemente lamentado por un *chroniqueur* que describe al famoso cabaret como “fantástico centro de fiesta y de placeres de la Ville Lumière”, ofrece una ocasión para elogiar la naturaleza derrochadora del fuego. A pesar de sus caracteres de tragedia, la destrucción del *Moulin Rouge* descrita por este narrador que, evidentemente, amplía libremente las escuetas informaciones del cable telegráfico, ocurre en medio de una “noche clamorosa y orgiástica”. La presencia incontenible del fuego habría llevado a su límite el “desenfreno báquico de una fiesta pagana”, tornando así “un poco poético” el horror del incendio. No sorprendentemente, un accidente como éste no podía sino agrandar a quienes, “como el cronista”, según él afirma sobre sí mismo, “tienen un sentimentalismo irreductible que tan rotundos desprecian los hombres positivos, los hombres utilitarios que saben estar con el siglo”.<sup>124</sup> A destiempo en medio de una época en que impera el productivismo económico, Juan Croniqueur celebra el derroche del fuego en París.

De vuelta en Lima, en otra crónica se ostentan desmanes similares. A través de una dilatada “noticia” sobre un incendio desatado en un cuartel militar limeño durante altas horas de la noche, Juan Croniqueur junto a su imaginario amigo H. (seudónimo que utilizaba para comentar obras teatrales) comparte su deleite ante un accidente que escapa a todo control y previsibilidad humanas. Tras la súbita propagación de la llamarada, según se nos relata, tañen campanas eclesiásticas en señal de alarma, como cuando los piratas asaltaban los puertos o los encarcelados escapaban. Desdeñoso del pánico apoderado de los habitantes de su ciudad, el ufano cronista desea que no se detenga la “libertad del siniestro” ni que se extinga el fuego “rebelde y arbitrario” estimulado “por la complicidad de la noche”. En

---

<sup>124</sup> JC, “París de duelo”, *La Prensa* [Lima] 1 de marzo de 1915, en *MT II*: 2358-2359.

sentido inverso al del común, quisiera poder contemplar el espectáculo de las llamas sin interrupciones de los bomberos ni de los voluntarios que les ofrecen, apremiados, su apoyo inexperto. Divagando campantemente en medio del revuelo general, Juan Croniqueur se da el lujo de observar esta paradoja: “los bomberos necesitan estimular el pequeño y esclavo incendio de sus máquinas para abatir el incendio majestuoso y destructor. Y aquél se alimenta de carbones mercenarios mientras éste hace su combustible de edificios y palacios”.

Abundando en este sofisma que diferencia entre modalidades esencialmente distintas del fuego, el cronista opone y distingue los incendios provocados por “los hombres con fines industriales” de los “incendios audaces y espontáneos” que portarían la fuerza humanamente incontrolable de la naturaleza. Si el fuego en sus usos productivos se asemeja por su mansedumbre a los “animales domésticos”, en contraste, el fuego accidental y destructivo, por su exuberancia, guardaría afinidades con las “fieras indómitas”. En concordancia con estas máximas diletantes, cuando un incendio “se presta a fines de comercio e industria, renuncia a todos sus atributos nobles y grandiosos de tragedia y destrucción”. El fuego domeñado, devenido en símbolo del uso técnicamente controlado de energía para garantizar la productividad de maquinarias, sólo puede ser despreciado por quienes, “enfermizamente artistas”, como Juan Croniqueur no cesa de presentarse a sí mismo, aman el derroche intempestivo de los incendios accidentales.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> JC, “Un incendio a medianoche”, *La Prensa* [Lima] 10 de agosto de 1916, en *MT II*: 2322-2326. No se debe perder de vista que en medio de este canto al fuego, en un contrapunteo diletante de opiniones entre Juan Croniqueur y su imaginario amigo H., se desliza una sentencia francamente incómoda en relación al decidido antibelicismo del joven Mariátegui: “el incendio es magnífico. No se concibe la guerra sin el incendio”. Sin embargo, debido a que se presenta en el contexto de una broma intelectualista, esta fugaz arenga afín al futurismo italiano, publicada años antes de que el joven Mariátegui se ocupe directamente sobre este movimiento, no se puede tomar demasiado en serio. En todo caso se podría conjeturar que, en caso de tratarse de una alusión al futurismo, las posibles referencias sobre el primer movimiento de las vanguardias europeas a las que pudo acceder Juan Croniqueur provinieron de Abraham Valdelomar. Según Estuardo Núñez, tras su regreso al Perú después de su paso por dos años en Italia, de 1912 a 1914, Valdelomar “fue portador de algunos textos importantes del «futurismo». Aunque en su propia producción no adopta visiblemente rasgo marcado de tal tendencia, en cambio su persuasiva charla y su actitud de simpatía por la renovación, aparte de giros y actitudes personales, dejaron huella en los jóvenes escritores de la nueva generación que admiran a Valdelomar como a un maestro”. Estuardo Núñez, “El futurismo en el Perú” en *Las letras de Italia en el Perú* (Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1968): 147.



Junto a las versiones heroicas y fatalistas del suicidio y al goce ante la lujosa destructividad del fuego, el traslado del sentido del gusto literario de Juan Croniqueur hacia las calles se dirige al encuentro de muy diversos personajes errantes, estacionados pasajeramente en la ciudad. La ya mencionada visita a Lima de la bailarina andaluza Tórtola Valencia, para empezar, ofrece nuevos panoramas de ese “oriente” literario que seduce a nuestro cronista. Portadora de rastros de la “palpitación del alma oriental, misteriosa, amorosa y mística”, Valencia parece encarnar evanescentemente las idealizaciones asociadas con la narrativa del marinero Pierre Loti. “[T]raída en su vagabundez aristocrática y bohemia a esta tierra indoespañola”, la bailarina sería capaz de infundir vida nueva, aunque solo fuese durante el efímero lapso de sus presentaciones en el masivo Teatro Municipal, a las “civilizaciones supervivientes en el recuerdo y supervivientes en el vestigio”.<sup>126</sup> Pero la gracia y misterio orientales de esta selecta visitante, más allá de sus actos artísticos, parecen acompañar y recubrir a cada uno de sus gestos. En una entrevista publicada como anticipo de sus aclamadas presentaciones en uno de los espacios destinados a dar aires de cosmopolitismo a Lima, la bailarina, a instancias de Juan Croniqueur, su devoto entrevistador, afirma que dentro de su particular manera de profesar el catolicismo encuentra muy interesante e inspirador al budismo. Ambientando esta actitud exotista, en la narración del coloquio se resalta la presencia de un “amuleto” de Buda que, como habría asegurado Valencia, siempre pendería de su cuello. Posando su mirada sobre “el collar oriental de la artista”, Juan Croniqueur, haciendo su parte en este preámbulo del debut, asegura haber sentido “cuán honda era su sugerencia misteriosa y evocadora”.<sup>127</sup> La elaborada personalidad artística de Valencia, que el cronista se encarga de realzar, también surte efectos en su visita al morisco hipódromo de Santa Beatriz. En este escenario social de la élite local, la andaluza, según se nos relata, llega a desplegar

---

<sup>126</sup> Ver JC, “Tórtola Valencia en el Municipal”, *El tiempo* [Lima] 3 y 4 de diciembre de 1916, en *MT II*: 2492-2495.

<sup>127</sup> JC, “Tórtola Valencia en la casa de *El Tiempo*”, *El tiempo* [Lima] 30 de noviembre de 1916, en *MT II*: 2400-2403.

improbables poderes adivinatorios en los resultados de las carreras y un “gran gentío” la “sigue y aureola”.<sup>128</sup>

Un memorable registro literario del velo de encanto y misterio que, entretejido por su público limeño, parece haber recubierto a esta bailarina, fue plasmado en un singular poema escrito a tres manos por el joven Mariátegui, el consagrado Valdelomar y el debutante poeta Alberto Hidalgo.

### **A Tórtola Valencia**

Valdelomar:

Tórtola Valencia: tu cuerpo en cadencia  
De un gran vaso griego parece surgir,

Hidalgo:

Y tu alma como una magnífica esencia  
embriaga a la mía cual un elixir.

Mariátegui:

¿Ha sido un milagro nuevo de la Ciencia  
que ha animado un noble vestigio de Ofir?

Valdelomar:

Tú eres el milagro, Tórtola Valencia,  
mármol, vaso griego, tanagra, zafir.

Hidalgo:

La América ruda de quechuas salvajes,  
con voz te saluda de bravos boscajes,

Mariátegui:

y su voz es canto, rugido, oración.  
Y en la selva virgen de este continente,

Valdelomar:

---

<sup>128</sup> Jack [José Carlos Mariátegui], “Tórtola Valencia en Santa Beatriz”, *El Turf* 66 [Lima] 9 de diciembre de 1916, en *MT II*: 2333-2334. Como lo ha asentado Alberto Tauro (“Estudio Preliminar”, en *MT II*: 2123), Jack fue el primer seudónimo “subsidiario” al de Juan Croniqueur. La identificación se publicó en *El Turf* 69 [Lima] 28 de abril de 1917: 19, bajo estos términos: “Con el seudónimo de Jack inició Juan Croniqueur la publicación de algunos sonetos esnobistas sobre los aspectos y emociones del hipódromo, creando así un nuevo género de poesía galante”.

eres bayadera venida de Oriente  
cual los Reyes Magos de la tradición.<sup>129</sup>

A través de estos versos se exponen, no sólo el orientalismo, sino casi todos los elementos románticos que Juan Croniqueur y los jóvenes literatos de su entorno explotaban. Organizado estróficamente como un soneto, puntillosamente rimado pero versificado con metros irregulares, al singular poema le atraviesan motivos que, en conjunto, reverencian mundos pretéritos idealizados. En él se alternan alusiones latinistas y orientalistas que se complementan con el exotismo americanista plasmado en la segunda entrada de versos de Hidalgo y Mariátegui.

Pero más allá de esta laureada bailarina cantada por los jóvenes poetas y bienvenida en los espacios de la alta cultura limeña, otros viajeros, socialmente inadaptados a diferencia de aquélla, no dejan de atrapar la atención de Juan Croniqueur. Tal es el caso, por ejemplo, de los ciertamente no aristocráticos gitanos. Hacia el final de una nota sobre la quiromancia, nuestro cronista, articulando en un contexto ajeno al del comentario literario o teatral sus delirios orientalistas, llama a estos plebeyos cosmopolitas “gente nómada, extraña, supersticiosa, trashumante, soñadora”. Los gitanos son aquí representados como ajenos e indiferentes, desde siempre y a pesar de su vasto conocimiento del mundo, a la moderna tecnificación de la comunicación y el transporte. A través de sus eternos viajes, ellos habrían “visto sin esfuerzo la invención del ferrocarril, del automóvil, del telégrafo, del trasatlántico”. Testigos distantes del nuevo estilo de vida pautado por los nuevos usos de la tecnología en las ciudades de inicios del siglo pasado, gracias a sus siempre reiniciadas andanzas, el horizonte de vida de estos intrigantes seres, a diferencia del de cualquier otro habitante sedentario de alguno de los países del mundo, se ampliaría constantemente con múltiples experiencias. Desde su privilegiado y móvil punto de vista, el limitado mundo de la mayoría de sus contemporáneos, piensa Juan Croniqueur, “debe parecerles un babel espantoso y laberíntico donde todos los hombres tienen el mismo sueño de la felicidad y rinden el mismo y vulgar tributo al trabajo, a la superstición, al amor, a la muerte, a

---

<sup>129</sup> Valdelomar, Hidalgo y Mariátegui, “A Tórtola Valencia”. En *MT II*: 2182.

la fortuna, al hambre y a la pasión”.<sup>130</sup> Observadores críticos del nuevo siglo, los gitanos contemplarían con horror la homogenización infernal de la vida que subyace a la aparente diversidad babélica de las ciudades por las que transitan.

Otro tipo de viajeros que despiertan “una gran emoción” registrada bajo la *Underwood* del cronista son cierto grupo de “andarines” o de “*globe-trotters*” de paso por Lima. Habría, señala, quienes adoptan el anómalo estilo de vida de los “andarines” y viajan deportivamente por todo el mundo rompiendo récords, con el único fin de obtener recompensas que les permitan sobrellevar situaciones económicas adversas. Pero entre los “andarines” también existirían, como aquí se especifica y deslinda, ciertos “espíritus aventureros que se lanzan en pos de lo desconocido, por placer o por espíritu”. Sólo este segundo y muy selecto tipo de viajeros deportivos –entre los que el joven Mariátegui menciona como ejemplos a un peruano, a un francés y a un argentino a quienes habría tratado personalmente– son concebidos como “caballeros armados del ideal” y representados como “nuevos quijotes [que] abandonaron el terruño, y marchan de pueblo en pueblo, sin rocín y sin escudero”.<sup>131</sup> Este aventurerismo gratuito, en el que persiste, transfigurado en medio de un nuevo entorno, el quijotismo, no deja de guardar afinidades con el nomadismo gitano, esa otra forma de viaje perenne igualmente desacoplado frente al estandarizado y “vulgar tributo al trabajo”. Algo de este espíritu de aventura que desprecia el trabajo utilitario y rutinario lo compartirían, por último, los salteadores de caminos: bandoleros como aquél temerario Juan María mencionado en una de las escasas crónicas ambientadas en contextos no urbanos de Juan Croniqueur.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> JC, “El destino, las gitanas y la clarividencia de la mujer”, *El Tiempo* [Lima] 23 de febrero de 1917, en *MT II*: 2335-2336.

<sup>131</sup> JC, “Los andarines”, *La Prensa* [Lima] 1 de mayo de 1912, en *MT II*: 2275-2276.

<sup>132</sup> JC, “Un bandido famoso”, *La Prensa* [Lima] 17 de junio de 1915, en *MT II*: 2306-2307.

## ***La ruta de Ícaro***

Un conjunto especialmente significativo de figuras errantes en las que se detiene la contemplación de Juan Croniqueur son los aviadores. En relación a los demás personajes “raros” en quienes el arte parece cobrar vida, los aviadores se distinguen por la frecuencia con que son mencionados directa o indirectamente y, sobre todo, por el destacado papel que el joven Mariátegui llega a asignarles como referentes dentro del proceso de transformación de su manera de concebir el arte y la literatura. En la primera ocasión en que se ocupa de esta especie de figura de artista situada afuera del arte, el cronista refiere la muerte espectacular, que más tarde se revelaría como una falsa noticia, del célebre aviador francés Roland Garrós. Tal y como Juan Croniqueur lo rectifica en una entrega posterior, la supuesta caída heroica de Garrós después de derribar audazmente un dirigible alemán, habría sido únicamente una falsa leyenda periodística que recorrió todo el mundo (de hecho, este aviador no morirá en combate sino en el año 1918). Sin embargo, la equivocación da pie a una muy interesante y decidora invención. Exaltando las hazañas de Garrós como aviador *deportivo*, de ningún modo como aviador militar, Juan Croniqueur evoca sus vuelos de exhibición realizados en distintas ciudades europeas. A través de estas pruebas acrobáticas, nos dice, el piloto enfrentó “todos los peligros, en un vuelo vertiginoso, febril, grandioso”. El ímpetu de sus proezas y atrevidas maniobras expresaría “su infinita sed de emociones” y “su afán desesperado de peligros”. Desde la mirada decadentista de Juan Croniqueur, dando curso a su búsqueda de riesgos extremos, la participación de Garrós en la defensa de Francia frente a Alemania es concebida, al margen de cualquier tipo de afirmación política, en términos análogos a los que pone en juego al elogiar la empresa fallida de Maeterlinck. Garrós, en su versión, habría partido “en busca de la gloria y de la muerte. Bien sabía que casi siempre se ofrecen juntas. / Valiente, resuelto, sereno, agitado sólo por la inquietud de lo desconocido y por el presentimiento del fin, viajaba en pos de una ocasión que no quiso tardar.”

Esta supuesta búsqueda de lo inefable se desenvuelve, como vemos, de espaldas tanto a la apología de la destructividad técnica como a la exaltación nacionalista exacerbadas durante la guerra. La peculiar valentía del aviador estaría arropada, entonces, por un manto de gloria poética antes que patriótica. Al Garrós que imagina el joven Mariátegui únicamente le atraería el contacto con lo insondable de la muerte y ciertamente no la afirmación de cualquier forma de poder terrenal. Consecuentemente, la caída ficticia, ese “final heroico” de Garrós que más tarde es desmentido, lejos de dar curso a retórica política alguna o a limitarse a la notificación de la simple muerte de un guerrero moderno, es representado como un emblemático “final de Ícaro, de titán, de mitológico gigante castigado por su empeño de ascender al cielo”.<sup>133</sup> La fatalidad que define la suerte del Garrós plasmado en esta crónica remite, entonces, a la imposibilidad de encontrarse cara a cara, en condiciones de igualdad, con lo divino, o en otros términos, a la tragedia que, como en el antiguo mito griego, recuerda la insalvable distancia jerárquica de los humanos frente a los dioses.

Como ya lo anotamos, independientemente de toda esta elaboración, la muerte que pretexta la redacción de “El fin heroico de Garrós” nunca ocurrió. En otra crónica sobre este aviador, tras mencionar su error informativo y hasta recriminarse sin concesiones consigo mismo el haber realizado, en base a ese equívoco, un “torpe elogio” del “Ícaro nuevo”, Juan Croniqueur transmite las nuevas informaciones del cable: Garrós habría sido capturado por fuerzas militares alemanas. Pero la divulgación de este aprisionamiento, esta vez no desmentido a futuro, antes que servirle simplemente para rectificar una noticia le ofrece una renovada oportunidad para sus fugas poéticas. Poniendo en suspenso el papel que Garrós desempeñó efectivamente en la guerra, el joven Mariátegui vuelve a detenerse, principalmente, en la imagen del aviador deportivo, o bien, en ese aventurerismo teñido de visiones ideales y desprovisto de cualquier función militar. Así, en lugar de referir, por ejemplo, que quien inventó el uso de la ametralladora a

---

<sup>133</sup> JC, “El fin heroico de Garrós”, *La Prensa* [Lima] 5 de agosto de 1914, en *MT II*: 2348-2349. En esta crónica también se enaltece, a través de la figura de este aviador, la valentía de la “Francia heroica” portadora del legado de “la más trascendental de las revoluciones”. Con este súbito republicanismo, Juan Croniqueur reafirma su rechazo del imperialismo guerrerrista alemán y su simpatía frente a la defensa francesa y belga.

través de las hélices fue justamente Garrós, al cronista sólo le interesa recordar el “loco vértigo de azul y de infinito” perseguido por aquél con anterioridad a su reclutamiento. Ejecutando acrobacias temerarias destinadas a la exhibición, trazando “elipsis, círculos y parábolas milagrosas” en medio del aire, Garrós efectuaría, de este modo, algo similar a una versión no escritural y efímera de poesía.

Aunque el cronista no deja de encomiar en un punto a Garrós en tanto que piloto de guerra, llamándolo “centinela celoso y atrevido de la legión aérea de la Francia”, lo hace, se debe reiterar este punto, desde una perspectiva estética. El valor de esta defensa de Francia radica, según él, exclusivamente en el bizarro y celoso resguardo del bastión de la latinidad. En consonancia con su atención selectiva, la metáfora que utiliza Juan Croniqueur para figurar la amargura de Garrós en medio de su cautiverio militar, no es en lo absoluto gratuita: “Caído en tierra, sus alas de gigante no han de dejarle andar. Tal dijo Baudelaire, en la bella elegía de los albatros”. Impedido de desplegar la aventura del vuelo, Garrós se conduciría torpe e irrisoriamente en tierra firme, tal y como le ocurre al poeta lírico cuando planta sus pies en la vulgaridad de la vida cotidiana.<sup>134</sup>

Insistentemente, el tipo de aviador que Juan Croniqueur imagina nos remite, entonces, a la espectacularidad de vuelos deportivos, contemplados como si fueran poesía en acción. La visita a Lima del brasileño Alberto Santos Dumont, uno de los primeros aviadores del mundo en elevarse exitosamente piloteando un aeroplano, da pie a una variante de esta concepción del arte. Santos Dumont, a quien el joven Mariátegui llama, deslumbrado, “pontífice de esta religión del espacio” y “maestro de esta ciencia maravillosa”, aparece, en contraste con sus elevados atributos, paseando por Lima como cualquier otro visitante. Observado en medio de su recorrido por aquella “aldea” adornada de nuevos lujos, como el cronista describe a su ciudad, Santos Dumont aparece tan deslucido como el albatros de Garrós. Su

---

<sup>134</sup> JC, “Garrós, prisionero”, *La Prensa* [Lima] 21 de abril de 1915, en *MT II*: 2378-2379. La mención a la “elegía de los albatros” de Baudelaire remite claramente al poema “El albatros” incluido en la serie “Spleen e ideal” de *Las flores del mal*. Poniendo de manifiesto la admiración por este poema no sólo de Mariátegui sino del cenáculo literario al que perteneció, un año más tarde, en las páginas del tercer número de la revista *Colónida* ([Lima] 1 de marzo de 1916: 20-21) aparece una reproducción de “El albatros” en francés y español, con traducción de Eduardo Marquina.

gloria sólo puede emerger en el aire, nunca en la tierra donde se reduce a ser un hombre común, “chico de estatura, desmedrado de carnes, exiguo de pelos, exhausto de juventud, que camina, suda y respira”. El personaje ideal oculto detrás de esta apariencia prosaica se vuelve visible únicamente situándonos en la perspectiva privilegiada por la imaginación de Juan Croniqueur. Sólo entonces

viene a la mente toda la evocación de la bizarra y gloriosa época en que visionarios geniales tuvieron el empeño, que entonces pareció loco, de renovar la hazaña de Ícaro, pero no con las condiciones de un milagro o de una osadía extrema, sino con las seguridades y normalidades de un hecho sujeto a leyes mecánicas y a principios matemáticos.<sup>135</sup>

Los principios aplicados de la física, como aquí se formula, harían posible el vuelo libertario de Ícaro. De este modo, el mito, liberado de su fatalismo pero conservando su visión encantada del mundo, se actualizaría a través de las hazañas, posibilitadas y a la vez controladas por la tecnología, llevadas a cabo por aviadores precursores como Santos Dumont –o, para el caso, Garrós o Pegoud–.

Marcando un giro significativo con respecto a las sospechas teñidas de romanticismo que expresa Juan Croniqueur frente a casi todos los avances técnicos modernos mencionados en sus crónicas, en el caso especial de la aviación, las nuevas tecnologías aparecen como medios que portan el encanto de la antigüedad. Los logros alcanzados por los nuevos hombres-pájaro son, desde esta perspectiva, concebidos como hechos ajenos al poderío bélico y, no se diga, a la utilidad del transporte comercial. Los “progresos vertiginosos” de la aviación que embelesan al cronista corresponden, exclusivamente, a “hazañas” que son más bien divertimentos de Ícaros poco graves, como “la travesía de los Alpes, los

---

<sup>135</sup> JC, “Glosario de las cosas cotidianas”, *La Prensa* [Lima] 23 de febrero de 1916, en *MT II*: 2424. Es interesante reparar en que muy pocas semanas después de publicada esta crónica sobre la presencia de Santos Dumont en Lima, en la primeras páginas de *Colónida*, justamente en el mismo tercer número donde se incluye el poema “El albatros”, se publica una dedicatoria manuscrita de Santos Dumont a los lectores de la revista y, seguidamente, se presenta una breve entrevista de Valdelomar al afamado piloto. En medio del ambiente de afectado refinamiento que construye Valdelomar, a través de las respuestas salpicadas de francés de Santos Dumont, éste aparece como un cultivado lector de literatura (entre los franceses afirma preferir la fuerza de Víctor Hugo, admirar la musicalidad de Verlaine y, por otra parte, ser un gran amigo de Anatole France). Además de ofrecer una inmejorable oportunidad para uno de los desplantes de Valdelomar, la entrevista insiste en la representación, que tanto interesa a Juan Croniqueur, de los pilotos como artistas modernos.



maravillosos records de altura, [la maniobra] *looping the loop*, y las más inverosímiles acrobacias”.<sup>136</sup>

Como resultado de las primeras fases en el proceso de masificación de la aviación, realizar sobrevuelos deportivos, ese privilegio de los inefables pilotos, se habría puesto al alcance de muchas personas alrededor del mundo a inicios del siglo XX. En palabras de nuestro cronista, “los hombres que se enamoran del vértigo azul del espacio se cuentan por millares. Asomarse al infinito es ya vulgar”. Gracias a esta relativa democratización de lo excepcional, él mismo tuvo la oportunidad de volar en aeroplano por las alturas de Lima. El irrepetible evento quedó plasmado en “dos columnas de prosa impresionista”, como Juan Croniqueur se refirió desdeñosamente a la “La ruta de Ícaro”, quizá una de sus mejores crónicas. A través de este recuento de un intenso paseo a bordo de un monoplano, el joven Mariátegui compartió con sus lectores, como expresara en primera persona, “una de las más interesantes emociones de mi vida”.<sup>137</sup>

En la elaboración narrativa de este episodio confluyen y se redireccionan casi todas las exploraciones estéticas registradas en los veleidosos recorridos mundanos redactados bajo la *Underwood* de Juan Croniqueur.<sup>138</sup> Una mañana, nos relata, habría tomado el tranvía para dirigirse, apenas conteniendo su entusiasmo, al aeródromo de Bellavista. Daba así cumplimiento a una cita establecida con el aviador Figueroa, “hombre-pájaro que tuvo el atrevido empeño de desafiar la hostilidad traidora de los Andes”.<sup>139</sup> Temerario, durante el trayecto el cronista

---

<sup>136</sup> *Ibidem*: 2424. La única ocasión en que Juan Croniqueur aparentemente se entusiasma ante el uso bélico de la tecnología aparece en una crónica sobre el buque alemán Dresden, el “corsario nuevo” que atracaba barcos comerciales británicos y que, a través de las notificaciones del telégrafo, devendría en una leyenda. Ver JC, “El buque fantasma”, *La Prensa* [Lima] 18 de marzo de 1915. Sin embargo, no se debe perder de vista que, en este caso, lo que convoca su interés es el filibusterismo, la intrepidez y la valentía figurada en esta nave y no precisamente su capacidad destructiva.

<sup>137</sup> JC, “Glosario de las cosa cotidianas”, *art.cit.*: 2424.

<sup>138</sup> JC, “La ruta de Ícaro”, *La Prensa* [Lima] 27 de septiembre de 1915, n *MT II*: 2311-2313.

<sup>139</sup> A partir de esta seña, se puede concluir que se trata del chileno Clodomiro Figueroa (1886-1954), famoso por ser el primer aviador que intentara, en 1913, realizar el cruce de la frontera argentino-chilena por la parte más elevada de la cordillera de los Andes, para sólo lograrlo en 1921. En 1914 Figueroa visitó Ecuador y realizó vuelos de exhibición en el campo del Jockey Club de Guayaquil con

manifiesta haber sentido “vehemencia por llegar lo más pronto posible y mirar el peligro”. Un “extraño placer” se habría despertado en él de cara al “ansiado minuto de angustia y miedo”. Ya en medio de la penumbra del hangar, ambiente plásticamente afín a estas emociones decadentistas donde, en otro plano de realidad, se realizan todos los preparativos técnicos para el vuelo, el narrador evoca las trágicas y célebres muertes de los aviadores Jorge Chávez y Adolph Pegoud.<sup>140</sup> En pocos instantes, en la pista y bajo un silencio expectante, Figueroa encasqueta un gorro de lana en la cabeza de su invitado. Cuando la hélice se echa a andar

---

dos monoplanos, el monoplaza “Tucapel” y el biplaza “Bleriot”. Por lo visto, Figueroa realizó el mismo tipo de visita al año siguiente en Lima y el monoplano en el que voló Mariátegui tendría que ser el “Bleriot”. Ver “Reseña histórica”, Comisión Latinoamericana de Aviación Civil, marzo de 2008 <<http://clacsec.lima.icao.int/ecuadorrezena.htm>>; y, “Aviadores chilenos y argentinos tras el cruce de los Andes, 1913-1922”, Sociedad histórica de la aviación latinoamericana, marzo de 2008 <<http://www.airpower.maxwell.af.mil/apjinternational/apj-s/2006/3trio6/siminic.html>>.

<sup>140</sup> Chávez, en cuya conmemoración se escribe “La ruta de Ícaro”, fue el primer peruano en atravesar los Alpes suizo-italianos en 1910, pero se accidentó al aterrizar. El francés Pegoud, por otro lado, fundó su fama en el hecho de ser uno de los primeros aviadores que realizó la acrobacia *looping the loop*. Cayó en combate contra la fuerza aérea alemana en 1915. (Ver “Historia de la Fuerza Aérea del Perú”, 2008, FAP, 5 de mayo 2008 <<http://www.masterofthesky.com/aeronaves/histo.htm>>). Más allá de estas acotaciones históricas, es importante recordar uno de los antecedentes más próximos al joven Mariátegui sobre el tratamiento literario del tema de los aviadores. La obra teatral *¡El vuelo!* de Abraham Valdelomar (pieza publicada por entregas desde finales de 1911 hasta marzo de 1912 en la revista *El puerto* de El Callao, de la que sólo se han recopilado el primero y el último acto), fue dedicada al peruano Carlos Tenaud, aviador formado en la Escuela Bleirot de París, quien falleciera accidentado en su primer intento de despegue en Lima en 1911. Existen varios elementos en común entre el tipo de figura de los aviadores configurado en las crónicas de Juan Croniqueur y el que se elabora en los fragmentos que se conocen de esta obra. El recubrimiento de prestigio poético tendido sobre el aviador es manifiesto ya desde la dedicatoria de *¡El vuelo!*: “a la vida dolorosa y trágica de Carlos Tenaud [...] a él que vio la azul diafanidad del espacio intangible; cuya alma se perderá en el misterio de los largos siglos incontables”. Asimismo, en el primer acto, a través del diálogo de uno de los personajes se crea una imagen de Fernando, el protagonista construido a partir de Tenaud, que lo representa como tocado por un encanto metafísico ligado, paradójicamente, al uso de su artefacto técnico: “parece que cuando vuela, el viento le teme y la tempestad le huye; iparece que sus motores llevan dentro un espíritu extraterrestre y poderoso!”. Por último, la búsqueda de lo inefable a través del suicidio se expresa directamente en la voz de Fernando. Planificando deliberadamente un vuelo sin retorno, aclama: “Entonces nos alejaremos arriba, arriba, lejos, lejos muy lejos... nos iremos de la Tierra, seguiremos sin rumbo, perdidos, y así marcharemos eternamente, eternamente para siempre, sin oír las voces del mundo, sin encontrar aves, sin calor y sin vida, hacia los astros muertos y lejanos, oyendo sólo el ruido de la hélice y el de nuestras almas...”. Ver Valdelomar. *Obras. Tomo I* [Edición y prólogo de Luis Alberto Sánchez, reordenamiento de textos de Ismael Pinto] (Lima: Ediciones Edubanco, 1988): 567; 568; 593. Adicionalmente, en torno a esta obra teatral, Ricardo Silva-Santisteban ha destacado rasgos en común entre las obras de Valdelomar y Maeterlinck que, a su vez, podríamos extender a Juan Croniqueur. Específicamente, “en los fragmentos de *El vuelo* y de *Verdolaga* [otra pieza teatral de Valdelomar publicada incompletamente y escrita en 1917] encontramos una configuración simbólica de la acción que emparenta el intento de Valdelomar con el de Maurice Maeterlinck, escritor al que no le regateaba admiración”. Ricardo Silva-Santisteban, “Introducción” en *Abraham Valdelomar. Obras Completas. Tomo I* (Lima: Ediciones Copé, 2000): 20.

impulsada por un empujón, su “movimiento vertiginoso” levanta violentamente el polvo del suelo. La “ráfaga terrible y turbia” provoca “una sensación de malestar indefinible” y casi ciega al incauto Juan Croniqueur, que, por alarde, se había negado a utilizar anteojos protectores. El sosiego sólo se impone después del despegue. En las impolutas alturas, intocadas por el “suelo hostil”, el cronista contempla un móvil cuadro impresionista compuesto por la sucesión cromática del mar, de los campos y de la brumosa Lima. La serenidad de este movimiento aéreo propicia en él la evocación del mito griego. Piensa en Ícaro y en los aviadores, esos “hombres-pájaro” con “gesto de orgulloso desprecio para todos los que no saben levantarse un palmo de la tierra e ignoran la sensación augusta del infinito”. Identificado con aquellos modernos poetas que prescinden de la poesía, Juan Croniqueur manifiesta haber sentido “un bienestar inmenso cuando el aeroplano ascendía sobre el mar con la proa puesta al infinito”. Cerca del sol, en lugar de que sus alas se derritan como en el mito, bajo el resguardo de una ciencia al servicio del asombro, el cronista, él mismo devenido momentáneamente en hombre-pájaro, accede a estados visionarios: “Yo sueño que el sol ha hecho un gran esfuerzo para rasgar las nubes que lo apresan y para envolvernos en una blanca epifanía de luz, como una salutación. Y he entornado los ojos al sentir que este rayo me quemaban los párpados, amorosamente.”

Sin embargo, el narrador no llega a compartir plenamente la augusta distancia frente al mundo que atribuye a los aviadores. El ascenso de los nuevos Ícaros, esa travesía aérea posibilitada por una “ciencia maravillosa” que parecía extasiarlo, de manera simultánea y paradójica, en un punto le resulta turbadora. “A mis oídos no llega un solo rumor de la ciudad. Ansío una voz cualquiera de la población bullente y agitada, deseo un toque lento y armónico de campanario que turbe el monorritmo ronco de la hélice.”<sup>141</sup>

Juan Croniqueur, transformado fugazmente en un Ícaro indeciso a través de este episodio paradigmático de sus acechanzas poéticas como cronista, se debate entre ascender a una impoluta esfera celeste, ajena a la vulgaridad del mundo, y

---

<sup>141</sup> JC, “La ruta de Ícaro”, art.cit.: 2312.

descender al encanto sensorial de experiencias profanas cifradas en los sonidos del vocinglero torbellino social de Lima y en el tañido, místico pero terrenal, de campanas eclesiásticas.

La exaltación modernista de lo excepcional define los “encuadres” –si emparentamos la crónica con la fotografía– a partir de los que Juan Croniqueur crea imágenes de diversos personajes y situaciones de la ciudad. Vislumbradas a través de una sensibilidad cultivada con el tipo de lecturas de las que se encargó de dejar señuelos, toda una sucesión de representaciones de lo esencialmente ajeno a lo prosaico y utilitario emergen de su prosa: una bailarina andaluza aureolada, suicidas y asesinos devenidos en poetas decadentistas, incendios lujosamente derrochadores, “andarines” y gitanos libres de la sujeción al trabajo, mitológicos aviadores famosos y, como él, también ocasionales. Esta amplia y dispar colección de rarezas, dentro de la que quizá sea posible añadir incluso otras imágenes más, podría ser concebida como un cuaderno de bitácora apuntado en medio de una constante búsqueda del tipo de excentricidades y exotismos afines, mal que bien, a los gustos canonizados por el modernismo. Al igual que aquellas figuras de artista perfiladas por Juan Croniqueur a través de sus evocaciones de determinados escritores consagrados, el heterogéneo conjunto de personajes insólitos de paso por Lima a los que recrea, portan vestigios de un pasado venerable y su presencia estimula el imaginativo recuerdo de mundos alternos a la pedestre realidad y sus negocios.

A la luz de todo lo expuesto hasta aquí, Juan Croniqueur podría ser ubicado, con signo positivo o negativo, como un ingenioso continuador o simplemente como un epígono del modernismo. Sin embargo, antes de llegar a una conclusión de este tipo, no se debe pasar por alto que en varias de sus crónicas, como vimos, parecería gestarse una transformación en la manera de concebir lo artístico y literario, por un lado, y lo prosaico, por otro, hasta el punto de poner en cuestión sus fronteras mutuas. La elaboración simbólica de múltiples personajes y circunstancias en principio decididamente mundanas, parece multiplicar los lugares, las ocasiones y las posibilidades de la experiencia estética. Esta proliferación de imágenes ya en sí misma tendería a desbordar el cerco esteticista que, bajo el modernismo,

circunscribe al arte fuera de la agitada vida. Pero este efecto desequilibrante, se genera quizás con más intensidad a través de la invención de albatros baudelerianos y de antiguos hombres-pájaro a partir de la figuración de aviadores modernos. En estos episodios literarios de las crónicas del joven Mariátegui, el referente desde el que nace la exaltación del ideal poético y la afirmación romántica del pasado –centrada, en este caso en particular, en el mito griego–, se vincula, inusitadamente, al uso de máquinas nuevas, o bien, al ámbito de las transformaciones tecnológicas contemporáneas. El arte y la vida moderna, en este caso, parecerían poder fusionarse.

## Cierre: una carta singular

Seis meses después de haber ingresado a *El Tiempo* y dos años antes del periplo europeo que definiría su muy original y heterodoxo acercamiento al marxismo, el 1 de enero de 1917, el joven Mariátegui publica en *La Prensa* una de las últimas entregas firmadas como Juan Croniqueur. Se trata de la inquietante carta pública que le dirige al poeta Alberto Hidalgo, considerado por la crítica como el precursor de la vanguardia literaria en el Perú.<sup>142</sup> En esta interesante pieza expresa opiniones que, de no ser leídas a la luz de sus dispersos y dispares escritos, inevitablemente resultarían enigmáticas: le reclama a Hidalgo su ateísmo, toma distancia frente a su canto al Káiser alemán, y sin embargo, se suma con entusiasmo al proyecto de recorrer con él los “senderos de la nueva poesía” abiertos con el flamante siglo XX. A través de esta exposición de sus diferencias y afinidades con el novel poeta arequipeño, inadvertidamente, Juan Croniqueur articula una postura que, leída en retrospectiva, aparece como un balance de sus propias búsquedas como escritor.

Por una parte, como ya se señala, toma distancia frente a dos aspectos de la poesía de Hidalgo.<sup>143</sup> Al hacerlo, reafirma algunas de las orientaciones básicas y recurrentes en sus escritos. La primera de las “ideas y afectos” que, como enfatiza, lo separarían del joven poeta remite a su agresiva blasfemia. Imbuido de su muy peculiar fervor católico, el joven Mariátegui le atribuye a Hidalgo y a su poesía una

---

<sup>142</sup> JC, “Carta a un poeta”, *La Prensa* [Lima] 1 de enero de 1917, en *MT*: 2523-2524. Tuve la primera noticia sobre esta valiosa carta en un artículo de Yazmín López Lenci, “Las vanguardias peruanas: reconstrucción de continuidades culturales”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 [Lima/Hanover] 2º semestre de 2005: 143-165.

<sup>143</sup> De acuerdo a las fechas, el comentario sobre la avezada figura de Hidalgo y su “nueva poesía” no puede sino tener como referente los poemas de *Arenga lírica al emperador de Alemania*, libro publicado en Arequipa en 1916 e incluido un año después en *Panoplia lírica*. Este último poemario, con el que Hidalgo debutara en Lima, ha sido descrito por Mirko Lauer (*Antología de la poesía vanguardista peruana* –Lima: Ediciones El Virrey, 2001–: 77) como una “evolución marinettista del modernismo local”.

lamentable ausencia de amor a Dios. En ciertos poemas suyos, efectivamente, la figura romántica del individuo fuerte con la que se representa al emperador alemán es equiparada con Dios, y en otros incluso se proclama un desafío directo a Dios inscrito en la tradición de la poesía maldita.<sup>144</sup> El tratamiento literario de estos temas no podía sino repeler a un apasionado cronista de las festividades católicas quien, a la vez, compuso sonetos místicos cargados de un tipo de erotismo que nunca se plasmó como un quiebre violento con la moralidad cristiana. Más allá de las tribulaciones espirituales registradas en sus escritos, incluso a finales del año 1917, cuando ocurre el escándalo de la danza en el cementerio, Mariátegui reafirma su fe católica. La abierta confrontación al conservadurismo limeño que debieron asumir Mariátegui y sus amigos literatos en medio de esa tensa circunstancia – quiebre que seguramente alimentó su eventual radicalización política –, nunca se expresó, en su caso, bajo las formas de un irreverente ateísmo. Su posterior concepción del marxismo, antes que como una doctrina política o un método de conocimiento, primordialmente como una *fe*, o bien, como una afirmación ética y voluntarista, como una orientación existencial de lucha orientada a superar lo existente, podría incluso ser interpretada como una transfiguración de su permanente búsqueda mística.

El segundo aspecto de la poesía de Hidalgo frente al que, como era previsible, Juan Croniqueur adopta una clara distancia se refiere a sus loas guerreristas al Káiser alemán. En su “Arenga”, Hidalgo equipara una anhelada derrota bélica de los países aliados con un proceso de regeneración moral, y en su “Canto a la guerra”, dedicado, recordémoslo, al general Von Bernhardi, plasma un discurso abiertamente racista en el que, además, glorifica el progreso tecnológico

---

<sup>144</sup> En el poema que da título al primer libro de Hidalgo, “Arenga lírica al emperador de Alemania”, el históricamente enfermizo e irresoluto Káiser Guillermo II es abiertamente deificado: “Te aclama la Civilización / Eres el Hombre fuerte. / Eres el hombre de Hoi. / Nadie es más grande que tú. Nadie. / Tú has superado al Diablo y has igualado a Dios!”. Por otra parte, la exaltación de la figura del poeta maldito es manifiesta en los versos de “Envío”, donde se lee sobre éste “que ha rezado a los Diablos i que ha increpado a Dios; / que goza de la Vida y no teme a la Muerte; / que odia al débil i que ama lo que es sano i fuerte; / que reverentemente se inclina ante el Dolor; / que ha oficiado en el templo de la Carne, con ardor / de sátiro poeta que seduce a una linda / mujer i pone besos en su boca de guinda”. Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas* (Arequipa: Tipos Quiroz, 1916): 17; 18-19.

por su capacidad de destruir tradiciones culturales.<sup>145</sup> Haciendo explícita su reserva ante la exaltación de una de las figuras mundiales asociadas directamente con la destructividad de la regresiva “era del hierro”, en quien, además, se puede reconocer un modelo del culto de la personalidad característico de los caudillos políticos modernos, el joven Mariátegui, tempranamente y sin ser consciente de ello, se deslinda del tipo de estetización de la política afín al fascismo.

Ahora bien, sin atenuar estos importantes reparos vinculados, respectivamente, a una profunda fe de origen católico en trance de transformación y al horror romántico frente a la Gran Guerra, esta decidora carta hace pública ciertas afinidades entre Juan Croniqueur e Hidalgo.<sup>146</sup> El joven Mariátegui, para empezar, defiende la extravagante audacia de un escritor que, ya desde sus inicios, se autoproclamara “genio”. Previsiblemente, este desplante plasmado a lo largo del primer poemario de Hidalgo encontraría el aplauso de uno de los admiradores limeños, junto a Valdelomar, de figuras artísticas como las de D’Annunzio.<sup>147</sup> Meses más tarde, el propio Valdelomar –un maestro, él mismo, en poses artísticas–, amplía en la “Exégesis estética” que prologa el segundo poemario de Hidalgo,

---

<sup>145</sup> Ver Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania*, ob.cit.: 9; 29-32. La influencia del futurismo italiano es evidente en estos aspectos del poemario. Como es ampliamente conocido, esta corriente vanguardista acompañó el surgimiento del fascismo. Hidalgo, a su modo, también derivó hacia este extremo político presente en el campo histórico de tensiones desde el que emergieron las vanguardias artísticas: sin olvidar los antecedentes aquí remarcados, fue principalmente durante la década de 1930 cuando Hidalgo expuso su identificación con las “personalidades fuertes”, sobre todo con Mussolini, y cuando lanzó varias proclamas agresivas, teñidas de anti-comunismo, anti-semitismo y de un nacionalismo recalcitrante. Para una exhaustiva documentación al respecto, ver Martín Greco, “El crisol del fascismo. Alberto Hidalgo en la década del 30”, en Álvaro Sarco (editor y compilador), *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio. Materiales para su estudio* (Lima: Talleres Tipográficos, 2006): 335-383.

<sup>146</sup> Para una relación completa del trato entre Mariátegui e Hidalgo, relación no especialmente estrecha en la que incluso se puede entrever un grado de distanciamiento de Mariátegui durante la segunda mitad de la década de 1920, ver Álvaro Sarco, “Alberto Hidalgo en la revista *Amauta*. Correspondencia con José Carlos Mariátegui” en *Alberto Hidalgo. El genio del desprecio*, ob.cit.: 299-334.

<sup>147</sup> Este rasgo del poemario, que torna a la exaltación mesiánica de Guillermo II en imagen refleja de la apoteosis del poeta nuevo, se expresa de manera más directa en los sonetos “Autorretrato” y “Reino interior”. En los tercetos que cierran este último poema, por ejemplo, se lee: “Jamás escribo versos para el vulgo. Camino / sobre el mercantilismo de este siglo cochino / llevando a las espaldas un fardo de dolor. // Me siento inmensamente superior a los hombres. / I pongo de los Jenios junto a sus Grandes Nombres / mi Nombre que resuena como un rudo tambor.” Alberto Hidalgo, *Arenga lírica al emperador de Alemania. Otros poemas*, ob.cit.: 40.



*Panoplia lírica*, el sentido de esta afirmación de la genialidad que Juan Croniqueur ya apuntala en su carta. En clara sintonía con su amigo y acólito Mariátegui, el director de *Colónida* entiende a la excepcionalidad del poeta como una elevación sobre el empobrecimiento espiritual de la pedestre realidad y su mediocridad generalizada. Pero Valdelomar dota de un contenido histórico más específico y localizado a este tópico general que surge con el romanticismo europeo decimonónico. La búsqueda de originalidad extrema en la nueva generación de escritores, como Hidalgo, es asumida como ataque y desafío a la autoridad de la élite letrada limeña, conformada no sólo por literatos sino también por políticos, catedráticos, jueces y abogados. Articulando una posición generacional, a través de este importante ensayo Valdelomar defiende, en el fondo, la gestación de un espacio social para la libre experimentación artística, creado con independencia del poder político y económico y, de manera más enfática todavía, del vasallaje impuesto por un orden estamental fundado en el linaje familiar.<sup>148</sup> Leída como una de las manifestaciones del grupo *Colónida*, la afirmación de la extrema individualidad del artista que Juan Croniqueur celebra en Hidalgo entrañaría, entonces, la crítica social que Valdelomar expone.

Dentro de esta promoción socialmente situada del “genio” artístico, el joven Mariátegui llega a señalar humorísticamente que tanto derecho deberían tener los escritores a anunciar su poesía utilizando el énfasis propio de los “métodos de reclamo” –o de la publicidad de acuerdo a un galicismo común en la época– como

---

<sup>148</sup> Ver Abraham Valdelomar, “Exégesis estética” en Alberto Hidalgo, *Panoplia lírica* (Lima: Imprenta Víctor Fajardo III, 1917): XIX-XLIV. En uno de los pasajes de este prólogo en el que Valdelomar arremete con más lucidez contra la élite letrada local se lee: “Medren y engruesen quienes se hallan a gusto con el fraude en el ánfora, la tolerancia en la cátedra, el cohecho en el juzgado y el convencionalismo en la literatura, que por ello no hemos tenido, salvando muy raros casos, ni leyes ni ciudadanos ni maestros ni artistas; pero déjese vivir en paz y respétese a quienes, lejos de tal ambiente, quieren cantar su canción, adorar su forma, modelar su vida en un ideal. [...] Los que no deben su prestigio ni a un apellido social ni a un círculo ni a un caudal y se han creado un apellido, un círculo y una renta; los que no han solicitado ni recibido mercedes y pueden, sin embargo, dispensarlas; los que no han inclinado la frente por un aplauso y lo han arrancado por la fuerza, solo éstos, espíritus hechos de Esperanza, de Fé, de Dolor, de Soledad y de Energía, tienen el derecho de ser libres, autónomos, orgullosos y rebeldes.” (XXII-XXIII). Por su parte, Elizabeth Garrels (ob.cit.: 174), entiende el voluntarismo romántico que atraviesa este prólogo desde una perspectiva más bien elitista y desconectada de sus resonancias locales; Valdelomar expresaría, a su juicio, “el orgullo desafiante del arribista que ha aceptado el reto del mito del capitalismo liberal y ha hecho de ese mito una realidad”.

lo tienen los industriales y manufactureros. En otros términos, lo que inusitadamente afirma Juan Croniqueur aquí es que los poetas no tendrían por qué negarse a promover la recepción de su obra valiéndose del lenguaje y los medios comunicativos comerciales del nuevo siglo. Observada en su aspecto netamente mercantil, esta apertura rebajaría la noción romántica del artista al plano del individuado *homo economicus* que se abre paso en un mercado abierto. Pero, a la vez, esta nueva actitud ante la exposición de la poesía, enfatizando su exhibición pública antes que su culto privado, no deja de quitarle gravedad a su recepción tradicional confinada a cenáculos.

Esta ambivalencia que entraña la aceptación del ingreso de la poesía al mundo de la publicidad de las mercancías, sin embargo, de ningún modo coincide con una aceptación acrítica de la actualidad. La nueva comprensión de la literatura a la que apunta Juan Croniqueur lo lleva a concordar con el decidido rechazo de Hidalgo frente a todo romanticismo conservador y toda forma de decadentismo nostálgico y, a su vez, a encontrar esperanzas en el nuevo siglo:

Los poetas de ahora no tenemos por qué sentirnos rezagados, no tenemos por qué darle a nuestro acervo emocional el alimento de los romanticismos caducos y de las evocaciones plañideras. [...] Amemos nuestro siglo Alberto Hidalgo. Es muy hermoso a pesar de sus crueldades, a pesar de sus injusticias, a pesar de sus mercantilismos.<sup>149</sup>

En medio de los aspectos sombríos que el cronista sin duda reconoció en su época, la belleza que quiere encontrar en ella parecería alentar el surgimiento de una sensibilidad instalada en la contemporaneidad que, necesariamente, deberá recurrir a nuevos referentes. De ahí el entusiasmo que Juan Croniqueur manifiesta en esta pieza, confrontando algunas de sus propias posturas anteriores y reafirmando otras, frente al automóvil, a la luz eléctrica, al transatlántico, al aeroplano y al cinematógrafo.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> JC, "Carta a un poeta", *MT II*: 2523-2524.

<sup>150</sup> En contraste con el poema "Oda al automóvil" de Hidalgo, Juan Croniqueur había vituperado a esas nuevas máquinas en algunas de las rimas que publicó en *El Turf* ("Crónicas del paddock", en *MT II*: 2190). Asimismo, como se recordará, en una de sus crónicas había asociado la luz eléctrica con vagos maleficios. Por otra parte, el transatlántico nunca le mereció el menor interés. En contraste, es indudable el encanto que despertó no sólo la aviación sino también el cinematógrafo

A partir del arrojito antipasatista de este último Juan Croniqueur, se configura una representación muy particular de los nuevos artefactos, tecnologías y medios de transporte que llegaron a Lima con el siglo. Todas estas novedades materiales formaron parte del oleaje de invenciones de la segunda revolución industrial; proceso de cambio tecnológico gestado en los países del centro capitalista desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo pasado, cuyas repercusiones más importantes en los países periféricos se desplegarían a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. En torno a la relación de estos inventos con el campo artístico y literario, Perry Anderson ha sugerido que siempre que “las tecnologías o invenciones clave de la segunda revolución industrial”, como “el teléfono, la radio, el automóvil, la aviación, etc.”, atrajeron el interés de las vanguardias artísticas europeas, ello de ningún modo constituyó, pura y simplemente, una celebración de los desarrollos del capitalismo industrial.<sup>151</sup> En la línea del argumento de Anderson, sería una equivocación asociar directa e inmediatamente la creación de imágenes y metáforas a partir de estas novedades tecnológicas con la apología, consciente o no, de la concreción de la modernidad capitalista en los distintos países latinoamericanos.

El carácter no unívoco de los posibles significados puestos en juego con la estetización de los nuevos objetos tecnológicos se expresa en las tensiones que contiene la carta a Hidalgo. Juan Croniqueur, por un lado, confirma el sentido del gusto de la élite modernizadora limeña. Por ejemplo, celebra el remozamiento estético en los interiores de la ciudad, afirmando que le place la “estancia

---

en el joven Mariátegui (como es evidente en su relato “El hombre que se enamoró de Lily Gant”, en *MT II*: 2210-2212).

<sup>151</sup> La situación especial que ilumina el atractivo que ejercieron sobre muchos vanguardistas las nuevas “técnicas y artefactos” fue la “abstracción” o separación idealizada de tales aplicaciones y objetos tecnológicos “con respecto a las relaciones sociales de producción que los generaban. En ningún caso [sostiene Anderson] fue el capitalismo como tal exaltado por cualquiera de las ramas del ‘modernismo’ [traducción de *modernism* que, por supuesto, no coincide con el término modernismo sino con el de vanguardias en el ámbito hispanoamericano]. Pero esta extrapolación [de las imágenes de las nuevas invenciones técnicas hacia el campo artístico] fue posible precisamente por el carácter incipiente del modelo socioeconómico aún imprevisible que más tarde se consolidaría en torno a aquéllas. No se veía muy claro a dónde conducirían los nuevos ingenios e inventos. De aquí la celebración ambidextra –por así decirlo– de tales inventos desde la derecha y desde la izquierda: Marinetti o Maiakovsky”. Perry Anderson, “Modernismo y revolución” (1984) en Nicolás Casullo (compilador), *El debate modernidad posmodernidad* (Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1993): 103-104.

confortable y suntuosa”. Asimismo, aplaudiendo las nuevas y selectas formas de entretenimiento, recuerda su asidua presencia como cronista y poeta en los espacios de la alta cultura: menciona, específicamente, lo gratos que le resultan el “espectáculo elegante y exquisito”, que describiría tanto al teatro como a la danza, y las “carreras de caballos [...] aristocráticas y gentiles”. Sin embargo, más allá de su afinidad con estas expresiones de un esnobismo renovado, cuando Juan Croniqueur elogia aquello que aparece como el conjunto de emblemas del recientemente iniciado siglo XX, no se aviene con la confianza positivista que la élite modernizadora depositaba en una evolución segura y predeterminada de la sociedad garantizada por la expansión de las aplicaciones tecnológicas de la ciencia y del disciplinamiento social adelantado con la modernización. Haciendo abstracción del aspecto práctico y material del “progreso”, Juan Croniqueur lo transfiere a un plano ideal.

Gracias al progreso –ibendito y alabado sea!– yo he gozado de la emoción milagrosa del vuelo. El aeroplano me ha hecho viajar raudamente sobre el mar, sobre la ciudad, sobre el campo, sobre la vía y sobre el cementerio. La hélice ha sido mi ventilador. Mis pulmones han respirado el aire que respiran los ruiseñores y las águilas, y que es muy puro porque está lejos de la tierra.<sup>152</sup>

El furor poético de Juan Croniqueur comunica el encanto de experiencias estéticas que, aunque instaladas en el nuevo siglo, resultan ajenas a toda tecnificación productivista. Esta refuncionalización de la tecnología, que la libera de sus usos para la acumulación capitalista, se expresa en el hecho de que la distancia lírica frente al mundo que el joven Mariátegui sigue celebrando, y que asocia directamente con su vuelo sobre Lima, es posibilitado por un uso lúdico de un artefacto tecnológico. Una especie de máxima programática sintetiza este encuentro entre la altura poética y la nueva tecnología: “El atraso no es poesía, ni prosaísmo el progreso”. Asimismo, en las antípodas de la medida y el autocontrol, Mariátegui menciona las embriagantes sensaciones activas –“la vianda máxima, el tóxico inverosímil y la fuerte emoción”– que despiertan en él los artefactos del entonces flamante siglo XX. En esta vena, en el cierre de la carta, Juan Croniqueur manifiesta su entusiasmo por recorrer, junto al “poeta moderno” Hidalgo, “los

---

<sup>152</sup> JC, “Carta a un poeta”, art.cit.: 2524.

senderos de la nueva poesía” y de hacerlo en “automóvil, pues no tengo Pegaso ni Rocinante, ni los quiero para mi aventura”.

¿En qué consiste esa aventura que no se quiere recorrer sobre caballos mitológicos ni medievales, sino sobre artefactos mecánicos antiutilitarios? Sin ofrecernos respuestas definitivas, los recorridos narrativos sobre la *Underwood* de Juan Croniqueur registran los antecedentes que desembocan en la inquietud radicalmente moderna cifrada en esta pregunta. Por fuera ya del mundo galante del *Palais Concert*, esta interrogante será reactivada incesantemente, aunque a partir de términos distintos, en la obra posterior y más conocida de Mariátegui. Su marxismo heterodoxo y sus acercamientos a una amplia y diversa gama de expresiones del arte de vanguardia regresan, en más de una ocasión, a las visiones de Juan Croniqueur.

## **SEGUNDA SECCIÓN**

### **La modernidad en el espíritu**



## Apertura

Durante sus últimos siete años de vida, de 1923 a 1930, de vuelta en Lima después de un periplo por Europa iniciado a finales de 1919, Mariátegui se entregó a un intenso cultivo de ideas. Dentro del ámbito editorial, para empezar, por encargo de Víctor Raúl Haya de la Torre dirigió interinamente, de marzo a noviembre de 1924, los tres últimos números de la versión peruana de la revista *Claridad*. Más adelante, en noviembre de 1925, fundó la editorial Minerva, casa desde la que, además de gestar determinadas líneas de publicación de obras nacionales y extranjeras, dirigió y difundió la afamada revista *Amauta* (1926-1930) –que integró entre sus secciones al boletín *Libros y revistas* de muy reciente creación– y el quincenario *Labor* (1928-1930). Simultáneamente a sus esfuerzos como editor, Mariátegui escribió de manera ininterrumpida un vasto conjunto de colaboraciones no sólo para las revistas fundadas por él sino, sobre todo, para las revistas *Mundial* y *Variedades* de Lima y para varias otras publicaciones periódicas nacionales y extranjeras<sup>153</sup>. Los enfoques de estas múltiples piezas se desplazan de la reflexión histórico-política a la crítica cultural, y su alcance temático cubre ámbitos nacionales, continentales y europeos. Acentuando y reforzando ciertas líneas de reflexión que atraviesan a todos estos artículos, Mariátegui alcanzó a publicar dos libros de ensayo. Primero, en 1925, presentó *La escena contemporánea*, volumen que desde su primera circulación –como se puede constatar revisando el nutrido intercambio epistolar que provocó– dio a conocer al entonces futuro editor de *Amauta* entre un amplio público americano y europeo.

---

<sup>153</sup> *Variedades* fue un semanario que circuló del 7 de marzo de 1908 hasta el 27 de agosto de 1930 y fue dirigido por Clemente Palma. Reconocido como un medio afín al gobierno de Leguía a lo largo de la década de 1920, en sus páginas se cubrían tópicos muy diversos no sólo de la política, sino también de la sociedad y la cultura. En contraste, *Mundial*, revista fundada y dirigida por Andrés Avelino Aramburú Salinas, que circuló desde 1920 hasta 1933, se destacó, siguiendo a Gargurevich, “tanto por el nivel de sus colaboradores como por la tolerancia política de su propietario”; característica esta última que habría obligado a su director a “manejarse con cautela para evitar la clausura”. Ver Juan Gargurevich Regal, *Historia de la prensa peruana: 1594 - 1990*, ob. cit.: 120-121; 131.



En esta obra, por lo demás, integró los tópicos de la columna “Figuras y aspectos de la vida mundial” y amplió el horizonte ya trazado en la serie de conferencias que dictó a lo largo de la segunda mitad de 1923 en la Universidad Popular González Prada. Tres años más tarde, en 1928 Mariátegui publica *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, libro eventualmente canónico pero de recepción inicial más bien exigua, parcialmente prefigurado en sus columnas “Peruanicemos al Perú”, “Motivos polémicos” y “El proceso del gamonalismo”.

De manera íntimamente ligada a este notable despliegue intelectual, en el transcurso del periodo en cuestión Mariátegui también asumió desafíos más directamente político-ideológicos. Con los antecedentes tanto de su primera identificación con el socialismo en Lima que se profundizaría a través de su creativo acercamiento a vertientes antipositivistas del marxismo en Italia, como de su participación, ya de regreso en su ciudad, en actividades culturales de filiación antiimperialista, hacia el cierre de la década de 1920, Mariátegui lideró en 1928 la fundación del Partido Socialista Peruano (PSP) y, al año siguiente, apoyó la conformación de la Central General de Trabajadores del Perú (CGTP) y la Federación de Yanaconas. En medio de la lucha que entrañó impulsar estos procesos de construcción, sus desavenencias tanto con el naciente Partido Aprista Peruano liderado por Haya de la Torre como con la Internacional Comunista (IC) decantadas, respectivamente, en 1928 y 1929, no son en lo absoluto desconocidas.<sup>154</sup> La relativamente menos recordada designación de Mariátegui en

---

<sup>154</sup> Las fricciones entre el flamante PSP y la IC giraron en torno a la comprensión de la particularidad histórica del Perú y América Latina y, en relación directa a ello, a la estrategia política adecuada para un partido revolucionario (un estudio detallado sobre este tema no puede prescindir, como punto de partida, de la recopilación de escritos de Mariátegui titulada *Ideología y política* publicada en sus obras completas). Este desencuentro de perspectivas entre el proyecto socialista imaginado por Mariátegui y el comunismo soviético realmente existente se manifestó públicamente en 1929 en el marco de dos eventos que reforzaron la presencia directa de la IC en las filas de los nacientes partidos comunistas latinoamericanos: el Congreso de la Confederación Sindical Latinoamericana celebrado en mayo en Montevideo y la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana celebrada en junio en Buenos Aires. Con respecto al otro frente de disputas, la polémica con el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) surgió como consecuencia de las tendencias caudillistas y el carácter nacionalista no revolucionario que Mariátegui detectó y criticó abiertamente en el proyecto de partido que, capitalizando el trabajo organizativo del APRA, liderara Víctor Raúl Haya de la Torre (su, hasta entonces, compañero de lucha que terminó convirtiéndose en un amargo rival que se mostró reacio a aceptar el debate de ideas que le propuso Mariátegui). Además de la referida obra de José Aricó (*Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*, ob.cit.), para un brillante estudio referencial que se ocupa de estos

1929 como miembro del Consejo General de la Liga Antiimperialista de las Américas (LADLA), plataforma internacionalista de frentes creada en 1924 y adscrita a la IC, no se puede comprender omitiendo las claves de esta difícil encrucijada.<sup>155</sup> Periférica en relación a la autoritaria ortodoxia estalinista desde 1928 y abiertamente crítica del APRA desde 1927, la LADLA fue un interesante experimento organizativo que no pudo llegar a consolidarse. A través de la creación de capítulos de esta Liga en diversos países del continente, originalmente se procuraba gestar frentes autónomos de los partidos comunistas que, bajo la orientación clasista de organizaciones obreras y campesinas, permitan articular las posiciones de artistas vanguardistas, de intelectuales radicales, de sectores de clase media e incluso de la burguesía liberal y nacionalista. Por el carácter acentuadamente plural de estos frentes (o, por lo menos, del programa ideado para su construcción) no es difícil reconocer ciertas afinidades con el tipo de trabajo político de largo aliento que Mariátegui llevaba a cabo con ardorosa paciencia. En particular, tanto en el pensamiento de Mariátegui como en el proyecto de la LADLA es posible reconocer una especial importancia atribuida a la lucha de las ideas o al potencial revolucionario del trabajo intelectual, incluyendo, en un lugar destacado, al papel transformador de la literatura y el arte.

Observadas en retrospectiva, las posibilidades reales de consolidación nacional y continental de la LADLA, más allá de las posibles esperanzas de

---

enfrentamientos con la IC y el naciente Partido Aprista Peruano ver Alberto Flores Galindo, “La polémica con la Komintern” en *La agonía de Mariátegui*, ob.cit.: 19-146.

<sup>155</sup> No parece demasiado arriesgado conjeturar que la participación de Mariátegui en el consejo directivo internacional de esta Liga, afiliación emanada del Segundo Congreso Antiimperialista celebrado en Frankfurt en julio de 1929, constituyera, desde su perspectiva, un recurso político para confrontar y cerrar filas contra la apresurada constitución del APRA como partido. Ya en 1927, es decir un año antes de que se desate la polémica de Mariátegui con Haya de la Torre, en el Primer Congreso Antiimperialista celebrado en Bruselas, había ocurrido la separación del APRA de la plataforma internacional articulada por la LADLA. Casi inmediatamente Mariátegui pasó a respaldar, desde dentro, la posición de esta Liga: como se encargó de argumentar en más de una ocasión, el antiimperialismo no debía fundarse, al estilo de Haya de la Torre, simplemente en la afirmación de una identidad nacional y subcontinental culturalmente adversa a los Estados Unidos (posición que podría conducir a diluir la crítica al capitalismo en consignas identitarias o, incluso, orillar en la riesgosa vigorización de mitologías nacionalistas), sino en una postura revolucionaria internacionalista que, trascendiendo fronteras nacionales, tendría que concernir incluso a los diversos sectores de la izquierda estadounidense (uno de cuyos mayores representantes intelectuales sería en ese entonces, según Mariátegui, Waldo Frank).

Mariátegui al respecto, no eran precisamente promisorias. Justamente en esos años, esta Liga pasó a ser un órgano marginalizado por el comunismo internacional y, prácticamente, estaba ya destinada a desaparecer (de hecho, después de la campaña a favor de Augusto Sandino en 1929, sobrevivió sin desempeñar papel destacado alguno, con muy contadas excepciones, hasta 1935). A partir del Tercer Periodo de la IC, que arranca con su Sexto Congreso celebrado en Moscú en 1928 y en el que se instaura la sectaria estrategia denominada “clase contra clase”, el espacio para el desarrollo de la LADLA pasó a ser prácticamente nulo. Anteriormente, con la notable excepción de la sección mexicana, la Liga invariablemente ya mantenía relaciones marcadamente conflictivas con los Partidos Comunistas de la región, pero una vez inaugurado el Tercer Periodo sus ya dificultosas posibilidades de expansión fueron clausuradas.<sup>156</sup>

A la luz de todo lo expuesto, la inclusión de Mariátegui en una instancia de la IC ya marginalizada y eclipsada, independientemente de las proyecciones que él haya podido trazar, en rigor no contradecía ni los desplantes que expresaron los voceros de la IC frente a los miembros del PSP en 1929, ni el abierto ataque al legado de Mariátegui extendido durante toda la década de 1930 en las filas del Partido Comunista Peruano fundado tras su muerte. La tardía vinculación de Mariátegui con la LADLA, que ocurre en medio de un desfavorable juego de fuerzas frente al APRA y la IC, parecería, entonces, evidenciar mucho más una tendencia al aislamiento político que el aseguramiento de un respaldo internacional a sus posiciones.

En medio de estas complejas y adversas disputas que Mariátegui tuvo que librar, sus ya demandantes “fatigas” cotidianas, como él dijera, se vieron

---

<sup>156</sup> Todas las anteriores puntualizaciones sobre la LADLA se basan en las investigaciones de Daniel Kersffeld: “La Liga Antiimperialista de las Américas: una construcción política entre el marxismo y el latinoamericanismo”, en *Políticas de la memoria* 6-7 [Buenos Aires]: 143-148; y “Tensiones y conflictos en los orígenes del comunismo latinoamericano. Las secciones de la Liga Antiimperialista de las Américas” en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* Volumen 18, 2 <[http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=view&id=191&Itemid=159](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=191&Itemid=159)>. Siguiendo a Kersffeld, el aspecto más interesante de esta eventualmente desarticulada “red de proporciones continentales” es que, desde 1924 hasta mediados de la década de 1930, a pesar de los múltiples conflictos que dificultaron su avance, la LADLA “posibilitó una primera síntesis entre el marxismo de raíz europea y el credo antiimperialista presente en América Latina, por lo menos, desde fines del siglo XIX”.

obstaculizadas por una censura y represión gubernamentales que sólo fueron en escalada. El hostigamiento policiaco que recayó sobre él explica en buena medida su resolución de partir exiliado hacia Buenos Aires.<sup>157</sup> En esta ciudad, estimada por Mariátegui como el principal centro cultural de Sudamérica, donde, además, esperaba recibir una adecuada atención médica, proyectaba continuar con su trabajo intelectual y su lucha política bajo condiciones que, de acuerdo a su propia percepción, ya había perdido en Lima.<sup>158</sup> Atravesando este difícil trance, la ya endeble salud de Mariátegui decayó agudamente y la muerte llegó antes de que se pueda concretar su anhelado traslado a la capital argentina. Pero aun en el caso de que su destino personal hubiera sido distinto y el viaje se hubiera concretado, la escena argentina de ningún modo habría coincidido con sus altas expectativas: si en Perú la clausura a toda disidencia –real o inventada– durante el último periodo de Leguía se exacerbaría con el ascenso al poder del dictador Luis Miguel Sánchez Cerro, en Argentina el gobierno de facto del general José Félix Uriburu (que depone por las armas al presidente Hipólito Yrigoyen en septiembre de 1930) muy

---

<sup>157</sup> Como ha quedado registrado en varias cartas, a través de las gestiones del intelectual y editor independiente argentino Samuel Glusberg (seudónimo de Enrique Espinoza, quien, años más tarde, devendría en militante trotskista), Mariátegui ya contaba con garantías suficientes para instalarse en Buenos Aires. Adicionalmente, Horacio Tarcus ha documentado que al director de *Amauta* incluso se le habría abierto la posibilidad de codirigir desde la capital argentina, junto a Glusberg y al entonces afamado intelectual de izquierda Waldo Frank (quien décadas más tarde caería en un gris colaboracionismo con la CIA), una revista de alcance continental patrocinada por Victoria Ocampo. Siguiendo a Tarcus, este proyecto editorial que no se pudo concretar remite a los orígenes de la afamada revista *Sur*. Ver Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2001): 47-56.

<sup>158</sup> Varios indicios de la persecución policial y del aislamiento político que, de acuerdo a Mariátegui, pesaban sobre él en su ciudad, se pueden encontrar en las cartas que escribe aproximadamente desde mediados de 1929, sobre todo a Glusberg. En una de estas cartas, fechada el 10 de junio de 1929 y redactada con el tono áspero y por momentos incluso amargo del asediado, leemos: “Envíe mi libro [*7 ensayos*] a Henríquez Ureña. Le ruego preguntarle si lo ha recibido. Desconfío del correo peruano, a cuyo celo policial debo todos los días pérdidas de libros y correspondencia. / Me acosa aquí, en general, la represalia siempre cobarde de toda la gente que combato o que, simplemente, deprecio por su estupidez, su mediocridad, su arribismo. Por eso, se apodera en mí con frecuencia el deseo urgente de respirar la atmósfera de un país más libre. Si no me apresuro a hacerlo es, más que por mi invalidez física, de la que todavía no me he curado en lo posible, por no dar la impresión de que abandono, cansado y vencido, mi lucha”. Inmerso en tal situación, Mariátegui percibe al casi total silencio que inicialmente se tendió en Lima sobre la publicación de sus *7 ensayos* como una hostilidad deliberadamente orientada a aislarlo: “A esta pequeña conspiración de la mediocridad y del miedo, yo no le haría ningún caso. Pero la tomo en cuenta porque, en el fondo, forma parte de una tácita ofensiva para bloquearme en mi trabajo, para sitiarme económicamente, para asfixiarme en silencio”. Ver *MT II*: 2000.

difícilmente hubiera ofrecido mejores condiciones, no se diga un ambiente propicio, para la libertad de la vida espiritual y la acción política de Mariátegui.

En el umbral de un periodo ensombrecido a izquierda y derecha por la estalinización del comunismo internacional y por la emergencia de restauraciones reaccionarias a lo largo de Sudamérica coetáneas al fascismo en Europa Occidental, la lucha o agonía de Mariátegui aparece como el tenue destello de un alba imaginada en medio y a contracorriente de un ocaso. Bajo la indecisa luz de este momento, no fueron pocos los proyectos de libro que Mariátegui imaginaba pero nunca alcanzó a publicar.

Durante sus últimos meses de vida, el autor de *7 ensayos* concluyó la redacción de un octavo ensayo a través del que pretendía conducir las reflexiones desarrolladas en su último libro publicado hacia el terreno ideológico-político y organizativo. Como se puede constatar revisando su epistolario, este trabajo seminal que se convirtió hasta cierto punto en leyenda, estaba listo para ser enviado a Madrid para su publicación en la editorial Historia Nueva dirigida por César Falcón. Sin embargo, el esperado libro al final se extravió y jamás pasó por la imprenta por motivos todavía no esclarecidos.<sup>159</sup>

Adicionalmente, mientras tomaba cuerpo la posibilidad de partir hacia Buenos Aires, Mariátegui preparaba dos libros de ensayo: *Defensa del marxismo* y *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Ambos volúmenes, según tenía previsto, iban a ser enviados a la capital argentina para su publicación por la

---

<sup>159</sup> Hasta la actualidad se ha repetido sin pruebas definitivas, incluso en las ediciones de las obras completas de Mariátegui, que este ensayo fue rastreramente “extraviado” por César Falcón, amigo de Mariátegui desde los años de adolescencia periodística y literaria y cofundador del Partido Socialista Peruano (PSP), con quien sostuvo, ya desde Italia, debates políticos sobre la relación del partido con la IC. De acuerdo con esta versión, Falcón se habría empeñado durante toda la década de 1930, junto a Eudocio Ravines, primer director del Partido Comunista Peruano, y a sus demás integrantes, en limar asperezas con la IC enterrando las posturas especialmente problemáticas del ya fallecido fundador del PSP frente a los lineamientos soviéticos. Sin embargo, descontando una cierta negligencia en la conducción de la editorial Historia Nueva (defecto, de cualquier modo, ajeno a los “cargos” de conspiración) nada en la biografía intelectual de Falcón permite culpabilizarlo definitivamente por esta pérdida. Ver Ascensión Martínez Riaza, *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939* (Lima: IEP, 2004): 41-45. No se puede entonces desestimar el papel de la policía peruana a la hora de explicar la desaparición de aquel octavo ensayo. En todo caso, la agrupación de artículos publicada bajo el título de *Ideología y política* constituye apenas una atenuación de esta terrible pérdida causada o por el sectarismo comunista o por la represión del régimen de Leguía.

editorial Babel dirigida por Samuel Glusberg. A pesar de que Mariátegui le aseguró a éste por carta que ya había concluido el primer libro y que se aprestaba a realizar el envío de originales, lo único que hallaron sus editores y allegados de *Defensa del marxismo* fueron materiales preparatorios.<sup>160</sup> En la primera y más acabada sección de esta obra interrumpida, donde se recoge la serie de artículos publicados desde el número 17 hasta el 24 de *Amauta* justamente bajo el título “Defensa del marxismo”, Mariátegui desarrolla una comprensión de la acción revolucionaria que polemiza abiertamente con el positivismo evolucionista de la socialdemocracia e, implícitamente, con el determinismo de la IC. Las siguientes dos secciones, tituladas “Teoría y práctica de la reacción” y “Especímenes de la reacción”, son recopilaciones de artículos publicados por Mariátegui en *Variedades* donde, retomando lo expuesto en *La escena contemporánea*, añade elementos de crítica al espectro ideológico fascista y, además, analiza la hegemonía estadounidense.

Como en el caso de *Defensa del marxismo*, todo lo que de inconcluso tiene *El alma matinal* testimonia las dificultades por las que atravesó Mariátegui en su hora última. Lo que ha sido posible conocer de esta obra es únicamente un índice manuscrito y una copiosa agrupación provisional de artículos realizada por el propio autor, además de algunos otros artículos añadidos, por afinidad temática, por sus compiladores. Los materiales preparatorios de este proyecto concentran una parte muy significativa de las indagaciones en torno al arte y la literatura que Mariátegui emprendió durante la década de 1920. Él mismo definió a *El alma matinal* como un “volumen de ensayos estéticos”<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> En contraste con el carácter claramente preliminar de la publicación póstuma de esta obra, el 10 de junio de 1929 Mariátegui le comentó a Glusberg sobre *Defensa del marxismo*: “El trabajo está terminado, el texto de la obra completa, pero me faltan todavía algunas notas y la revisión de las últimas cuartillas”. Ver *MT II*: 1999.

<sup>161</sup> Esta ajustada descripción de los contenidos de *El alma matinal* se desliza en una carta fechada el 30 de julio de 1929 que Mariátegui dirigió desde Lima a Moisés Arroyo Posadas, un militante socialista peruano de Jauja (ver *MT I*: 2019). Interesantemente, una década más tarde será el mismo Arroyo Posadas quien confrontaría los ataques dirigidos desde la IC a las ideas pretendidamente “populistas” de Mariátegui. Ver Moisés Arroyo Posadas, “A propósito del artículo «El populismo en el Perú» de V. Miroshewski” en José Aricó, *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*, ob.cit.: 93-117.

Al final de sus días, Mariátegui parece haber ocupado un lugar en camino a ser marginalizado en términos políticos. Libres de simplificaciones dogmáticas, sus posturas no dejaron de incomodar a los representantes del comunismo internacional en medio de la plena consolidación del estalinismo. A la vez, por sus sospechas ante las proclamas nacionalistas alimentadas de su atención al ascenso del fascismo, era quizás inevitable su distancia frente al APRA. Y precisamente mientras se debilitaban sus vínculos con estos influyentes sectores de izquierda, Mariátegui vio recrudecer la intolerancia del régimen de Leguía hacia su trabajo intelectual y organizativo. Los vestigios de lo que pudo llegar a ser *El alma matinal* permiten profundizar en la comprensión de cómo su perspectiva radicalmente crítica, atacada políticamente desde estos diversos flancos, se tradujo en un modo original y creativo, sin concesiones de corto plazo limitadas al álgido contexto del cierre de la década de los años veinte, de interpretar el potencial revolucionario de las entonces nuevas corrientes literarias y artísticas que hoy, transcurrido tanto tiempo, denominamos vanguardias históricas.

### ***El proyecto de un libro inconcluso***

Entre el conjunto de artículos seleccionados para eventualmente componer *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, uno de ellos, hallado al inicio de la recopilación original y encabezado prácticamente con el mismo título, presenta varias señales sobre aspectos medulares de la propuesta general del libro. Esta ubicación de “El alma matinal”, entrega publicada a inicios de 1928, evidentemente no obedece a un simple criterio cronológico: como se puede constatar fácilmente, el volumen en construcción, tal y como ha sido publicado, contiene ideas desarrolladas y esbozadas a través de artículos que corresponden a todo el intenso periodo que va de 1923 a 1930. Escogida entonces, con muy alta probabilidad, como un pórtico o primer esbozo de prólogo, esta pieza entreabre

varios de los senderos que Mariátegui recorrerá a través de su “volumen de ensayos estéticos”.

En esta aparente introducción se pueden reconocer dos importantes claves de lectura que permiten, por un lado, localizar el lugar que *El alma matinal* ocupará dentro de la trayectoria intelectual de su autor, y por otro, vislumbrar el horizonte polémico en el que éste pretendía inscribir su obra. En relación con el primer aspecto, entrecruzando referencias literarias explícitas y avatares políticos implícitos, Mariátegui recuerda que diez años antes de ese 1928 en que escribe ya habría constatado “la decadencia del crepúsculo como motivo, asunto y fondo literarios”.<sup>162</sup> Hacia 1918, como aquí se indica, un claro indicio de este agotamiento del culteranismo literario decadentista que, según Mariátegui, ocurre con el estallido de la Primera Guerra Mundial, remitiría a su contacto con la obra del humorista y sintético escritor español Ramón Gómez de la Serna –el “descubridor del alba” como lo nombra–.<sup>163</sup> La nueva literatura del inventor de las greguerías y autor de “El alba”, una extensa y desparpajada sucesión de fragmentos narrativos que exploran sin ilación lógica alguna la alegre expectativa pero también el angustiante desconcierto desatados con el fin de ciclo del culto literario al crepúsculo, es tomada como indicio particular de una corriente general de transformación. La irreverencia de Gómez de la Serna desprestigiaría la “moda del crepúsculo” y sus “grandes pontífices”. Mariátegui nombra como ejemplos

---

<sup>162</sup> JCM, *EAM*, “El alma matinal”, *Mundial* [Lima] 3 de febrero de 1928, en *MT I*: 493.

<sup>163</sup> El primer acercamiento de Mariátegui a la obra de Gómez de la Serna tuvo que ocurrir, con muy alta probabilidad, a través de las páginas de la revista *España*, justamente en 1918. En la breve reseña biográfica enviada con los delegados del PSP a los congresos de la IC celebrados en Buenos Aires y Montevideo, se indica expresamente: “La orientación socialista de Mariátegui tiene un punto de arranque en la publicación a mediados de 1918 de la revista *Nuestra Época*, influida por la *España* de [Luis] Araquistain [...]”. Ver: JCM, “Del autor” en *Ideología y política*, *MT I*: 166. Por otra parte, cabe señalar que los editores de Mariátegui han anotado que el título de “descubridor del alba” sería una referencia directa al ensayo de Gómez de la Serna *El alba y otras cosas*, supuestamente publicado en 1918. En realidad ese ensayo se publicó en 1923, pero el error, en el que incurren varias bibliografías de Gómez de la Serna, no responde a un descuido sino a la tendencia de este autor, destacada por los compiladores de sus obras completas, a anunciar libros proyectados como ya publicados. Las primeras alusiones de Gómez de la Serna al tema del alba, siempre de acuerdo a sus compiladores, se presentan muy al paso en ciertas obras literarias que publica entre 1914 y 1923, pero también en “artículos de prensa diaria”, entre los que bien podría incluirse alguna de sus colaboraciones para *España* en el año 1918. Ver la nota aclaratoria sobre la publicación de *El alba* en *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas tomo V. Ramonismo III* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999): 1244-1245.



destacados de estas autoridades culturales venidas a menos a Anatole France y Gabriel D'Annunzio. No se trata, en lo absoluto, de menciones casuales. El primero, como él sabe bien, había sido uno de los blancos de escarnio de los surrealistas franceses en el momento preciso de su búsqueda de adhesión al comunismo a través de su acercamiento a la revista *Clarté*.<sup>164</sup> Y por su parte D'Annunzio, quizá el mayor modelo de la figura de escritor para Juan Croniqueur, hacía una década que se había enrolado ideológicamente en las filas del fascismo, tal y como el propio Mariátegui ya lo había expuesto años antes.<sup>165</sup> De ahí que el elogio que le prodiga a su obra literaria no deje de tener sobretonos políticos: “D'Annunzio agotó en su obra magníficamente crepuscular, todos los colores, todos los desmayos, todas las ambigüedades del ocaso”.<sup>166</sup> Por último, no ya entre los “grandes pontífices” sino entre los epígonos del decadentismo en España, Mariátegui menciona nada menos que a su anteriormente idolatrada Tórtola Valencia. La bailarina que fuera envuelta por el aura del fasto oriental durante su visita a Lima en 1916 y quien parece haber sembrado en parte la idea de la danza en el cementerio, aparece ahora recubierta con el deslucido adorno de “falsas gemas”, y su danza, de ser concebida como un objeto de culto pasa a ser equiparada estéticamente, y no para su beneficio, al modernismo español de los sonetos de Francisco Villaespesa y al decadentismo de la narrativa del Marqués de Hoyos y Vinent. Como se sugiere en este “prólogo”, si se lo lee atentamente, a través de los abundantes materiales preparatorios de *El alma matinal*, Mariátegui retoma,

---

<sup>164</sup> “El acercamiento de *Clarté* y el suprarrealismo empezó cuando simultáneamente denunciaron y repudiaron la obra de Anatole France, en dos documentos espiritualmente afines”, escribió Mariátegui en 1926. ver JCM, *EAM*, “El grupo suprarrealista y *Clarté*”, *Variedades* [Lima] 24 de julio de 1926, en *MT I*: 565. Uno de los documentos aquí aludidos es justamente el que da su punto de partida al artículo: el primer manifiesto del surrealismo publicado en 1924.

<sup>165</sup> Algunos de los artículos enviados entre 1920 y 1922 por Mariátegui desde Roma para ser publicados en el periódico limeño *El Tiempo*, compilados desde 1991 bajo el título *Cartas de Italia*, exponen con sarcasmo la actividad política y militar recargada de esteticismo que D'Annunzio asumió durante la ocupación de la isla de Fiume; arrojo bélico ultranacionalista auto-representado como acto artístico que convirtiera al escritor en uno de los referentes ideológicos del fascismo. Ver, especialmente, “El estatuto del estado libre de Fiume”, *El Tiempo* [Lima] 6 de febrero de 1921, y “D'annunzio después de la epopeya”, *El Tiempo* [Lima] 5 de junio de 1921; en *MT I*: 766-768; 772-773.

<sup>166</sup> JCM, *EAM*, “El alma matinal”, art.cit.: 494.

aunque desde una perspectiva crítica, las búsquedas estéticas que emprendiera ya desde su adolescencia y primera juventud detrás del embozo de Juan Croniqueur.

Pero adicionalmente, como es posible leer entrelíneas, 1918, el año que Mariátegui señala como decisivo en su vislumbre de un nuevo día para la literatura y el arte, coincide con su primera adscripción al socialismo y con la renuncia pretendidamente definitiva a todo lo escrito por Juan Croniqueur. Una breve declaración, fechada a mediados de aquel año e inserta en *Nuestra Época*, primera publicación periódica independiente fundada por Mariátegui, hace explícito, no sin cierto humorismo, esta postura:

Nuestro compañero José Carlos Mariátegui ha renunciado totalmente a su pseudónimo de Juan Croniqueur, bajo el cual es conocido, y ha resuelto pedir perdón a Dios y al público por los muchos pecados que escribiendo con ese pseudónimo ha cometido.<sup>167</sup>

La presentación pública de este giro o reorientación ocurre muy poco tiempo antes del exilio de Mariátegui en Roma. En la antesala de aquel decisivo viaje amablemente forzado por el entonces flamante régimen de Leguía, mientras Mariátegui se replanteaba profundamente el sentido político de su trabajo intelectual y descubría el ultraísmo de Gómez de la Serna, iniciaba ya, aunque sin advertirlo, la escritura de uno de sus futuros proyectos de libro.

Junto a esta localización de *El alma matinal* como un cruce de caminos entre las firmas de Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui, el pórtico de la obra presenta una segunda clave de gran importancia. Ésta se refiere al momento histórico en el que se enmarca la intención polémica del autor. La resolución de ocuparse de los temas a ser tratados en *El alma matinal* se habría disparado sólo “después de comprobar que la actual apologética del alba no es exclusivamente literaria”. Las manifestaciones estéticas de un amanecer que metaforizaría la renovación surgida con la disipación de los encantos nocturnos del decadentismo, representan, como aquí se enfatiza, un amplio fenómeno histórico que no concierne ni principal ni privativamente a las esferas del arte y la literatura. Desde el

---

<sup>167</sup> Ver *Nuestra Época. Revista política y literaria* 1 [Lima] 22 de junio de 1918 [Edición facsimilar, Empresa Editora Amauta]: 3.

fascismo italiano, consolidado como régimen en 1923, el alba constituiría una figura discursiva central. De acuerdo a la irónica descripción de Mariátegui:

Mussolini [...] manda a la cama a Italia a las diez de la noche, cierra *cabarets*, prohíbe el *chárleston*. Su ideal es una Italia provinciana, madrugadora, campesina, libre de molicie y de artificio urbanos, con muchos rústicos hijos en su ancho regazo. Por su orden, como en los tiempos de Virgilio, los poetas cantan al campo, a la siembra, a la siega.<sup>168</sup>

Este llamado al retorno que exalta el bucolismo medieval y la lozanía clásica sintetiza la tendencia antimoderna, que eventualmente se volvería dominante, en la parafernalia ideológica del fascismo. En el núcleo de este aspecto de la estética fascista late una promesa de recuperar un presunto orden “natural” perdido o amenazado por la modernidad. Pero esta apuesta por una regeneración de la sociedad se extendía, más allá del fascismo, a otras posiciones de la derecha conservadora europea. En el contexto francés, Mariátegui menciona, por ejemplo, el ataque moralista de Lucien Romier a “los placeres de la noche” y su defensa a la productividad matutina.

En las antípodas de éstas u otras expresiones de los discursos del fascismo y del conservadurismo restaurador, Mariátegui dirige su atención hacia diversas manifestaciones de otra “alma matinal”, radicalmente moderna, predominantemente citadina y cosmopolita. Uno de sus referentes, aunque no sea el único ni el más importante, es la política cultural auspiciada por el primer régimen soviético. “Todos saben que la Revolución adelantó los relojes de la Rusia soviética en la estación estival”, remarca. En relación directa a esta alusión, sin haber alcanzado a conocer las consecuencias de la consolidación del estalinismo, en otra pieza de su proyecto de libro, Mariátegui recoge con entusiasmo las opiniones de Anatole Lunacharsky, el célebre Ministro de Instrucción Pública que fuera desplazado de sus funciones a partir del cierre de la década de 1920. Refiriéndose a las tendencias en el teatro en particular, pero con implicaciones para toda expresión artística, Lunacharsky defendía la necesidad de asegurar y promover, permanentemente, la apertura cultural dentro del proceso revolucionario en los siguientes términos –citados *in extenso* por Mariátegui–:

---

<sup>168</sup> JCM, *EAM*, “El alma matinal”, art.cit.: 494.

Las cosas han venido desarrollándose entre nosotros en tal forma que el drama o la comedia de corte realista revolucionario han adquirido excesiva supremacía en el repertorio de nuestra escena. Y es evidente que dichas producciones no deben formar sino una parte del repertorio general. Querer construir exclusivamente el teatro sobre ese género implica un burdo error. Hay que rebasar el simplismo con que suele juzgarse a los autores dramáticos: ¿qué es lo que nos traes?, ¿un drama revolucionario? Ya sabíamos que tú eras un buen ciudadano. Y al que no lo haga así convertirle en blanco de acusaciones e insidias. Hay que acabar con semejante estrechez dogmática, que siempre consideramos inadmisibles en cuestiones de arte. Está muy bien que el gallo se expanda al clarear el alba y salida del sol. Pero no se va a pedir al ruiseñor que ajuste sus cánticos a los del gallo, por mucho que nos reconforte la briosa y enérgica manera de ser del anunciador del nuevo día.<sup>169</sup>

Prestando atención tanto a las que en rigor fueron expresiones residuales de la apertura artística promovidas en la Unión Soviética de la década de 1920 como a la faceta más reaccionaria de la política cultural del fascismo italiano, Mariátegui parecería haber situado el ámbito de reflexión de *El alma matinal* en el vasto y matizado territorio desplegado entre los dos grandes polos internacionales de la revolución y la contrarrevolución.

Este acercamiento de profundo aliento histórico a la literatura, pero también al cine, al teatro y a la plástica de su contemporaneidad, signa las interpretaciones que Mariátegui elabora sobre aquello que en Hispanoamérica, por lo menos desde mediados de la década de 1920, se empezó a denominar *vanguardia* literaria y

---

<sup>169</sup> Ver JCM, *EAM*, “Teatro, cine y literatura rusa”, *Mundial* [Lima] 19 de julio de 1929. En *MT I*: 595. El pasaje de Lunacharsky proviene de *Rusia a los doce años* (1929), uno de los tres libros de crónicas sociales, políticas y culturales que Julio Álvarez del Vayo, el célebre socialista español de origen aristocrático que años más tarde sería el último Ministro de Relaciones Exteriores de la República española, presentó al público internacional a lo largo de la segunda mitad de la década de 1920. (Equivocadamente, los editores de las obras completas de Mariátegui anotan al pie que la cita provendría de *La senda roja*, libro publicado en 1928 por el mismo autor). En *Rusia a los doce años* Álvarez del Vayo menciona que su “convivencia diaria” con Lunacharsky “durante la semana de homenaje a Tolstoi”, le dejó la impresión de “la finura y la amplitud de su espíritu”. Esta amplitud se reflejará en el comentario que, citado por el español y recogido por Mariátegui, hizo Lunacharski sobre el valor de acoger e impulsar a las corrientes no realistas en el teatro en el contexto de la partida de un sobrino de Chejov hacia Berlín para trabajar con Max Reinhardt, en búsqueda de alternativas frente a la creciente estrechez artística instaurándose oficialmente en la Unión Soviética. A pesar de estos problemas, Álvarez del Vayo se mostraba confiado en que el pluralismo de Lunacharsky eventualmente prevalecería sobre la cerrazón de Sviderski, “segundo a bordo en *Narkompros*” (Comisariado de Instrucción Pública y Bellas Artes) y responsable, a su juicio, de la partida al extranjero por un tiempo indefinido del director y teórico teatral Meyerhold. Ver Julio Álvarez del Vayo, *Rusia a los doce años* (Madrid: Talleres Espasa-Calpe, segunda edición, 1929): 91. Es importante recordar que una considerable parte de las noticias que Mariátegui alcanzó a recibir sobre la joven Unión Soviética llegó por la vía de los libros de este intelectual socialista español quien, como en este caso, nunca dejó de depositar sus esperanzas en un proceso que, como sólo sabemos ahora, en realidad avanzaba hacia el totalitarismo.

artística. *Literaturas europeas de vanguardia*, el ampliamente difundido libro publicado en 1925 por el poeta y crítico español Guillermo de Torre, ofrece a Mariátegui un puntal para la discusión sobre aquello que habría de designar el término “vanguardia”.<sup>170</sup> En su opinión, el panorama de corrientes ofrecido por De Torre no dejaría de ser amplio y cuidadosamente tratado.<sup>171</sup> Sin embargo, su enfoque echaría en falta, considera Mariátegui, una comprensión de las vanguardias que no se limite a la descripción de sus rasgos formales o intrínsecamente literarios: “la principal insuficiencia del libro de Torre”, radicaría en su “esfuerzo por considerar y examinar los fenómenos literarios en sí mismos, prescindiendo absolutamente de sus relaciones con los demás fenómenos históricos”. Este reparo, sin embargo, tiene un importante matiz. Aunque, de acuerdo a Mariátegui, la perspectiva restringida a las preocupaciones del “crítico exclusivamente literario” sería dominante en *Literaturas europeas de vanguardia*, por lo menos frente al expresionismo alemán, De Torre habría conseguido interpretar más ampliamente esta corriente, y su expansión y generalización en distintos campos artísticos, como una manifestación del “espíritu de la época”.<sup>172</sup>

Siguiendo a Mariátegui, sin desconocer sus aportes, el tipo de lectura ofrecida por De Torre sobre las vanguardias europeas se quedaría corta frente a otra,

---

<sup>170</sup> JCM, *EAM*, “Literaturas europeas de vanguardia”, *Variedades* [Lima] 28 de noviembre de 1925, en *MT I*: 618-620.

<sup>171</sup> Las clasificaciones nacionales de corrientes vanguardistas que utiliza De Torre son: “ultraísmo español” –al que Mariátegui le suscribe como un “supérstite”–, “creacionismo hispano-francés”, “cubismo y dadaísmo franceses”, “futurismo italiano”, “imaginismo anglo-sajón”, “expresionismo alemán”, y “nueva poesía eslava”. JCM, *EAM*, “Literaturas europeas de vanguardia”, *Variedades* [Lima] 28 de noviembre de 1925, en *MT I*: 618-620.

<sup>172</sup> De Torre llegó a conocer este artículo de Mariátegui. Como afirma en la carta que le dirige el 16 de febrero de 1926 desde Madrid, accedió a él a través del escritor argentino Oliverio Gironde, su amigo en común, y de “un escritor peruano residente en Madrid” (¿Xavier Abril?, ¿Félix del Valle?, ¿César Falcón?). A pesar de su laconismo, De Torre expresa en esta carta el deseo y la apertura para continuar una discusión: “Mil gracias por los conceptos elogiosos y aun por los que no son tales. Me gustan las objeciones y refutaciones. Las de U[sted] quizás sean certeras en algunos puntos, menos atinadas en otros. Pero todo esto habría que discutirlo con vehemencia y tranquilidad al mismo tiempo. Mas estamos lejos, el tiempo falta, sería muy difícil que nos aproximemos... Con todo, si llego a Buenos Aires, como pienso, ya le hablaré desde ahí”. Ver *MT I*: 1775. En el epistolario de Mariátegui lamentablemente no existen cartas adicionales que indiquen si acaso este diálogo y debate tuvieron alguna continuidad.

discutible pero inequívocamente histórica, propuesta por León Trotsky sobre una de aquellas corrientes en particular: el futurismo. Es difícil saber si De Torre considerase la referencia al renombrado dirigente bolchevique, que en pocos años se reubicaría como disidente y crítico del estalinismo, como uno de los puntos “menos atinados” de Mariátegui –como dice en la carta que le dirige–. Lo cierto es que la cita que éste recoge del autor de *Literatura y revolución* (1924), libro erudito sorprendentemente escrito en medio de las campañas militares del general del Ejército Rojo, acentúa y esclarece su diferencia de perspectiva frente al crítico español. En el fragmento seleccionado por Mariátegui no se presenta análisis formal alguno, a lo sumo se mencionan tópicos recurrentes en la literatura futurista, pero se arrojan pistas muy sugerentes para la comprensión histórica del significado y el potencial crítico del surgimiento de las vanguardias –y, quizá, no sólo de una de sus manifestaciones– desde la perspectiva de las periferias de los centros capitalistas:

Los países 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 [Estados Unidos] ni en Alemania donde el futurismo ha encontrado su expresión más esencial sino en Italia y en Rusia.

*Exceptuada la arquitectura, el arte se basa en la técnica [tecnología] sólo en última instancia, es decir en la medida en que la técnica sirve de base de toda la superestructura cultural. La dependencia práctica del arte, especialmente del arte de las palabras, respecto de la técnica, no cuenta. El poema que ensalza los rascacielos, los dirigibles y submarinos puede escribirse en mal papel y con un pedazo de lápiz en cualquier aldea del gobierno de Rjasan y para que la fría fantasía se exalte en Rjasan basta con que existan en América rascacielos, dirigibles y submarinos.*<sup>173</sup>

Siguiendo a Trotsky, de manera análoga a como, siglos antes, en el “pensamiento alemán” –y aquí los referentes son la dialéctica hegeliana y el pensamiento de Marx– se habrían podido elaborar mejor las “conquistas” de la expansión industrial inglesa y de la instauración del régimen republicano en

---

<sup>173</sup> El texto en cursivas corresponde a un fragmento que Mariátegui no incluyó en su cita, muy probablemente a causa de una omisión en la traducción del libro de Trotsky a su disposición. La reconstrucción de esta cita ha sido tomada de León Trotsky, *Literatura y revolución* (Colombes-París: Ruedo Ibérico, 1969): 83.

Francia, ciertas transformaciones tecnológicas de inicios del siglo XX encontrarían una mejor representación ideal, no en las literaturas de los países donde ocurrían materialmente esos cambios, sino en las regiones de menor o incluso inexistente expansión urbana y desarrollo tecnológico. El argumento, como vemos, destaca el desajuste o la no correspondencia entre las representaciones ideológicas y el plano material de la realidad histórica; clave teórica que implica, por decir lo menos, un decidido distanciamiento frente a las versiones vulgares del marxismo que se limitaban a entender a la ‘superestructura’, incluyendo el arte, como ‘reflejo ideológico’ inmediato de la ‘base económica’. Dentro de estas categorías restrictivas, la clave que Mariátegui recoge de Trotsky entraña, incluso, el reconocimiento de la capacidad que tendrían ciertos ámbitos de la ‘superestructura’ de superar las determinaciones de la ‘base económica’.

A partir de una elaboración ulterior, podríamos considerar que aquello que el “pensamiento alemán” al que se refiere Trotsky habría captado con esclarecimiento aventajado con respecto al pensamiento gestado coetáneamente en Francia o Inglaterra correspondería a los elementos más radicales y emancipadores de la crítica moderna que fueron sofocados bajo los imperativos de preservación del orden político y de incesante crecimiento económico correspondientes a dos pujantes Estados capitalistas.<sup>174</sup> De manera semejante, aquello que las representaciones del futurismo –o, para el efecto, de las diversas corrientes vanguardistas– en las diversas periferias podrían captar con mayor lucidez, coincidiría con las potencialidades de la modernidad que resultan negadas y deformadas por el avance expansivo de su concreción capitalista propulsada desde las metrópolis centrales.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> En relación al potencial revolucionario del legado liberal francés e inglés elaborado filosóficamente por Hegel en el contexto de una Alemania oligárquica y feudal, ver Herbert Marcuse, “Introducción” en *Razón y revolución. El surgimiento de la teoría social* (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

<sup>175</sup> La distinción entre el plano potencial de la modernidad, donde se cifran sus posibilidades emancipadoras, y sus diversas concreciones o actualizaciones capitalistas ha sido elaborada teóricamente por Bolívar Echeverría. Un punto de partida de este eje de sus elaboraciones filosóficas publicadas desde mediados de la década de 1990 en adelante, se encuentra en el ensayo “Modernidad y capitalismo (15 tesis)” en *Las ilusiones de la modernidad* (México: UNAM/El Equilibrista, 1997 [1995]).

Afincado ya como cultor de una imaginativa reflexión histórica, sin formular o establecer claramente un método alternativo al supuesto formalismo de De Torre, Mariátegui, como lo reitera enfáticamente, se aboca a indagar el valor de las nuevas corrientes literarias y artísticas, no sólo por sus “conquistas formales” o innovaciones técnicas, sino, fundamentalmente, por su capacidad de afirmar un “espíritu” moderno.

El valor de una tendencia literaria no es nunca una mera cuestión de técnica. Una de las benemerencias [sic] más evidentes del vanguardismo –especialmente en nuestra literatura– consiste en la reacción contra la retórica y contra el énfasis. Pero únicamente repudia de veras la retórica y el énfasis el escritor o el poeta que lleva la modernidad en el espíritu.<sup>176</sup>

La fuerza utópica investida en el elusivo desafío de llevar “la modernidad en el espíritu” dirigido a escritores y poetas, ilumina el núcleo de la reflexión gestada en *El alma matinal*. Formulada desde un espacio con rasgos socioculturales distintivos frente a las metrópolis centrales –la alusión a “nuestra literatura” no debe pasar inadvertida– y valiéndose de referentes muy diversos y dispares, a través de la tentativa de configurar este volumen, Mariátegui dio inicio a una polifacética búsqueda de los sentidos y potencialidades históricas contenidas en diversas manifestaciones del “arte nuevo”.

Debido al carácter exploratorio e inacabado de esta indagación, reconstruirla estableciendo categorías fijas y temas estrictamente delimitados sólo podría conducir a elaborar interpretaciones que sobresimplifiquen o falseen su naturaleza proteica. Procurar, por ejemplo, ceñirse al desarrollo de las “secciones” del libro cuyos títulos Mariátegui apenas dejó anotados muy difícilmente podrá aparecer como un camino adecuado.<sup>177</sup> Como alternativa, para aproximarse a *El alma matinal* de un modo que acoja sus múltiples aperturas puede resultar mucho más pertinente identificar y activar las tensiones centrales o los problemas cardinales que aborda. Asumiendo este desafío, los capítulos de esta sección se organizan a

---

<sup>176</sup> JCM, “Literaturas europeas de vanguardia”, art.cit.: 619.

<sup>177</sup> Como se lee en la reproducción fotostática de la hoja manuscrita por Mariátegui y ubicada como tapa de su compilación de piezas para *El alma matinal*, los títulos que tenía en mente para las distintas secciones eran: “El alma matinal”, “La emoción de nuestro tiempo”, “Apología del aventurero”, “Teoría del circo”, “Esquema de una explicación de Chaplin”, “Interpretación de Roma”, “El paisaje italiano”, “El artista y la época” y “Signos y obras”.



partir de ejes problemáticos o juegos de oposiciones que atraviesan las piezas seleccionadas por Mariátegui. De modo sumario, estas tensiones son: el resquebrajamiento de la función elitista del arte frente a las tentativas de inventar formas públicas y democráticas de creación y recepción [capítulo 4]; el agotamiento del naturalismo narrativo frente a las posibilidades abiertas con el surgimiento de nuevos realismos [capítulo 5]; y la crítica corrosiva al tradicionalismo conservador frente a la redención de tradiciones culturales vivas [capítulo 6].

Como ya se anotó líneas más arriba, el trasfondo de todas estas polaridades remite al agitado campo de fuerzas histórico desplegado entre las amenazas reaccionarias y las promesas revolucionarias que se disputaban la definición del curso del nuevo siglo. La electrizada atmósfera desde la que piensa y escribe Mariátegui permea los conflictivos sentidos que podían adquirir las manifestaciones de la renovación del arte y la literatura que alcanzó a conocer. Al igual que muchos otros intelectuales coetáneos a él, el autor de *El alma matinal* tenía una clara consciencia, intensamente sentida además, de vivir en medio de una transición de grandes proporciones. Junto a las consecuencias económicas y políticas de la Gran Guerra, se habría desvanecido el “respeto supersticioso por la idea de progreso”, fracturando la “mentalidad” y el “espíritu” de sociedades profunda y crecientemente interconectadas en los planos materiales y culturales.<sup>178</sup> La crisis posbélica del capitalismo no sólo se expresaría en los límites del liberalismo económico y su forma política, la democracia parlamentaria, sino también en el campo filosófico con el desprestigio del racionalismo y, se podría decir, en la dimensión de la experiencia existencial: la “civilización burguesa” sufriría “de la falta de un mito, de una fe, de una esperanza”.<sup>179</sup> Las maneras de leer a las vanguardias que Mariátegui dejó esbozadas, retomando desde otros ángulos las búsquedas de Juan Croniqueur, no se pueden desligar de esta profunda sintonía de su pensamiento con las incertidumbres de su presente histórico.

---

<sup>178</sup> JCM, *EAM*, “Dos concepciones de la vida”, *Mundial* [Lima] 9 de enero de 1925; y “Nacionalismo e internacionalismo”, *Mundial* [Lima] 10 de octubre de 1924; en *MT I*: 495-497; 511-513.

<sup>179</sup> JCM, *EAM*, “El hombre y el mito”, *Mundial* [Lima] 16 de enero de 1925, en *MT I*: 497-499.

## Capítulo 4

### El arte y las multitudes

A partir de una interpretación histórica sobre la tendencia dominante en el romanticismo decimonónico a refugiar el arte en una “torre de marfil”, Mariátegui indaga las posibilidades abiertas con el proceso de resquebrajamiento de esta emblemática figura esteticista que, a su juicio, estaría ocurriendo en su contemporaneidad. Su exploración sobre este profundo replanteamiento del modo de concebir qué es el arte y cómo se relaciona con la vida social constituye, en el fondo, un abierto desafío contra “todo intento de restauración del principio de la inteligencia pura o ahistórica”.<sup>180</sup>

Los referentes en los que Mariátegui parece encontrar experiencias más logradas de esta transformación de la función del arte se circunscriben al teatro y al cine, medios artísticos cuya recepción, a diferencia de la lectura en solitario propia de la literatura, ocurre de manera colectiva. Entusiasmado ante lo relativamente poco que llegó a conocer sobre el teatro experimental de Anton Giulio Bragaglia y sobre la cinematografía de Charlie Chaplin, Mariátegui cree vislumbrar en ambos casos superaciones de la autonomía del arte. En particular, su mirada enfoca la gestación de medios capaces de democratizar la relación entre productores y receptores de obras artísticas, y así, de suscitar experiencias estéticas que, por oposición a la soledad, el distanciamiento y la nostalgia del pasado, ocurran de modos masivos, mundanos y plenamente instalados en la actualidad.

---

<sup>180</sup> Esta frase la escribe Mariátegui a propósito de un libro inequívocamente adverso a la elitista distancia del pensamiento y el arte, desde posturas idealistas, frente a lo “temporal” y lo “histórico”. Ver JCM, *EAM*, “*Caliban Parlé* por Jean Guèhenno”, *Variedades* [Lima] 31 de julio de 1929, en *MT I*: 685.

## ***El torremarfilismo***

En consonancia con su frecuente parafernalia aristocrática, la autonomía o separación del arte moderno frente al mundo social fue comúnmente metaforizada como el aislamiento del artista en las alturas de una torre, edificación típicamente medieval, construida con un material exótico y lujoso, el marfil. Esta tendencia al “torremarfilismo”, como la denomina Mariátegui, a su juicio constituiría una faceta de la “reacción romántica de muchos artistas” que tendría su apogeo a lo largo del siglo XIX y se dirigiría “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 una mercadería los 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.<sup>181</sup>

A través de estos lacónicos y precisos apuntes, Mariátegui identifica, en sus propios términos, al avance de la modernidad capitalista a lo largo del siglo XIX como el proceso históricamente determinante de la tendencia al repliegue o distanciamiento del arte frente a una realidad crecientemente mercantilizada. Siguiendo esta línea argumental, lo que se agitaría detrás de la tendencia en el arte, y particularmente en la literatura romántica decimonónica, tanto al aislamiento elitista como a la nostalgia de formas idealizadas del pasado, sería la expresión de una resistencia ante la lógica de circulación mercantil que, enseñoreada sobre la vida social, se habría extendido también hacia el campo artístico. Esta genérica “reacción romántica” a la que se refiere Mariátegui, constituiría entonces una amplia y difusa respuesta defensiva ante un malestar originado a partir de un cambio sustancial en las condiciones bajo las que se producía el arte: el paso del mecenazgo de la nobleza y la Iglesia hacia la instauración de la compra y venta

---

<sup>181</sup> JCM, *EAM*, “La torre de marfil”, *Mundial* [Lima], 7 de noviembre de 1924, en *MT I*: 556-558.

plenamente burguesas de las obras artísticas. Idealizando las condiciones de trabajo de su antecesor cortesano o colonial, el artista decimonónico se percibiría a sí mismo como arrojado, al igual que cualquier otro productor de mercancías intercambiables por dinero, a una vorágine competitiva, impersonal y homogeneizadora.<sup>182</sup>

Este proceso de expansión de la lógica de la producción capitalista hacia la esfera de la creación artística es descrito por Mariátegui, muy al estilo de su coetáneo Bertolt Brecht, como el despliegue de una “industria de la celebridad”, en la que se complementan la “dictadura de la prensa”, la sagacidad empresarial de los “managers del arte y de la literatura” y la omnipotencia de la “publicidad” o el “réclame”.<sup>183</sup> Impuestas estas nuevas condiciones, el refugio en la torre de marfil expresaría una protesta y oposición desesperadas. Ya que “la obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario”, los artistas, como grupo social, compartirían una proclividad potencial a resistir o negar el capitalismo. Pero esta disposición, como lo resalta irónicamente Mariátegui, puede desembocar en posturas más bien contrarias a toda posible transformación emancipadora:

---

<sup>182</sup> En torno a este fenómeno, Michael Löwy y Robert Sayre han señalado que ya varias décadas antes de iniciado el siglo XIX, en medio del proceso de “generalización del mercado, la cultura, el arte y la literatura de ninguna manera quedan afuera: intelectuales, artistas y escritores, en la segunda mitad del siglo XVIII, se convierten, incomparablemente más que hasta entonces, en agentes libres de sus productos culturales en los diferentes mercados. Cada vez más, el sistema del mecenazgo choca con el rédito de las ventas de libros y de cuadros. Los productores de la cultura se encuentran confrontados pues a la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio de sus propios productos; el nuevo sistema socioeconómico les toca en lo más vivo.” Ver Michel Löwy y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2008 [1992]: 60).

Adolfo Sánchez Vázquez se había ocupado de manera similar de este problema retomando una línea argumental desarrollada por Marx: “La hostilidad del capitalismo al arte [...] se manifiesta en cuanto que la producción artística cae bajo las leyes de la producción capitalista”. Ver Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México: Era, 1965): 159. Ver especialmente el capítulo “El destino del arte bajo el capitalismo”: 153-285.

<sup>183</sup> JCM, *EAM*, “El artista y la época”, *Mundial* [Lima] 10 de abril de 1925, en *MT I*: 551-553. No casualmente, este artículo fue seleccionado por Sánchez Vázquez para ser incluido al inicio del apartado sobre el tema “Arte y Capitalismo” en su compilación *Estética y marxismo, tomo II* (México: Ediciones Era, 1975 [1970]): 136-139. Junto a esta pieza de Mariátegui se republica ahí “Novedades formales y refuncionalización artística” (161-162), artículo originalmente publicado en 1930 por Bertolt Brecht, traducido por Bolívar Echeverría. Al igual que Mariátegui y a pocos años de distancia, Brecht remarcaba el poder que ejercen los “aparatos culturales” como los “teatros, las editoriales, etc.” sobre la producción artística, adecuándola a la conservación de la sociedad existente.

Entre los descontentos del orden capitalista, el pintor, el escultor, el literato, no son los más activos y ostensibles; pero sí, íntimamente, los más acérrimos y enconados. El obrero siente explotado su trabajo. El artista siente oprimido su genio, coartada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad. La injusticia que sufre le parece triple, cuádruple, múltiple. Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante.<sup>184</sup>

En lugar de criticar la explotación generalizada del trabajo que afecta también a la labor específica de los artistas, la exaltación del “genio” artístico se detendría en una egolatría compensatoria. A partir de Mariátegui, se podría entender aquel “orgullo casi siempre exorbitante” del artista como una ilusoria contracara de las nuevas formas de servilismo que lo circundan y amenazan. El “exasperado individualismo” o “exaltación megalómana”, como apunta en un comentario sobre el poeta imaginista ruso Sergio Essenin, se encontraría “en muchos artistas de esta época, en quienes termina –aunque ellos no reconozcan esta genealogía– la estirpe romántica”.<sup>185</sup>

La idealización del pasado o la invención de un “miraje” en el que aparece “una sociedad dulce de mecenas”, constituye otra faceta de esta romántica fuga imaginativa de la servidumbre impuesta por las relaciones mercantiles que, por sí sola, no supone un desafío a su perpetuación. Precisamente con la intención de develar el equívoco de este tipo de negación de un fenómeno real que, sin embargo, puede deslizarse hacia una “protesta reaccionaria”, Mariátegui recuerda que, si bien el “arte depende hoy del dinero [...], dependió ayer de una casta. El artista de hoy es un cortesano de la burguesía, pero el de ayer fue un cortesano de la aristocracia. Y, en todo caso, una servidumbre vale lo que la otra”.<sup>186</sup>

Pero la constatación de la ingrata posición de “cortesano de la burguesía” a la que no se resignaban los distintos vanguardistas, europeos o no, no debe conducir,

---

<sup>184</sup> JCM, *EAM*, “El artista y la época”, art.cit.: 551.

<sup>185</sup> JCM, *EAM*, “Sergio Essenin”, *Variedades* [Lima] 1 de octubre de 1927, en *MT I*: 647.

<sup>186</sup> JCM, *EAM*, “El artista y la época”, art.cit.: 552. Como ejemplos de las consecuencias que acarrea la resistencia a las modernas servidumbres a las que se ve sometido el artista, Mariátegui recuerda el desprecio filisteo que recayó sobre la obra escultórica de Alexander Archipenko o la pintura de Franz Marc, la “condena a la miseria y al suicidio” a la que se habría arrinconado a Amedeo Modigliani –aunque en realidad fue su esposa la que se suicidó tras la muerte de Modigliani, sumido en la pobreza– y, en general, las repetidas historias de sufrimiento en los bohemios barrios parisinos de Montmatre y Montparnasse.

insiste Mariátegui, a un retorno al “torremarfilismo”. Idealizando falsamente el pasado y la figura del genio creador individual, esta exacerbación del esteticismo, situándose en las antípodas del vanguardismo, se aferraría a la amenazada posición de la autonomía del arte, renunciando a todo posible involucramiento práctico con la transformación del mundo.

Observado con detenimiento, el modo en que Mariátegui interpreta el proceso histórico de constitución de una esfera artística que se distingue y diferencia de las demás esferas sociales, implica un profundo cuestionamiento a presupuestos teñidos de un falso misticismo. La pretendida excepcionalidad del artista moderno expresaría, no el misterio intemporal de sus dones creativos, sino su peculiar y concreta situación durante un proceso de intensificación de la universalización del intercambio mercantil.<sup>187</sup> El culto del arte, su enfática ubicación afuera y a contracorriente de la prosaica realidad, constituiría entonces mucho más que la manifestación de temperamentos “hiperrestesiados” –como podría haber exclamado, años antes, Juan Croniqueur–, la búsqueda subjetiva de un refugio ante una situación material objetivamente adversa. Mariátegui trasciende entonces, dentro de esta estación de *El alma matinal*, los presupuestos que exaltan la figura del creador solitario, pasando a considerar la situación material a partir de la que surge la desesperada tentativa del escritor o artista de resguardar su actividad en una atalaya desde la que observa, con desprecio, la agitación del mundo burgués.

Esta manera de interpretar el origen de la “imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos”, por lo demás, coincide con la definición del *romanticismo* adelantada por Löwy y Sayre. Entendido como gran corriente cultural o múltiple visión de mundo, y no como un estilo dentro de alguna de las artes, el romanticismo se distingue, de acuerdo a estos autores, por articular “una crítica de la modernidad, es decir de la civilización capitalista moderna, en nombre de valores e ideales del

---

<sup>187</sup> Esta consecuencia coincide con un aspecto específico del amplio despliegue teórico formulado décadas más tarde por Peter Bürger. Aunque la autonomía del arte haya tendido a ser falsamente representada como la expresión de una esencia transhistórica o de una “naturaleza” del arte, como lo concebían los ideólogos de “el arte por el arte”, en realidad forma parte del surgimiento histórico de la “sociedad burguesa” europea y su consolidación desde finales del siglo XVIII. Ver Peter Bürger, “On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society”, en *Theory of the Avant-Garde* [Trad. Michael Shaw] (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [1974]): 35-54.

pasado (precapitalista, premoderno)”.<sup>188</sup> En términos de las distinciones que estos autores elaboran dentro de su concepto de romanticismo, la indiferenciada “reacción romántica” señalada por Mariátegui se acercaría a lo que ellos denominan específicamente “romanticismo restitutionista”. Se trata del tipo de romanticismo más general de todos y a la vez el más común entre “el mayor número de escritores y pensadores románticos de envergadura”.

Ni resignado por realismo a un presente degradado ni orientado hacia una trascendencia a la vez del pasado y del presente, el restitutionismo desea el regreso al pasado, de lo que fue el objeto de la nostalgia.

Ese concepto no es idéntico al de «reaccionario», en la medida en que este se refiere directamente a la reacción contrarrevolucionaria, que no se aplicaría sino a una parte de nuestra categoría.<sup>189</sup>

Esta importante distinción, que Mariátegui parecería pasar por alto, entre una orientación a restituir el pasado y una recalcitrante resistencia en contra de un proceso de transformación radical, abre paso al reconocimiento del potencial revolucionario que en ciertos casos puede portar la sensibilidad romántica. Al ubicar al “torremarfilismo” como una “reacción romántica” Mariátegui no elabora este deslinde, pero es indudable que sí vislumbra la afinidad posible entre determinadas modalidades del romanticismo y el anticapitalismo revolucionario.<sup>190</sup> Al respecto, es muy significativo que en la búsqueda de alternativas al repliegue defensivo en la postura de la autonomía del arte, Mariátegui recurra nada menos que a una fuente asociada directamente con la exacerbación decadentista del romanticismo. Las tendencias a la mercantilización del arte, sostiene, “no deben ser constatadas por el artista moderno con romántica nostalgia de la realidad

---

<sup>188</sup> Michel Löwy y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía*, ob.cit.: 28. Para desentrañar la ambivalencia del romanticismo y la diversidad de sus manifestaciones posibles, Löwy y Sayre desarrollan una tipología que permite diferenciar las orientaciones, a veces contrapuestas, que esta “contracorriente de la modernidad” abarca. Ver “Capítulo II. Diversidad política y social del romanticismo”: 71-98.

<sup>189</sup> *Ibidem*: 73.

<sup>190</sup> No por casualidad el propio Löwy tituló a una de las más lúcidas lecturas sobre el autor, “El marxismo romántico de José Carlos Mariátegui”, en *Márgenes* 1,2 [Lima] 1987: 13-22 [Trad. Alfonso Ibáñez].

pretérita. La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo *El alma bajo el socialismo*, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte.<sup>191</sup>

Aunque la inesperada requisitoria contra el capitalismo que Wilde publicó en forma de libro en 1895 ofrece varios otros elementos interesantes, Mariátegui subraya uno que es central en su argumento. La concepción de la “liberación del trabajo” como condición de posibilidad de la “liberación del arte” constituye, efectivamente, la médula de la negación romántica que Wilde dirige específicamente contra la propiedad privada. La institución por excelencia del tipo de organización del trabajo bajo el capitalismo, fue concebida por Wilde como la matriz de los impedimentos para un auténtico y libre despliegue de todas las capacidades individuales, incluyendo esa “forma intensa de Individualismo”, como definiera al arte y a la vida artística.<sup>192</sup>

Con los antecedentes de un Wilde, las preocupaciones de las nuevas corrientes artísticas, inmersas en las convulsiones sociales que siguieron a la Primera Guerra Mundial, aparecen a los ojos de Mariátegui como ya desentendidas, cuando no abiertamente críticas de la protesta “al mismo tiempo romántica y reaccionaria” resguardada en la torre de marfil. La agitación de “tiempos tempestuosos, iconoclastas, heréticos, tumultuosos” desencadenada a lo largo de la década de 1920, conduciría a los artistas, como esperaba Mariátegui, a enfrentar nuevos e inciertos desafíos que implicarían, en última instancia, salir al encuentro del mundo para transformarlo. “La protesta contra la civilización capitalista es en nuestro tiempo revolucionaria y no reaccionaria. Los artistas y los intelectuales

---

<sup>191</sup> JCM, *EAM*, “El artista y la época”, art.cit.: 552.

<sup>192</sup> Ver Oscar Wilde, *El alma del hombre bajo el socialismo* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1969 [1890]): 31. En uno de los pasajes en los que Wilde ataca directamente a la propiedad privada y a la explotación basada en la división del trabajo, se lee: “La propiedad privada ha destrozado el verdadero Individualismo, y establecido un Individualismo que es falso. Ha prohibido a una parte de la comunidad alcanzar su individualidad, haciéndola morir de hambre. Ha prohibido a la otra parte de la comunidad llegar al Individualismo, colocándola sobre un camino erróneo y poniéndole obstáculos. [...] Con la abolición de la propiedad privada tendremos, entonces, un verdadero, hermoso, sano Individualismo. Nadie perderá su vida en acumular cosas y los símbolos para las cosas. Se vivirá. Vivir es la cosa menos frecuente en el mundo. La mayoría de la gente existe, eso es todo”. (*Ibidem*: 21).



descienden de la torre orgullosa e imponente a la llanura innumerable y fecunda”.<sup>193</sup>

Una notable manifestación de este descenso se puede reconocer, según Mariátegui, en una de las obras teatrales de Luigi Pirandello. Aunque lamentablemente no especifica su título, lo que le interesa resaltar de ella es que el espacio abierto de la calle, por oposición al clausurado interior, habría pasado a ser un elemento tan importante en la acción dramática que llegaría a convertirse en un “personaje” más.

La calle con sus rumores y con sus gritos está presente en los tres actos del drama pirandelliano. La calle, ese personaje anónimo y tentacular que la torre de marfil y sus macilentos hierofantes ignoran y desdeñan. La calle, o sea, el vulgo; o sea, la muchedumbre. La calle, cauce proceloso de la vida, del dolor, del placer, del bien y del mal.<sup>194</sup>

Reveladoramente, entre los diversos intentos contemporáneos orientados a trasladar el lugar de la experiencia estética del orgulloso retiro solitario a la amplia y bullente vida social, el referente que escoge Mariátegui remite, no a la literatura, sino al teatro. El autor dramático al que menciona, además, se distingue por haber sido uno de los escritores plenamente conscientes del profundo desafío que supuso para el teatro el surgimiento y la expansiva popularización del cine.<sup>195</sup>

En las afueras de la ya resquebrajada torre de marfil, el teatro experimental y el cine de masas serán, justamente, los medios que Mariátegui parece haber

---

<sup>193</sup> JCM, “La torre de marfil”, art.cit.: 558.

<sup>194</sup> *Ibidem*: 558.

<sup>195</sup> En una de sus novelas, a través de la voz del personaje principal, Pirandello enuncia una preocupación acuciante durante la década de 1920 entre autores y actores teatrales: la “cámara” cinematográfica “pudiendo ofrecer a buen precio al gran público un espectáculo nuevo cada vez, llena las salas de los cinematógrafos y deja vacíos los teatros, de manera que todas, o casi, las compañías dramáticas hacen ya míseros negocios”. A su vez, arrancados de las tablas, los actores que se dirigen por necesidad a los estudios cinematográficos “se sienten como en el exilio [...] no sólo del escenario, sino de sí mismos. Porque su acción, la acción *viva* de su cuerpo *vivo*, allá, en la tela de los cinematógrafos, ya no está: está sólo *su imagen*, captada en un instante, en un gesto, en una expresión, que se escurre y se va”. Ver Luigi Pirandello *Cuadernos de Serafino Gubbio operador* [Trad. Elena Martínez] (Madrid: Gadir Editorial, 2007 [1925]): 94.

En torno a la comprensión de Pirandello sobre la amenaza tendida sobre el teatro por el avance del cine, Walter Benjamin se valió de la continuación del fragmento citado de *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*, novela que conoció en su traducción francesa (*On tourne*), para alimentar su reflexión sobre el desvanecimiento del aura del actor teatral operada en el cine. Ver Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Trad. Andrés Echeverría Weikert] (México: Editorial Itaca, 2003 [1936]): 69.

considerado como los más adecuados para *superar* la distancia instituida entre la dimensión esotérica del arte y la experiencia profana o compartida del mundo. Pero sus altas expectativas depositadas en el potencial revolucionario de estos nuevos medios artísticos, como veremos, no siempre vislumbraron los peligros que también entrañaban.

### ***Bragaglia y los peligros del teatro de masas***

Entre las experiencias de “renovación del teatro” sobre las que Mariátegui tuvo noticia, no dudó de la importancia de la escena italiana. A su juicio, por su lúcida exploración del relativismo de inicios del siglo XX, “Pirandello podría bastar para mantener a Italia en un primer rango”. Sin embargo, más allá del valor filosófico que encuentra en las obras de este escritor, el tipo de innovaciones en la puesta en escena necesarias para la transformación en la recepción del teatro que Mariátegui alentaba requeriría del concurso de iniciativas que complementen y a la vez trasciendan la escritura dramática, o bien, la dimensión puramente literaria del teatro. No sorprendentemente, por su manifiesta tentativa de gestar una forma integral de arte dirigida a la “multitud”, el Teatro de los Independientes de Roma, fundado y dirigido desde 1923 hasta 1936 por el polifacético fotógrafo, cineasta, productor y teórico de teatro Antón Giulio Bragaglia, constituye un referente que cautiva a Mariátegui.<sup>196</sup> En las propuestas desarrolladas en este centro de “teatro experimental” vinculado al futurismo, Mariátegui cree encontrar un proyecto orientado a subvertir toda posible relación elitista entre la producción y la

---

<sup>196</sup> JCM, *EAM*, “Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma”, *Variedades* [Lima] 22 de mayo de 1926, en *MT I*: 591-593. En múltiples pasajes de su autobiografía, Emilio Pettoruti señala la importancia que tuvo su amistad y trato cercano con Bragaglia (cuyo nombre, Antón Giulio, Mariátegui equivoca por el de Antón María). En gran medida fue gracias a oficios del italiano que pudo ser introducido en los círculos del futurismo italiano y de otras corrientes vanguardistas (ver Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo* –Buenos Aires: Librería Histórica, 2004 [1968]–: 96; 98; 106; 108; 114; 139; 153-154; 211; 302). Debido a esta estrecha relación que existió entre Pettoruti y Bragaglia, es probable que el pintor argentino haya presentado a Mariátegui a este promotor italiano de las vanguardias europeas. En todo caso, revisando el epistolario de Mariátegui, se comprueba que fue Pettoruti quien le solicitó expresamente que escriba sobre el teatro de Bragaglia.

recepción de arte. Tal tentativa guardaría, a primera vista, claras afinidades con el “Teatro del Pueblo”, iniciativa animada décadas atrás por Romain Rolland en París.<sup>197</sup> En el ámbito “pequeño e íntimo” de su teatro, Bragaglia no se limitaría a “un aristocrático ejercicio de teatro de arte para una clientela de escogidos. [...] Su Teatro de los Independientes ha sido concebido como un teatro experimental. No es sino un laboratorio donde se ensaya, ante doscientas personas, los procedimientos escénicos que más tarde se aplicarán al teatro de la multitud”.<sup>198</sup>

Siguiendo las señas presentadas en una entrevista a Bragaglia publicada en la revista parisina *Comedia*, Mariátegui destaca que el núcleo de sus nuevas propuestas escénicas como director teatral, consiste en la invención de medios técnicos que tornen ampliamente asequible la recepción de las obras.<sup>199</sup> Como ejemplos del recurso a la innovación tecnológica de la puesta en escena, “principio esencial del teatro moderno” promovido por Bragaglia, Mariátegui menciona la creación del “escenario séxtuple”, el reemplazo de “la máscara clásica por una máscara movable de caucho” y el uso de “sabias combinaciones de luz y color”. Pero el aspecto medular de estas transformaciones en la configuración del espacio de la representación, en el vestuario para la actuación y en la iluminación, sería la gestación de una forma radicalmente democratizada de teatro, o bien, el desafío abierto al tipo de institucionalización del teatro que, a lo largo del siglo XIX, lo ligó tan fuertemente al sentido del gusto y las formas de sociabilidad burguesas. Lo “fundamental” en las propuestas de Bragaglia radicaría en la “concepción del teatro como teatro para la multitud”. En consecuencia, apunta Mariátegui, a diferencia de

---

<sup>197</sup> En su noticia sobre este intento de popularización del teatro que tuvo una corta vida, Mariátegui señala que se habría alimentado “del mismo idealismo social del cual brotaron las universidades populares”. Ver, JCM, *EAM*, “Romain Rolland”, *Variedades* [Lima] 12 de junio de 1925, en *MT I*: 635.

<sup>198</sup> JCM, *EAM*, “Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma”, art.cit.: 592.

<sup>199</sup> En torno a la importancia de la dirección teatral, Mariátegui reconocía que, en su tiempo, el “teatro no sólo se renueva radicalmente en su literatura y en su técnica literaria, sino también en sus elementos y en su técnica escénicas. Junto con el concepto de la creación se rectifica el concepto de la interpretación. El *regisseur* [director] adquiere tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislavsky no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind.” JCM, *EAM*, “Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno”, *Variedades* [Lima] 22 de marzo de 1924, en *MT I*: 591.

todo regreso al culteranismo, “nada resulta más extraño al trabajo de Bragaglia que la tendencia a un alambicamiento ultra-intelectualista de la escena”.<sup>200</sup>

Desde una perspectiva que partía de preocupaciones similares, Antonio Gramsci, otro observador de la potencialidad democratizadora del nuevo teatro, comentaba que, con anterioridad a la Gran Guerra, “en ocasión de muchas manifestaciones de futurismo, en los teatros de las más grandes ciudades de Italia, los obreros tomaban la defensa de los futuristas contra los jóvenes – semiaristócratas y burgueses– que les atacaban”. Esta confluencia entre sectores obreros y cenáculos vanguardistas se circunscribe a las intervenciones públicas del futurismo anteriores a su definitiva confluencia con el fascismo. Escritas más de una década después, las observaciones de Mariátegui sobre el Teatro de los Independientes dirigido por Bragaglia parecerían recoger los ecos de este anterior periodo, durante el que, a decir de Gramsci, los obreros todavía podían encontrar en el futurismo “un arma de lucha contra la vieja cultura académica italiana, osificada y extraña al pueblo”.<sup>201</sup>

Aunque los apuntes de Mariátegui sólo se basan en referencias indirectas, en ellos se trasluce una comprensión nada extraviada de algunas de las ideas formuladas por Bragaglia. Curiosamente, Mariátegui incluso acierta en afirmar que el título de uno de los ensayos del italiano, *Del teatro teatrale ossia del teatro [Del teatro teatral, o sea del teatro]*, “condensa toda su teoría”. Si se revisa la primera y quizá la única publicación traducida al español de Bragaglia, volumen editado y publicado en Buenos Aires pocos meses después de la muerte de Mariátegui, se puede constatar que, efectivamente, aquel director defiende y promociona el aspecto propiamente teatral del teatro –aspecto ligado a la vitalidad del espectáculo

---

<sup>200</sup> JCM, *EAM*, “Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma”, art.cit.: 593.

<sup>201</sup> Ver “Carta del camarada Gramsci sobre el futurismo italiano”, Moscú, 8 de septiembre de 1922. En León Trotsky, *Literatura y revolución*, ob.cit.: 106-108. No se debe dejar de mencionar que, a diferencia de Mariátegui, a Gramsci no le entusiasmaban demasiado las iniciativas impulsadas por Bragaglia desde su Casa de Arte: “En Roma hay una exposición permanente de pintura futurista, organizada por un tal Anton Giulio Bragaglia, fotógrafo fracasado, productor de cine y empresario.”

escénico que pasaría a subordinar el apego literario y erudito al texto dramático—. <sup>202</sup>

Por su cercanía con Glusberg y Pettoruti, es indudable que si Mariátegui hubiese alcanzado a trasladarse a Buenos Aires, el libro de Bragaglia habría llegado, más temprano que tarde, a sus manos. A través de su lectura se habría tropezado con más de una elaboración y proclama que, sin duda, le habrían obligado a revisar su entusiasta elogio de las propuestas de este director. Mariátegui era plenamente consciente de vivir en medio de un ciclo en el que la incertidumbre en el teatro expresaba los inciertos giros de la historia. En sus propias palabras, “[t]odas las inquietudes, los contrastes y los problemas de la historia contemporánea se reproducen en el mundo del teatro. El Teatro, como el Arte en general, carece actualmente de un estilo, de un rumbo, de un espíritu únicos”. <sup>203</sup> A la luz de esta volátil pluralidad, el giro al fascismo de Bragaglia, expresado inequívocamente en su libro editado en español, obviamente lo habría irritado y decepcionado pero, quizás, no le hubiera sorprendido demasiado. En todo caso, el hecho de que esta deriva política se haya manifestado justamente en lo que, a los ojos de Mariátegui, llegó a aparecer como un modelo logrado de descenso revolucionario de la torre de marfil, amerita un análisis cuidadoso que debe, como él dijera, el “espíritu” que en realidad animaba las innovaciones propuestas por Bragaglia.

---

<sup>202</sup> Ver Anton Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino. Hipótesis* [Trad. María Rosa Oliver] (Buenos Aires: Editorial Roma, 1930). Siguiendo a Bárbara Meazzi, este curioso volumen en cuya tapa se exhibe una ilustración de Pettoruti, se publicó casi al término de la primera visita de Bragaglia a la Argentina. Esta estancia se realizó en 1930 bajo los auspicios de la asociación Los amigos del arte, entre cuyos miembros se contaba Samuel Glusberg, y formó parte de una gira de difusión cultural emprendida por Bragaglia que incluyó, inmediatamente antes, un paso por España. El libro incluyó secciones de dos ensayos publicados anteriormente en Italia: *Il teatro della rivoluzione* (Roma: Edizioni Tiber, 1929) y, justamente, *Del teatro teatrale ossia del teatro* (Roma: Edizioni Tiber, 1929). Como es evidente por el título escogido para la traducción (*El nuevo teatro argentino*), el autor pretendía terciar en los debates locales sobre el tema. Sin embargo, sólo toca directamente problemas argentinos en dos breves ensayos. En éstos, como asegura Meazzi, Bragaglia se limitaría a incorporar reflexiones ya desarrolladas a partir de experiencias como las del Teatro del Pueblo que, inspirado en la tentativa de inicios de siglo de Romain Rolland, fundó en 1930 Leónidas Barletta –miembro del denominado grupo de Boedo, o bien, del sector de la vanguardia argentina con preocupaciones políticas y sociales más explícitas. Ver Barbara Meazzi, “Entre el futurismo y la Argentina: Pettoruti y Bragaglia”, *Telón de fondo* 9 [Buenos Aires] 9 de julio de 2009 <[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)>.

<sup>203</sup> JCM, *EAM*, “Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno”, art.cit.: 589.

En un primer nivel, la “teatralización del teatro”, o bien, la revitalización de su específico medio de representación escénica, implicaría, de acuerdo a Bragaglia, adaptar el texto de las obras a los usos dialectales del lenguaje. Es decir, sostenía éste, habría que transformar todo “lenguaje literario” rígido y academizado – “lengua tipográfica: lengua de plomo” como la caricaturiza– recurriendo a formas coloquiales que se conecten de manera más directa con el habla cotidiana de los públicos.<sup>204</sup> En el caso argentino, este giro dialectal conduciría, por ejemplo, al uso de coloquialismos gauchescos.

Sin embargo, ésta u otras modificaciones en el plano lingüístico no conseguirían mayores efectos de no ser complementadas con una sofisticación tecnológica de la puesta en escena. Los juegos de iluminación multicolor, por ejemplo, ampliarían la capacidad expresiva y la ilusión verista de la actuación. Asimismo, la ingeniería aplicada a la mecanización del escenario permitiría crear espacios escénicos dinámicos y simultáneos. Como afirma Bragaglia, refiriendo toda su experiencia en el Teatro de los Independientes, “los procedimientos de la técnica y de los medios particulares de hoy, [son] la palabra de orden del espectáculo colectivo, tal como lo concebimos”. En esta línea, insiste en que “[l]a poesía nueva nacerá, cuando al poeta le sean accesibles, como surgentes [fuentes] nuevas, los nuevos medios poéticos. En el teatro la musa mecánica, es la musa de todas las magias, de todas las poesías”.<sup>205</sup>

El sentido último que tendrían todas las transformaciones tecnológicas que Bragaglia describe fervorosamente, sería la sintonización del teatro con el vértigo modernizador y el ritmo de las grandes ciudades pobladas por públicos con nuevas expectativas. Esta conciencia de un supuesto rezago o destiempo del teatro literario con respecto a la agitación de la actualidad se funda, específicamente, en la comparación con el cine, el nuevo espectáculo que, como ya advirtiera famosamente Pirandello, tendría amenazado de muerte al teatro. Con el tono de

---

<sup>204</sup> Anton Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino*, ob.cit.: 36.

<sup>205</sup> *Ibidem*: 52; 76. Como comentario al margen, es curioso observar que el modo en que Bragaglia afirma esta preeminencia de la “musa mecánica” no se aleja demasiado del tipo de sentencias deterministas propias del marxismo vulgarizado: “las nuevas técnicas determinan las nuevas estéticas” proclama, por ejemplo, el italiano (*ibidem*: 100).

exaltación maquinista y bélica del futurismo, Bragaglia retoma este tópico pirandelliano: “Nosotros vivimos un ritmo de vida tan acelerado, en el siglo de la electricidad y de las máquinas, en el siglo de la radio y del aeroplano, que en el teatro nos encontramos “*depaysés*” [despistados] en el tiempo. El cinematógrafo marcha parejo con la sensibilidad y el teatro, comparado con él, es como una vieja barca al lado de un torpedero. / El teatro es tortuga”.<sup>206</sup>

Dejando atrás la morosa contemplación estética, la aceleración pasaría entonces a convertirse en uno de los imperativos primordiales para salvar de su caducidad al teatro. La “poesía de la representación” debería incorporar la ágil sucesión de ambientes escénicos que, a tono con el tipo de percepción al que estarían habituados los públicos urbanos, ya habría alcanzado el montaje cinematográfico. El “teatro nuevo”, capaz de renovarse en la “era del cinematógrafo”, debería desechar el legado romántico del “Ochocientos” y abandonar el drama o la comedia “fin de siècle”.<sup>207</sup>

Detrás de su posible apariencia transformadora, como no alcanzó a constatar Mariátegui, esta modernización del teatro era plenamente afín al impulso industrial inserto en el capitalismo. La negación del romanticismo orientada a la integración del arte con la vida contemporánea a través de la experiencia de un teatro transformado en espectáculo tecnificado, era concebida por Bragaglia como una “unión de las artes con las industrias”. En defensa de su ambición de crear “montajes grandiosos”, Bragaglia incluso atacó directamente las concepciones sobre la popularización del teatro identificadas con la izquierda:

En muchas partes de Europa se afirma que sin la instauración de un régimen económico renovado sobre bases revolucionarias, no es posible esperar ningún desarrollo original y fecundo de los espectáculos teatrales o cinematográficos. Aquellos mismos escritores que, teorizando sobre un “arte social”, aún divagan sobre el ejemplo ruso –el mito ruso es siempre capcioso para algunos–, y de un renacimiento de un teatro del pueblo, acusan, desconfían de ella, y tratan de utópica a la deseada unión de las artes con las industrias.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> *Ibidem*: 85.

<sup>207</sup> *Ibidem*: 131.

<sup>208</sup> Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino*, ob.cit.: 41.

Por oposición a la fusión entre creación artística y trabajo lograda como resultado de una transformación revolucionaria de las relaciones sociales capitalistas, Bragaglia concibe el progreso tecnológico aplicado a las industrias como indisociable del progreso en las artes. Desde las concepciones propias de un empresario de espectáculos, todo antagonismo entre la creatividad artística y la productividad acumulativa se disolvería.

Pero más allá de estar circunscritos dentro de la dinámica económica capitalista, los proyectos de Bragaglia fueron incorporados por el fascismo. Su propia adhesión al régimen, por lo demás, fue explícita.<sup>209</sup> Aunque Mariátegui probablemente hubiera encontrado una explicación de este hecho, como lo hizo frente a los casos de Pirandello o Papini, en las veleidades de la “pequeña burguesía”, no se debe pasar por alto la pericia que demostró el aparato estatal fascista para integrar a intelectuales y artistas dentro de sus organizaciones corporativas.<sup>210</sup> Inserta en esta política cultural, la nueva relación entre obra y público que Bragaglia promovía, observada de cerca, afirma un tipo de jerarquía afín a la autoridad religiosa a la que apelaba el régimen fascista para aglutinar en torno suyo a *masas*, o bien, a individuos indiferenciados en términos de clase.<sup>211</sup> El

---

<sup>209</sup> Sobre el patrocinio y regencia del teatro Bragaglia afirmó, por ejemplo, que el “estado fascista tiene el derecho y el deber de apoderarse de él para el honor de los italianos”. En esta línea, “animar, apoyar, despertar las energías creadoras de la genialidad artística nacional, no es solamente un asunto de gestión privada” (*ibidem*: 40; 60). Esta adhesión, por lo demás, fue bien correspondida. Como lo ha registrado Mario Verdone, “Mussolini demostró repetidamente su estima por Anton Giulio Bragaglia y dio financiamiento público a su Teatro degli Indipendenti”. Ver Mario Verdone, “Mussolini’s Theatre of the Masses” en *Fascism and Theater. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945* (Oxford: Berghahn Books, 1996): 133-138. Traducción propia.

<sup>210</sup> De acuerdo a Marla Stone, principalmente desde 1930 hasta 1937, el patronazgo del Estado fascista italiano sobre las artes no se orientó ni por los mecanismos regulares de mercado propios de las democracias liberales, ni por el anti-vanguardismo centralizado propio de la Alemania Nazi, sino por un sistema de “pluralismo limitado” orientado a consolidar hegemoníamente, o bien no a través de la coerción directa, la estructura de poder estatal. Este “sistema de patronazgo basado en un pluralismo limitado se acercó a discursos y lenguajes estéticos potencialmente opositivos y los integró en una estructura normadora. Una concepción heterodoxa del patronazgo previno la creación [en la Italia fascista] de una subcultura artística y así el régimen se apropió del «liderazgo intelectual y moral» de los artistas para asegurar el consentimiento de otros grupos sociales”. Ver Marla Stone, “The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy” en Matthew Affron y Mark Antliff (editores), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy* (New Jersey: Princeton University Press, 1997): 208. Traducción propia.

<sup>211</sup> Para una ampliación del tema de la sacralización de la política promovida por el fascismo italiano a través de espectáculos cuidadosamente elaborados para manipular a las masas ver Emilio Gentile,



exultante evento colectivo, la “fiesta viva” creada con recursos como “reflectores, espejos y linternas”, sugestionaría “en el espectador estados de ánimo eficacísimos al rendimiento de las más profundas y, a un mismo tiempo, fundamentales intenciones de los autores dramáticos.”<sup>212</sup>

Esta sumisa rendición del público al autor que podría apuntalar la dirección técnica constituye el exacto anverso de propuestas teatrales contemporáneas sustantivamente democratizadoras. En el “teatro épico” de Bertolt Brecht, por ejemplo, la intención primordial de la puesta en escena era, lejos de controlar al público con la sugestión de efectos sensacionalistas, incitarlo a la reflexión.<sup>213</sup> Los miembros de las clases desposeídas, sobre todo, debían comprender e incluso controlar cognitivamente la presentación de acciones dramáticas que remitan a su propia experiencia y no a un acervo cultural que no posean. Por el contrario, para Bragaglia el teatro debía ser una “recreación general”, destinada indistintamente a todas las clases, que apele primordialmente a la sensorialidad inmediata: “al teatro no vamos sólo con el cerebro, vamos con la carne”. El tipo de recepción esperada para este tipo de espectáculo requeriría, por tanto, una renuncia de las facultades de raciocinio. En su extremo, Bragaglia esperaba de los espectadores una predisposición pasiva, cercana a la sencilla actitud del creyente religioso: “Nosotros vamos al teatro sólo para dejarnos engañar, y rogando que nos engañen con el mayor tino [...] El que no entienda la teatralidad en sus varias partes, factores del complejo ideal clásico, ése es el falso crítico que no sabrá dejarse engañar porque está desprovisto de la sencillez –es decir, pureza– exigida por los Misterios Sagrados”.<sup>214</sup>

Junto a esta concepción religiosa del teatro, el retorno al “ideal clásico” constituye una resistencia a la fragmentación que caracteriza a la obra

---

“The Theatre of Politics in Fascist Italy” [Trad. Kate Rickitt] en Günter Berghaus, *Fascism and Theatre*, ob.cit.: 72-94.

<sup>212</sup> Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino*, ob.cit.: 52-53.

<sup>213</sup> De acuerdo a uno de sus amigos y más destacados intérpretes, “Brecht ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea el pensante, incluso el sabio. Y por ello es posible definir a su teatro [por oposición al teatro trágico] como teatro épico”. Ver Walter Benjamin, “¿Qué es el teatro épico?” [Trad. Jesús Aguirre] en *Tentativas sobre Brecht* (Madrid: Taurus, 1975 [1939]): 35.

<sup>214</sup> Anton Giulio Bragaglia, *El nuevo teatro argentino*, ob.cit.: 84.

vanguardista. Sobre este punto el contraste con Brecht resulta, de nuevo, muy ilustrativo. Siempre de acuerdo a Benjamin, a través del recurso a carteles con títulos, a canciones o a la repetición de gestos, Brecht buscaba generar interrupciones de la acción dramática, o bien, crear intervalos que deshagan la ilusión de lo representado. El objetivo de estos cortes era el de promover entre el público un efecto de asombro, ciertamente no ante la ficción dramática, sino ante el redescubrimiento o extrañamiento de determinadas situaciones de la propia vida presentadas por los actores. En este sentido, para Brecht el montaje a la vista debía quebrar la organicidad de la obra, y así, suspender el encantamiento tanto de la trama, como de la historia social en la que ésta se inscribe. El actor, desde esta propuesta, debía poner de manifiesto frente a los espectadores el hecho de que está representando un papel. Para Bragaglia, por el contrario, todos los elementos de la puesta en escena debían integrarse para apuntalar la ilusión de lo representado. En consecuencia, el actor, envuelto por el aura de la luz escenográfica, debía ser percibido en el escenario como una presencia real e inmediata:

Negamos que, sacándola de su “aurea” propia, la “larva escénica” pueda tomar cuerpo y fuerza bastante para vencer. Sin esta “aurea” el actor será siempre el actor que hace un papel. Quienes están en la platea no podrán nunca olvidar que ése es un actor; que hace un papel, aunque lo haga con perfección incomparable. Mientras ustedes sigan pensando en ello (en el hecho de que el que ven es un actor), el milagro del teatro no se producirá. [...] El teatro es ficción para volverse ilusión.<sup>215</sup>

El “milagro” esperado con este retorno tecnológico del aura no dejó de enfrentar críticas que Mariátegui, seguramente, habría acogido si hubiera conocido más a fondo las propuestas de Bragaglia. La promoción de las ideas del italiano en España, estación previa a su visita a la Argentina en 1930, provocó una interesante y poco aquiescente respuesta. El crítico y escritor Enrique Díez-Canedo expuso una defensa de la primacía del texto dramático sobre los artificios técnicos de la puesta en escena exaltados por Bragaglia. La “luz que reverbera en la palabra, medio expresivo cabal del poeta” opacaría, a su juicio, todo el artificioso brillo tecnológico, al que caricaturiza como el simple resplandor “de las candilejas”<sup>216</sup>. En

---

<sup>215</sup> *Ibidem*: 101.

<sup>216</sup> Ver E.[Enrique] Díez-Canedo, “Teorías escénicas. Bragaglia y el teatro”, *El Sol* XIV [Madrid], 17 de enero de 1930: 1. Artículo anexado en Antonio Gago Rodó, “Díez-Canedo y la condición del texto

defensa de la pureza de la experiencia estética y advirtiendo la mediocridad artística a la que se podrían limitar ciertos usos del experimentalismo técnico que entusiasma a Bragaglia, Díez-Canedo sostenía:

Todos sus atrevimientos materiales pueden ser aprovechados en mayor escala por los teatros de industria y aplicados a obras mezquinas, que no ganarán mucho con ello, porque la calidad de la obra, la literatura, será siempre lo primero, a no ser que se le niegue a la obra dramática la posibilidad de ser buena o mala, que de seguro Bragaglia reconoce a los juegos de luces.<sup>217</sup>

Interesantemente, esta postura sintoniza, por lo menos en parte, con una de las ideas clave de *El alma matinal*. Como afirmara Mariátegui en uno de sus artículos más conocidos, publicado originalmente en *Amauta* y seleccionado para su libro inconcluso:

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.<sup>218</sup>

Aunque el empobrecimiento de la calidad literaria en la obra teatral quizás preocuparía a Mariátegui tanto como a Díez-Canedo, su argumento enfoca, a la vez, un problema más amplio. Con independencia del grado de innovación técnica, sin un “espíritu nuevo” una obra no podría ser considerada revolucionaria. A partir de su conocimiento indirecto y parcial de las propuestas de Bragaglia, Mariátegui creyó ver que el sentido histórico último o, si se quiere, que el “espíritu” que animaría sus experimentaciones técnicas se orientaba a democratizar radicalmente el teatro. Sin embargo, como se ha expuesto con cierto detalle, el tipo de espectáculo en el que se diluirían las fronteras entre arte y vida que Bragaglia realmente promovía puede ser interpretado, con Bürger, como una falsa superación de la autonomía del arte.<sup>219</sup> En los términos de Mariátegui, el descenso de la torre

---

teatral. Ante Bragaglia y Valle Inclán”, *CAUCE. Revista de filología y su didáctica* 22-23 [Madrid: Centro Virtual Cervantes] 1999-2000: 103-121. <[http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_07.pdf)>.

<sup>217</sup> *Ibidem*: 114.

<sup>218</sup> JCM, *EAM*, “Arte, revolución y decadencia”, *Amauta* 3 [Lima] noviembre de 1926, en *MT I*: 553.

de marfil, en este caso, no condujo precisamente hacia un emancipador encuentro con la “llanura innumerable y fecunda”. Será en otros proyectos de transformación del arte donde esta promesa realmente encontrará cabida.

### ***Chaplin y la aristocracia popular***

La cinematografía y la figura de Charlie Chaplin constituyeron referentes cruciales para Mariátegui dentro de su indagación sobre el problema de la relación del arte con las multitudes. Por su importancia, llegó a considerar –y no se trataba de una hipérbole retórica– que la reflexión sobre sus obras tendría la misma trascendencia que el análisis de la coyuntura política mundial.

Elaborada a partir de la interpretación y comentario de dos películas, *The Gold Rush* o *La fiebre del oro* de 1925 y *El circo* de 1928, la recepción de Chaplin que propone Mariátegui se enmarca en el debate sobre el estatuto artístico del cine. Frente a la primera película, Mariátegui lleva aún más lejos la aseveración de Henri Poulaille, intelectual de izquierda francés que se destacó como crítico del estalinismo y autor de *Charlot*, un difundido libro sobre Chaplin publicado en 1928. Según Poulaille, quien para ese entonces colaboraba con revistas francesas como *Monde* y *Europe*, ambas incluidas entre las fuentes periódicas de Mariátegui, *La fiebre del oro* sería la “mejor novela contemporánea”. Además de recoger esta equiparación, todavía problemática en esos años, de una obra cinematográfica con una literaria, Mariátegui considera como uno de los mayores méritos de la película el hecho de que “localizando siempre a Chaplin en su país [...] la resonancia

---

<sup>219</sup> El rasgo esencial de la vanguardia histórica, de acuerdo a Bürger, es que intenta reconducir la actividad artística hacia una “praxis vital” emancipada. Es decir, lo que estaría en juego no es una fusión inmediata del arte con la vida, sino un traslado de los contenidos negativos y críticos del arte autónomo hacia prácticas que revolucionen el mundo, o bien, siguiendo sus términos, que lo liberen de los imperativos de la “racionalidad instrumental”. En torno al desvirtuado cumplimiento del programa vanguardista llevado a efecto por el arte mercantilizado de la segunda pos-guerra, Bürger formula una interrogante plenamente pertinente ante el peligroso encuentro, ocurrido décadas antes, entre fascismo y vanguardismo: “[d]ada la experiencia de la falsa superación de la autonomía, es necesario preguntarse si acaso una superación del estatus de autonomía puede ser deseable del todo, y si acaso la distancia entre el arte y la praxis vital no es necesaria para abrir ese espacio libre dentro del que las alternativas a lo existente son concebibles”. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*: 54. Traducción propia.

humana de *The gold rush* sobrepasa largamente a la del «Esquema de historia universal» de Mr. H. G. Wells y a la del teatro de Bernard Shaw”. Tal comparación enfatiza un aspecto ampliamente valorado, no sólo por Mariátegui, en las películas de Chaplin: su universalidad. Es decir, su capacidad aventajada frente a otros medios de expresión artística o cultural, incluyendo aquellos que pretenden ser asequibles a un amplio público –como la prosa didáctica de Wells o la dramaturgia social de Shaw–, de salvar la división o trazar puentes entre el sentido del gusto predominante entre sectores de élite y sectores populares:

el arte de Chaplin es gustado con la misma fruición por doctos y analfabetos, por literatos y boxeadores. Cuando se habla de la universalidad de Chaplin no se apela a la prueba de su popularidad. Chaplin tiene todos los sufragios: los de las mayorías y las minorías. Su fama es, a la vez, rigurosamente aristocrática y democrática. Chaplin es un verdadero *tipo* de élite, para todos los que no olvidamos que *élite* quiere decir *electa*.<sup>220</sup>

A través de este logrado recurso a la etimología del término *élite*, lo que Mariátegui advierte es que el disfrute sin restricciones sociales de las películas de Chaplin no le resta valor artístico alguno. Pero, además, es interesante que, sin dejar de situar a Chaplin en su específico entorno cultural inglés, encuentre en su película una potente “resonancia humana”, o bien, una gran capacidad para ser disfrutada trascendiendo limitaciones nacionales.

Curiosamente, apenas pocos meses después de que se publique este comentario en *Amauta*, Walter Benjamin publicaba otro, con varios puntos de contacto, sobre el “caso” Chaplin. De acuerdo al poeta surrealista Philippe Soupault, a quien Benjamin cita directamente: “la indudable superioridad de las películas de Chaplin [...] se basa en el hecho de que se encuentran imbuidas de la poesía que todos encuentran en su vida, aunque debamos admitir que no siempre sean conscientes de ella.”<sup>221</sup>

Charlot y los diversos personajes recurrentes en las películas de Chaplin, abundaba Benjamin citando por extenso a Soupault, no son sino elaboraciones,

---

<sup>220</sup> JCM, *EAM*, “Esquema de una explicación de Chaplin”, *Amauta* 18 [Lima] Octubre de 1928, en *MT I*: 514.

<sup>221</sup> Philippe Soupault, “Charlie Chaplin”, *Europe: Revue mensuelle* 18 [Paris] noviembre de 1928: 379-402. Citado por Walter Benjamin, “Chaplin in Retrospect” [Trad. Rodney Livingstone], *Die literarische Welt* [Berlín] Febrero de 1929; en *Walter Benjamin. Selected Writings, volumen 2. 1927-1934* (Cambridge: Harvard University Press, 1999): 222. Traducción propia.

representaciones estilizadas, de tipos sociales presentes en la vida cotidiana de Londres. Pero trascendiendo su localización nacional, para Benjamin, que se acerca mucho a Mariátegui en esta apreciación:

“[c]on su arte, Chaplin confirma la vieja intuición de que sólo un mundo imaginario que se encuentre arraigado firmemente en una sociedad, en una nación, y en un lugar logrará evocar la grandiosa e ininterrumpida, aunque altamente diferenciada resonancia que existe entre las naciones. En Rusia, la gente lloró cuando vio *El peregrino*; en Alemania, la gente está interesada en las implicaciones teóricas de sus comedias; en Inglaterra, les gusta su sentido del humor. Nada apunta de manera más inequívoca al hecho de que el cine tendrá una relevancia inmensa como el hecho de que a nadie se le ocurrió ni se le podría haber ocurrido que exista un juez superior que el propio público.<sup>222</sup>

Al enfatizar la libre “resonancia” internacional de las obras de Chaplin por sobre cualquier opinión especializada, Benjamin elaboraba ya los prolegómenos de su influyente reflexión sobre las potencialidades emancipadoras de la reproductibilidad técnica del arte desplegada a través del cine. El hecho de que ante “un Chaplin [...] el placer de la mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado” sería un indicio, en términos más amplios, de los alcances sustantivamente democratizadores del nuevo tipo de recepción posibilitado por el cine.<sup>223</sup>

Mariátegui, por su parte, activa un aspecto en particular de la universalidad que también reconoce en Chaplin. Desde su singular punto de mira localizado en una de las periferias del orden capitalista internacional, en la trama humorística de *La fiebre del oro*, película basada en la extracción de oro en Alaska durante la segunda mitad del siglo XIX, encuentra cifrada una lúcida intuición que saca a flote un aspecto soterrado en la historia mundial: la barbarie y el aventurerismo que signó al proceso de acumulación primaria, fase de instauración del capitalismo que tornó interdependientes a los procesos económicos europeos y americanos. “La búsqueda, la conquista del oro, el *gold rush*, ha sido el capítulo romántico, la fase

---

<sup>222</sup> Walter Benjamin, “Chaplin in Retrospect”, art.cit.: 223-224.

<sup>223</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (ob.cit.: 70). Más allá del ejemplo específico de Chaplin, para Benjamin los significados posibles de las obras fílmicas, como los de todo arte reproducible, dejan de estar sujetos al arbitrio de una sola tradición autorizada; es decir, se liberan de toda forma de recepción que se retrotraiga al valor de culto o religioso del arte. “La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única [o su aura], su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (*ibidem*: 44-45).

bohemia de la epopeya capitalista. La epopeya capitalista empieza en el instante en que Europa renuncia a buscar la teoría del oro para buscar el oro real, el oro físico. El descubrimiento de América está, por esto sobre todo, tan íntimamente ligado a su historia.”

En este sentido, apunta Mariátegui, al igual que otras obras contemporáneas, como la novela *El oro* de Blaise Cendrars o la pieza dramática *Tripas de oro* de Fernand Crommelynck, ambas de 1925, esta “obra de Chaplin aprehende algo que se agita vivamente en la subconsciencia del mundo”.<sup>224</sup> Como se estaría sugiriendo, la “gran sátira” en la que desfila “la codiciosa y miserable falange que salía a descubrir el oro”, conseguiría develar los orígenes de la moderna acumulación de riqueza.<sup>225</sup>

Otro aspecto más general en el que se expresaría el espíritu crítico del arte de Chaplin es, siguiendo a Mariátegui, la recurrente presencia de la figura aventurera del plebeyo “anti-burgués” en sus películas. Charlot, el personaje que reaparece tanto en la primera fase de la producción de Chaplin, destinada principalmente al entretenimiento de las clases populares, como en sus posteriores producciones relativamente más ajustadas al sentido del gusto de sectores medios y altos, portaría el encanto del desposeído rebelde. Como si se tratara un reflejo inverso del previsor, auto-contenido y pragmáticamente realista buen burgués, Charlot está “siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie le concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego”.<sup>226</sup> El hecho de que Mariátegui titulara “Apología del aventurero” a una de las secciones que subdividirían *El alma matinal* señala, por lo

---

<sup>224</sup> JCM, *EAM*, “Esquema de una explicación de Chaplin”, art.cit.: 515. En el comentario de Mariátegui sobre *El oro* de Cendrars, escritor a quien destaca por su cosmopolitismo vagabundo que, a su juicio, se encontraría en las antípodas de la elegancia decadentista, resuena su lectura de *La fiebre del oro*. “Cendrars ha escrito, al mismo tiempo que una novela de aventuras, una sátira sobre el destino maldito del oro.” Ver JCM, “Blaise Cendrars”, *Variedades* [Lima] 26 de septiembre de 1925, en *MTI*: 612-615.

<sup>225</sup> Esta crítica de *La fiebre del oro*, de acuerdo a Antonio Melis, “estimula una relectura de la película, acompañada por la precisa conciencia del nudo de implicaciones históricas que contiene y que nos dan la clave interpretativa de las imágenes que se suceden en la pantalla”. Ver Antonio Melis, “Chaplin, arte aristocrático y arte democrático” en *Leyendo Mariátegui. 1967-1998* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1999): 284.

<sup>226</sup> JCM, *EAM*, “Esquema de una explicación de Chaplin”, art.cit.: 515.

demás, el profundo interés que despertaba en él esta faceta de la obra de Chaplin claramente vinculada con toda una serie de figuras bohemias que se perfilan en escritores y obras literarias comentadas en este libro inconcluso.<sup>227</sup>

Ahondando en la gran atracción popular que despertaban las obras de Chaplin, Mariátegui concibió que a través de ellas renacía el antiguo espectáculo del circo. Indudablemente orientado por sugerencias de la película *El circo*, encontraba que en las peripecias de Charlot resurgiría todo lo que “de bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo”. Pero más allá de la trama de esta película en particular, en términos mucho más amplios, lo que le interesaba indagar a Mariátegui es que el cine moderno y aquella antigua forma de espectáculo compartirían rasgos formales básicos sobre cuya base sería posible la continuación del uno en el otro. “El circo, aunque de manera y con estilo distintos, es movimiento de imágenes como el cinema”. Por ello, si, como advirtiera Pirandello el cine habría “asesinado” a aquel “viejo teatro burgués, literario, palabrero”, contra “el circo no ha podido hacer nada”. En esta línea, Mariátegui consideraba que “[m]ientras el teatro necesita reformarse, rehacerse, retornando al ‘misterio’ medioeval, al espectáculo plástico, a la técnica agonal o circense, o acercándose al cinema con el acto sintético de la escena móvil, el circo no necesita sino continuarse: en su tradición encuentra todos sus elementos de desarrollo y prosecución.”<sup>228</sup> Aquí, de nuevo, Mariátegui aborda un tópico al que pretendía

---

<sup>227</sup> Dos grandes ejemplos de escritores aventureros y trashumantes que plasman su experiencia desajustada y libre en sus obras son el rumano Panait Istrati, descubierto y promocionado por Romain Rolland, y el francés Blaise Cendrars. Al primero Mariátegui le dedicó cuatro artículos que incorporó en *El alma matinal* y, además, algunos fragmentos de su relato *Los haiducs* publicados en *Europe* se tradujeron al español para los tres primeros números de *Amauta*. Concebido por Istrati, este viajero con el “don de la fábula” en cuya obra “se agita un exaltado sentimiento de libertad, un desesperado anhelo de justicia”, el *haiduc*, “personaje un poco romántico y un mucho primitivo que vive en la floresta y los caminos de Rumania” es un “rebelde al Estado y a sus leyes” (ver JCM, *EAM*, “Les Haiducs”, *Variedades* [Lima] 6 de noviembre de 1926, en *MT I*: 711). El poeta y narrador vagabundo Blaise Cendrars, por su parte, expresaría un tipo de cosmopolitismo plebeyo que desafía al nacionalismo conservador (de un Charles Maurrás por ejemplo) pero, a la vez, al cosmopolitismo decadentista: “Cendrars representa una joven y gaya bohemia que reacciona contra la bohemia sucia y vieja del siglo diecinueve. Y, en una época de decadentismos bizarros, de libidines turbias y de apetitos ambiguos y cansados, Cendrars es un caso de salud cabal.” Ver JCM, *EAM*, “Blaise Cendrars”, *Variedades* [Lima] 26 de septiembre de 1925, en *MT I*: 613.

<sup>228</sup> *Ibidem*: 515-516.



desarrollar como sección independiente en *El alma matinal* bajo el título “Teoría del circo”.<sup>229</sup>

Electo por el gusto de las mayorías, Chaplin se situaría en la privilegiada posición de quien no deja ser apoyado financieramente por los “gerentes de Hollywood”, a pesar de que éstos lo consideren “subversivo, antagónico” y hasta lo acusen de “bolchevismo”. Su posibilidad de desdeñar a la burguesía, como lo hiciera la aristocracia, se fundamenta y encuentra su aliento, a diferencia de ésta, en un apoyo masivo e internacional. A través de su permanente relación conflictiva con “los neo-cuáqueros de la finanza y de la industria yanqui”, Chaplin reflejaría, según Mariátegui, un desajuste histórico mayor: el traslado del centro mundial del capitalismo de Inglaterra a Estados Unidos. Este todavía incierto cambio de eje de la gravitación económica mundial, encontraría, sugiere Mariátegui, una correspondencia con la transfiguración de la severa figura del *clown* británico en la chapucera estampa de Charlot. Desestabilizada al igual que un mundo situado en la antesala de crisis económicas que dejaban atrás la estabilidad de crecimiento industrial del británico siglo XIX, la alta tradición actoral del *clown*, como el porte enhiesto del gran burgués, se vería puesta de cabeza.

Valorado como un creador de obras cuya recepción lograría burlar las barreras culturales de clase, en las que, además, se expresarían profundas intuiciones históricas y se enaltecería la bohemia plebeya y rebelde, Chaplin constituyó, sin duda, uno de los artistas más admirados por Mariátegui. Su fecunda mirada sobre la relevancia de este cineasta, por lo demás, estaba destinada a ocupar un lugar cardinal dentro de *El alma matinal*. Como ya se anotara, en esta pieza del libro se siembran las semillas de dos secciones independientes que, lastimosamente, nunca llegaron a ser escritas.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Resulta enigmático que en ninguna otra de las piezas publicadas en este proyecto de libro por los editores de Mariátegui se encuentren más reflexiones sobre el circo y su tradición como espectáculo popular. En todo caso, quizás se puedan hallar pistas sobre el interés de Mariátegui en el tema en el escrito sobre el circo publicado por Ramón Gómez de la Serna en 1917. Ver *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999).

<sup>230</sup> Reforzando la importancia de este ensayo, en la carta que Mariátegui le dirige a Emilio Roig de Leuchsenring, director de la revista cubana *Social*, el 30 de junio de 1929, le comenta: “Trabajo en la revisión y anotación de los originales de dos libros que publicaré en Buenos Aires: *Defensa del Marxismo* y *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*.— Si Ud. quisiera adelantar uno de los capítulos del segundo de estos libros, acaso el más apropiado sería mi “Esquema de una

Aquello que Mariátegui acecha tanto en su acercamiento a la cinematografía de Chaplin como en su, comparativamente menos certero, breve vistazo al teatro experimental de Bragaglia es la posibilidad de superar el esteticismo. De manera aparentemente similar al proyecto de transformación del teatro de Bragaglia, las películas de Chaplin tendrían la ventaja frente a otras formas artísticas de poder ser difundidas masivamente y de modos asequibles a públicos no necesariamente iniciados en códigos culturales especializados. Sin embargo, únicamente en el caso del humorista inglés “indiciado de bolchevismo” la capacidad multiplicada de exposición de sus obras cinematográficas se encuentra íntimamente ligada tanto al develamiento de la realidad histórica como a la sátira de las distinciones sociales de clase.

Los dos referentes, opuestos en el fondo, del teatro y del cine que interesan a Mariátegui constituyen los proyectos que, dentro de los tópicos de *El alma matinal*, desafían de manera más directa la autonomía del arte. Pero esta indagación de las posibilidades de superación del esteticismo, conduce hacia varios otros caminos que Mariátegui, situado ya en los exteriores de la torre de marfil pero conservando esa mirada distante cultivada en su altura, dejó abiertos.

---

Explicación de Chaplin” publicado en el No 18 de *Amauta* que ha tenido cierta fortuna entre los lectores de esta revista”. Ver *MT I*: 2014.



## Capítulo 5

### El realismo narrativo

En la búsqueda de vías de superación del “torremarfilismo” en el arte, Mariátegui otorga una cierta preeminencia al cine y al teatro sobre la literatura. A la luz de los problemas que entraña la popularización de la novela específicamente, aspecto que se expondrá al inicio de este capítulo, se exime de postular como desafío central la expansión de su público lector. Este problema se vincula con la particular posición de Mariátegui frente a las nuevas posibilidades y redefiniciones del realismo literario surgidas, en el contexto de los años posteriores a la Gran Guerra y a lo largo de la década de 1920, como alternativas al realismo naturalista vigente a lo largo del siglo XIX. A partir de la reseña y el comentario interpretativo sobre múltiples novelas insertas en estas nuevas corrientes, sobre todo en la joven Unión Soviética y en Alemania, pero también en Francia, Italia y Estados Unidos, Mariátegui dejó trazado no sólo un interesante itinerario de lecturas sino también varias claves de aproximación histórica a la literatura.

A través de las diversas estaciones de este viaje cosmopolita de lecturas, se perfila un rechazo al uso propagandístico de la novela, posibilidad que tomaba cuerpo en esos años. La potencialidad crítica de la literatura, desde esta perspectiva, resulta decididamente ajena a la representación pretendidamente objetiva del mundo y privilegia, en cambio, el cuidado técnico del trabajo artístico y su capacidad para indagar las dimensiones subjetivas de la realidad.

## ***El populismo literario***

Lejos de alentar la simple y directa eliminación de la distancia entre el arte y el público, cuando el autor de *El alma matinal* se ocupa de problemas específicamente literarios defiende la importancia de que la obra mantenga una *tensa* distancia, ciertamente no una hermética clausura, frente al sentido común y los gustos de los lectores. Al respecto, en sus comentarios sobre las tendencias al “populismo literario” en la narrativa francesa, Mariátegui formula planteamientos que, evidentemente, se extienden mucho más allá de aquel contexto nacional.

Según advierte, la reutilización de técnicas narrativas naturalistas acompañada de la incorporación de temas y personajes nuevos que provoquen una inmediata empatía entre el gran público lector contemporáneo –concentrado socialmente dentro de los difusos rangos de la clase media–, resultaría perfectamente afín a los procesos de estabilización de las sociedades capitalistas vigentes durante la década de 1920. Este tipo de “populismo literario”, como lo denomina desdeñosamente, constituiría “la más especiosa maniobra para reconciliar las letras burguesas con una cuantiosa clientela de *pequeñas gentes*, con un ingente público que les habría enajenado el empleo exclusivo de los *poncifs* [tópicos] de tras guerra, el apogeo indefinido de las modas post-proustianas y post-gidianas”.

Ante el riesgo de perder masas de lectores, ahuyentadas por novelas intelectualmente desafiantes que sigan las “huellas de los maestros del psicoanálisis moroso y de la prosa preciosista”, en Francia habría surgido un tipo de naturalismo comercial que, readaptando la novela decimonónica –representada típicamente por la obra de Emile Zola– al contexto de inicios del siglo XX y, a su vez, ofreciendo una alternativa al nuevo realismo ruso, “abastezcan al público de una literatura que se adapte a sus gustos e indague con simpatía sus sentimientos”.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> JCM, *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, *Amauta* 28 [Lima], enero de 1930, en *MT I*: 559-561. Siguiendo a Mariátegui, el escritor francés André Thérive sería uno de los representantes más claros de este “populismo literario” escrutado sin contemplaciones. Mariátegui

Este encuentro inmediato entre, por un lado, ciertos tópicos y formas narrativas, y por otro, el “pueblo” o el grueso de los lectores, aparece, a juicio de Mariátegui, como un mecanismo cultural que opera con estricto apego a estrategias orientadas a equilibrar el mercado interno: descubierto un tipo de demanda proveniente de un sector de consumidores, se producen esas específicas mercancías que son las novelas “populistas” con características tales que aseguren su venta, o bien, que garanticen un equilibrio entre su oferta y su demanda a nivel nacional. En esta línea, Mariátegui llega a trazar una sugerente analogía entre este rentable ajuste a los gustos comunes o masificados y la política de protección nacionalista del mercado interno impulsada por Raymond Poincaré, primer ministro francés hacia finales de la década de 1920:

Se traza el plan de una literatura *populista* exactamente como se trazaría un plan manufacturero, al abrigo de tarifas proteccionistas y atendiendo a la demanda y a las necesidades del mercado interno. El *populismo* se presenta de este lado, en estricta correspondencia con la política de estabilización del franco. No es sino un aspecto de la reorganización de la economía francesa, dentro de los prudentes principios *poincaristas*.<sup>232</sup>

A través de esta provocadora semejanza trazada entre las funciones que cumplen el aparato cultural literario y una política de regulación económica, Mariátegui describe críticamente lo que podríamos entender como una falsa superación de la autonomía del arte –siguiendo la ya mencionada formulación de Bürger–. En ausencia de un proceso de transformación revolucionaria de la

---

tuvo que obtener la referencia sobre este autor y sobre la degradada tendencia literaria que se manifestaría en sus obras, a través de la revista *Monde*. Pero entre las otras fuentes que pueden haber iluminado su acercamiento a este tema, no se debe perder de vista las sentencias inclementes de Wilde sobre la popularización del arte. Bajo condiciones en las que no se haya superado la propiedad privada y el arte siga supeditado al tipo de sociedad existente: “La autoridad popular y la aceptación de la autoridad popular son fatales. [...] El verdadero artista [en estas circunstancias] no toma en cuenta al público. Para él, el público no existe. No lleva tortas rellenas de narcóticos o de miel para adormecer o alimentar al monstruo. Deja eso para el novelista popular”. Ver Oscar Wilde, *El alma del hombre bajo el socialismo*, ob.cit.: 43. Como se recordará, Mariátegui se refiere directamente este ensayo en “El artista y la época”, art.cit.: 552.

<sup>232</sup> JCM, *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, art.cit.: 559-561. Otra visión implacablemente irónica de la primacía de criterios comerciales sobre la creación literaria se presenta, por ejemplo, en el comentario de Mariátegui sobre un dudoso libro de viajes, firmado por un oscuro escritor polaco. El libro, en el que se deslizan intentos de desprestigio de la revolución bolchevique, fuera publicado por la gran casa editorial estadounidense Lewis S. Palen. Ver JCM, *EAM*, “El libro y las aventuras de Fernando Ossendowsky”, *Mundial* [Lima] 24 de abril de 1925, en *MTI*: 604-606.

sociedad, la fusión del arte con la vida sólo podría conducir a que las obras reafirmen ideas y valores sobre los que se asienta la vida cotidiana de individuos alienados o despojados de su capacidad creadora. Insertado en aquella “industria de la celebridad”, como denominara Mariátegui a la subsunción de la cultura bajo el capitalismo, el “populismo literario” requeriría de medidas y estrategias que aseguren la concurrencia de públicos cuyo único margen de decisión y autonomía se limite al consumo de mercancías en las que reafirmen, sin jamás cuestionar, sus identidades y su vida sentimental.

### ***El neo-realismo soviético***

Concebidas como alternativas al “populismo literario”, las posibilidades de renovación de la literatura y sus vínculos con posiciones políticas revolucionarias ocupaba vivamente la atención de varios sectores de izquierda alrededor de la década de 1920. Mariátegui formula una toma de posición básica dentro de esta amplia discusión que trascendía fronteras nacionales remitiéndose, específicamente, al debate sostenido en las páginas de *Monde*, revista dirigida por Henri Barbusse después de su separación de *Clarté*, y la subsecuente transformación de ésta, bajo el signo de la oposición trotskista, en *La Lutte des Classes*.<sup>233</sup> Discrepando abiertamente con escritores como Louis Guilloux, autor de *La casa del pueblo*, publicada en 1927 (obra, aparentemente, de gran resonancia), e incluso con el propio Lunacharsky, Mariátegui retoma y amplía una opinión del novelista André Malraux. Según éste, tal y como lo retoma Mariátegui, sería necesario deslindar la vaga comprensión de lo ‘popular’ plasmada en las novelas naturalistas de Zola y sus epígonos, de la esclarecida identificación de la ‘clase revolucionaria’, en los términos vigentes durante el periodo de entreguerras, que

---

<sup>233</sup> La “encuesta” que se abrió en *Monde* sobre el problema de la “literatura proletaria”, de acuerdo a Mariátegui, habría suscitado “un extenso debate internacional [que] debe la amplitud, que desde el primer momento ha alcanzado, al carácter no sectario, no partidista de este periódico”. Ver JCM, *EAM, Variedades*, “Monde” [Lima] 24 de noviembre de 1926, en *MTI*: 637.

sólo alcanzaría un nuevo realismo. En sintonía con Malraux, Mariátegui consideraba:

[e]l naturalismo de Zola puede ser en nuestros días una escuela excelente para los novelistas del *populismo* [...] [que] se aprestan a explotar la cantera del pueblo. Pero no tienen nada que ver con el neo-realismo. [...] Zola conocía bastante al pueblo; pero ignoraba al proletariado. Su concepción del socialismo era una concepción humanitaria, sentimental, saturada de romanticismo, del culto a las masas, ajena radicalmente a la concepción enérgica y heroica de los marxistas. El proletariado, como Malraux lo recuerda a *Monde*, no es la misma cosa que el pueblo.<sup>234</sup>

Los términos “realismo proletario” y “neo-realismo”, insertos en el artículo al que pertenece este pasaje, son utilizados intercambiamente por Mariátegui para referirse específicamente a las nuevas corrientes literarias gestadas en la joven Unión Soviética. Uno de sus referentes más importantes de este neo-realismo es, sin duda, la novela *El cemento* publicada en 1925 por Fedor Gladkov. Como antecedente a su toma de posición frente al debate sobre la popularización de la literatura sostenido en *Monde*, Mariátegui comenta con sumo interés esta obra que en su momento volviera célebre a Gladkov.<sup>235</sup> El principal valor que Mariátegui encuentra en *El cemento* es que exploraría desde dentro determinadas facetas de la revolución bolchevique, sin preocuparse por “suavizar sus colores y sus líneas por razones de propaganda e idealización”. Asumiendo desde la narrativa el desafío de deshacer todo encubrimiento ideológico o de interpretar sin subterfugios idealistas la realidad social y sus conflictos, rasgo distintivo de la reflexión materialista como enfatiza Mariátegui, Gladkov habría logrado plasmar los extremos sacrificios personales y la dolorosa transformación íntima (incluyendo alteraciones en los

---

<sup>234</sup> JCM, *EAM*, “Zola y la nueva generación francesa”, *Variedades* [Lima] 5 de febrero de 1930, en *MTI*: 705-707.

<sup>235</sup> En el prólogo de la edición española de *El cemento* a la que tuvo acceso Mariátegui, Julio Álvarez del Vayo reseña el vivo debate entre orientaciones artísticas que todavía se gestaba en la “nueva Rusia” hasta el cierre de la década de 1920; esto es, visto en retrospectiva, antes de la clausura impuesta por la política cultural estalinista y, a la vez, después de que se agotaran relativamente los posicionamientos artísticos directamente militantes (como, por ejemplo, los del grupo Lef al que pertenecía Maiakovski) característicos de los primeros y más convulsos años de la revolución. En este contexto específico, Gladkov es situado por Álvarez del Vayo como uno de los autores adscritos al grupo *Kutznitza* o La Fragua: “[e]scritores «proletarios» por los temas y asuntos de sus novelas, pero que tienen de la literatura y de la cultura en general una idea mucho más amplia que los proletarizantes a ultranza de la primera época.” Ver Julio Álvarez del Vayo, “Prólogo” en Fedor Gladkov, *El cemento* [Trad. José Viana] (Madrid: Cénit, 1928 [1925]: 10).



códigos de comportamiento sexual y el cambio radical en los papeles tradicionales asignados a la mujer) que exigiría y entrañaría un proceso revolucionario. Ajena a la representación de una epopeya salvífica, capaz de seducir a un amplio público lector internacional, la autenticidad de la trama de *El cemento*, su “verdad y fuerza artísticas” radicarían fundamentalmente en

su severo esfuerzo por crear una expresión del heroísmo revolucionario –de lo que Sorel llamaría ‘lo sublime proletario’–, sin omitir ninguno de los fracasos, de las desilusiones, de los desgarramientos espirituales sobre los que ese heroísmo prevalece. La revolución no es una idílica apoteosis de ángeles del Renacimiento, sino la tremenda y dolorosa batalla de una clase por crear un orden nuevo.<sup>236</sup>

Es innegable que el proceso de reconstrucción social y económica impulsado en uno de los pueblos de la Unión Soviética apenas terminado el ciclo de guerra civil y la hambruna de 1921 es explorado descarnadamente en la novela. La sucesión de capítulos expone la intensa angustia y el a veces devastador desgarramiento individual que implicaron los procesos de lucha política, las grandes dificultades que supuso la reactivación de la economía –principalmente los casi insalvables problemas técnicos que resultaron de la expropiación de fábricas–, y los callejones sin salida generados por densos entramados burocráticos cargados de formalismos inoperantes y dirigidos por funcionarios negligentes o siniestros. Los aspectos más duros del que fuera el principal referente de la revolución proletaria mundial a inicios del siglo pasado son, efectivamente, explorados en *El Cemento* sin intenciones edificantes o alentadoras demasiado simplificadoras.

Sin embargo, enfatizando los aspectos más descarnados de la novela, Mariátegui no se detuvo en criticar el peculiar tipo de dogmatismo de carga religiosa que la recorre y que, por su determinismo, anula el “heroísmo revolucionario” al que vincula con la noción de lo “sublime proletario” de Sorel.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> JCM, *EAM*, “Preludio del elogio de *El cemento* y del realismo proletario”, *Repertorio Americano* 20 [San José] 23 de noviembre de 1929, en *MTI*: 695-696.

<sup>237</sup> Como es bien conocido, la recepción de las ideas del controvertido Georges Sorel, el ideólogo del voluntarismo revolucionario leído con fervor tanto por fascistas como por comunistas y que atravesara, él mismo, por bruscos virajes ideológicos, constituye una importante clave de *7 ensayos* y del proyecto de libro *En defensa del marxismo*. En *El alma matinal* esta es una de las ocasiones en que Mariátegui incluye una referencia expresa al autor de *Reflexiones sobre la violencia*. En su “Prefacio” a esa obra, Isaiah Berlin (ver Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia* –Madrid: Alianza Editorial, 2005–: 23) expone los presupuestos detrás de la noción de lo “sublime proletario”. Desde su teorización vitalista y anti-determinista de la acción política, Sorel concebía a

Las maquinarias industriales, glorificadas recurrentemente, son representadas en *El cemento* como nuevos ídolos frente a los cuales se establecen relaciones fetichistas, o bien, relaciones que trasladan equívocamente las capacidades humanas a las cosas. De manera análoga, la ética combativa que anima tanto a las acciones militares del Ejército Rojo como al sobre-esfuerzo productivista llevado a cabo por los obreros en la novela, anula toda iniciativa individual y colectiva en nombre del acatamiento a inexorables leyes históricas. Dentro de esta teleología de la historia se ataca sin contemplaciones cualquier tipo de elucubraciones intelectuales no inmediatamente adecuadas a la acción y, apelando a una pretendidamente nuda “fuerza de las máquinas” e impoluta “lógica de los hechos”, se exaltan el autosacrificio y la disciplina férrea y marcial de maneras afines a una organización totalitaria de la economía y la sociedad.

Una clara muestra de esta cancelación del “heroísmo revolucionario” que tanto atrae a Mariátegui se encuentra en la autodefinición que ofrece Sergio, uno de los personajes que son simultáneamente obreros y combatientes en las últimas escaramuzas de la guerra civil, cuando clama frente a su rival derrotado:

Somos los hombres de la acción despiadada, y nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, [son] lo que se llama necesidad, la incontestable verdad histórica [...] marchamos hacia los siglos. Los malhechores que están entre nosotros serán olvidados, pero se recordará a los creadores y a los héroes. La inmortalidad es el sufrimiento y la sangre.<sup>238</sup>

Esta invocación a la autoridad irrefutable de una *necesidad histórica*, o bien, esta apelación a una adecuación absoluta a leyes del progreso, retratan elocuentemente la profunda afinidad que guarda la trama de *El cemento* con concepciones totalitarias de la acción política y de la organización industrial de la sociedad que, por evidentes razones cronológicas, Mariátegui pasó por alto. Su

---

los proletarios como la “única clase auténticamente creadora”; por no estar “moralmente aprisionados por los afanes de la vida burguesa, le parecen heroicos, dotados de un sentido innato de la justicia y la humanidad, moralmente inexpugnables, impermeables a los sofismas y la casuística de los intelectuales.” Aunque no utilice directamente el término “sublime proletario”, Mariátegui encuentra otra expresión literaria de esta ética superior proyectada sobre la clase trabajadora en *La derrota* de Alexander Fadeiev. Su encendida reseña de esta novela se limita a exaltar el “heroísmo” y la “tenacidad” de los personajes, combatientes pertenecientes a idealizadas montoneras de “masas trabajadoras” que conformaban las brigadas del Ejército Rojo durante la guerra civil en Siberia. Ver JCM, *EAM*, “*La derrota* por A. Fadeiev”, *Variedades* [Lima] 25 de diciembre de 1929, en *MT I*: 699-700.

<sup>238</sup> Fedor Gladkov, *El cemento*, ob.cit.: 295.

ausencia de atención frente a este sombrío costado de la novela de Gladkov obedece a que su lectura pertenece a un momento en el que imperaba el desconocimiento sobre la realidad de la Unión Soviética bajo Stalin.<sup>239</sup> Inserto en su momento histórico específico y en el marco de las discusiones sobre el nuevo realismo literario, lo que enfatiza Mariátegui en su lectura de *El cemento* es más bien, y quizás para sorpresa de generaciones posteriores de lectores, una clara toma de distancia ante cualquier uso propagandístico de la literatura.

A través de sus acercamientos a muchas otras expresiones de la nueva literatura rusa, Mariátegui reitera y amplía su rechazo a la politización inmediata de la novela. Esta postura, que ya deja asentada en su recepción de *El cemento*, se expresa, por ejemplo, en sus apreciaciones sobre la obra de autores adscritos en ese momento a la corriente denominada “populista” en Rusia.<sup>240</sup> A Lidia Seifulina, cuya narrativa elaboraría representaciones de los trastornos de la vida campesina durante los primeros años de revolución, la incluye, por ejemplo, como una “neo-realista”. Basándose en dos de sus novelas, *Caminantes* y *Humus*, que lee, respectivamente, en la traducción al español de la *Revista de Occidente* y en la traducción italiana de Ettore Lo Gatto, afirma que a esta escritora “no es posible

---

<sup>239</sup> Como nos lo recuerda Sánchez Vázquez, fue únicamente después de la segunda mitad de la década de 1950, en el contexto del “deshielo”, cuando salieron a la luz internacionalmente los excesos del totalitarismo soviético. Es de esperar que sólo a partir de entonces hayan cobrado visibilidad y relevancia, especialmente fuera de la Unión Soviética, las expresiones literarias de la religiosidad y los encubrimientos ideológicos que acompañaron ahí al férreo avance del capitalismo de Estado. Ver Adolfo Sánchez Vázquez, “Introducción general”, *Estética y marxismo, tomo I* (México: Era, 1970): 17-73.

<sup>240</sup> Dentro de la visión de conjunto sobre las nuevas corrientes literarias rusas que ofrece Álvarez del Vayo en *Rusia a los doce años*, los autores *populitschiki* o “populistas” se diferencian de los escritores adscritos al Prolet-Kult y a La Fragua que en 1928 convergieron dentro de la Federación de Escritores Soviéticos. “Populistas” serían “aquellos escritores que, sin aceptar el ideario comunista ni mucho menos las directivas del partido, «marchan con la revolución». [...] Su adhesión a la revolución, de la que proceden y a cuyo calor se han formado, detiéndose allí donde comienza el rigorismo doctrinario”. Entre tales “populistas” (cuya literatura, sobra aclararlo, es completamente ajena a la corriente comercial que Mariátegui categoriza bajo el rótulo de “populismo literario”) se destacarían, según Álvarez del Vayo, los nombres de Lidia Seifulina, Constantino Fedin, Larissa Reissner, Ilya Ehrenburg, Boris Pilniak y algunos otros. Más allá del listado de autores, lo que interesa retener es la caracterización general que ofrece Álvarez del Vayo sobre sus obras: su narrativa tendría un estilo testimonial, o de “novela vivida”, e indagaría con frecuencia facetas de la vida rural rusa. Ver Julio Álvarez del Vayo, *Rusia a los doce años* (Madrid: Talleres Espasa-Calpe, 1929): 136; 141; 144. Este libro fue leído y comentado por Mariátegui, tal y como se registra en otra de las piezas que seleccionó para *El alma matinal*, ver “Rusia a los doce años”, *Variedades* [Lima] 10 de julio de 1929, en *MTI*: 682-684.

pedirle una literatura de rigurosa trama socialista. La Seifulina no es una teorizante, ni una funcionaria, sino una artista (Trotsky ha planteado ya, en sus justos términos, la cuestión del arte proletario).<sup>241</sup>

La referencia a Trotsky remite claramente a *Literatura y revolución*, una importante fuente mencionada y citada en *El alma matinal*.<sup>242</sup> En su ensayo, Trotsky enfatiza la necesidad de un amplio cultivo de tradiciones para posibilitar el trabajo artístico y deslinda las exigencias autónomas del arte del plano de la lucha política directa. En esta línea, formula una crítica radical a las corrientes adscritas al Prolet-Kult. Demostrando la equivocación que supondría oponer la “cultura y el arte burgués” a la “cultura y el arte proletarios”, Trotsky, retomado en este punto por Mariátegui, establecía de este modo la relación entre la revolución económico-política y la revolución cultural-artística:

[C]uando la mano de hierro de la dictadura desaparezca, comenzará una época de creación cultural sin precedentes en la historia, pero *sin carácter de clase*. De donde hay que concluir la consecuencia de que no sólo no hay una cultura proletaria sino que nunca la habrá y que en realidad no hay motivos para sentirlo [o lamentarlo]. El proletariado ha conquistado el poder precisamente para acabar para siempre con la cultura de clase y para abrir paso a una cultura humana. Muchas veces parece que olvidamos esto.<sup>243</sup>

Es bastante claro que Mariátegui comparte este importante deslinde entre el amplio proceso de transformación del arte y la literatura y la equivocada reducción del papel del escritor al de apólogo de una identidad de clase esencialista. Esto se comprueba con una simple constatación: ninguna de las diversas obras a través de las que, a su juicio, se renovarían el realismo literario en la “nueva Rusia” se inscribe en la corriente del Prolet-Kult.

*Hombres y máquinas* de Larissa Reissner, leída en la traducción española de la Editorial Cenit, es otra muestra de la nueva narrativa rusa leída por Mariátegui.

---

<sup>241</sup> JCM, *EAM*, “Caminantes por Lidia Seifulina” *Variedades* [Lima] 15 de enero de 1927, en *MT I*: 638-639.

<sup>242</sup> Ver, por ejemplo: JCM, *EAM*, “Literaturas europeas de vanguardia”, art. cit.: 619.

<sup>243</sup> León Trotsky, *Literatura y revolución*, ob.cit.: 126. El texto en cursiva ha sido añadido al original. Para una ampliación de la crítica a la apología de la ‘cultura proletaria’, ver también *ibidem*: 7-8; 129; 137; 139; 140; 148.

Se trata de un volumen de crónicas dividido en tres secciones independientes. La primera parte se ambienta, siguiendo a Mariátegui, en la vida de “tribus campesinas” en Afganistán y es narrada como “una serie de apuntes” tomados durante la estadía de la joven escritora en Kabul de 1920 a 1923 como acompañante en la misión diplomática asignada a su esposo. La segunda sección, también construida a partir de observaciones de viaje, expondría una profunda exploración de la vida social y política en Alemania hacia 1923, donde residió Reissner antes de retornar a Moscú. Lo que más parece valorar Mariátegui es que en esta exploración de una Alemania todavía agitada por el derrotado levantamiento espartaquista no encuentra “una sola descripción de panfletaria”. Por último, sólo en la tercera parte y en contraste con las dos anteriores, se registraría una “descripción potente de la epopeya” encarnada en el esfuerzo del “proletariado de las minas” en la Rusia de los soviets que, a su juicio, sería comparable con “las mejores páginas de *El cemento* de Gladkov”<sup>244</sup>.

En *El Molinero* (o *Transvaal*), novela traducida por la casa española Ediciones de Oriente, de Constantino Fedin, otro de los “populistas” de acuerdo a Álvarez del Vayo, Mariátegui encuentra “un cuadro más humorístico que dramático de una aldea bajo la revolución”. Ajena al tono épico que recorre, por ejemplo, a *El cemento* o a *La derrota*, la prosa liviana de *El molinero* no dejaría de ofrecer a los lectores, considera Mariátegui, la posibilidad de vislumbrar aspectos del proceso revolucionario ruso. En esta novela se explorarían, específicamente, los modos en que avanzaba la industrialización del agro bajo el régimen comunista, o bien, el proceso a través del que la “aldea rusa”, dejando atrás la feudalidad, incorporaba “el espíritu y los instrumentos del capitalismo”.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> JCM, “*Hombres y máquinas* de Larissa Reissner” *Variedades* [Lima] 28 de agosto de 1929, en *MT I*: 689-691. Además del comentario de esta obra sui generis, en este artículo Mariátegui ofrece una extensa semblanza biográfica de Reissner a partir del prólogo escrito por Karl Radek, intelectual que, como Víctor Serge, formó parte de la oposición trotskista y fue perseguido por la maquinaria política del estalinismo, tal y como lo comenta Álvarez del Vayo en *Rusia a los doce años* (ob.cit.: 53).

<sup>245</sup> JCM, *EAM*, “*Los mujiks*, por Constantino Fedin” *Variedades* [Lima] 8 de mayo de 1919, en *MT I*: 672-674. El título de este artículo se explica porque la edición que comenta Mariátegui de *El molinero* se publicó junto a otra novela de Fedin, *Los mujiks*, que dio su título a todo el volumen. En esta última novela, dicho sea de paso, Mariátegui no encuentra mayor interés: según él, en *Los mujiks* se retrataría la vida en una aldea de manera atemporal, o bien, de espaldas a esa tensión

En el comentario sobre *Los tejones*, novela de Leonidas Leonov, difundida en español por la *Revista de Occidente*, donde se narra el proceso de resistencia de una aldea frente a las fuerzas bolcheviques, Mariátegui destaca nuevamente, pero desde un ángulo distinto, la distinción entre literatura y política que enfatiza a propósito de las “populistas” Seifulina o Reissner. Leonov, escritor al que adscribe a la “tradición de Gogol y Dostoievski”, no sólo no sería miembro del Partido Comunista Ruso. “Se le supone, por el contrario, una actitud escéptica, si no hostil ante la Revolución. Mas las obras que de él conozco afirman, objetivamente, la victoria revolucionaria.” De este modo, el realismo de Leonov es comprendido como un procedimiento literario y no como una definición político-partidaria. Pero además, interesantemente, este realismo propiamente literario no se reduciría a la pretensión de alcanzar una objetividad pura por medio de la escritura: “para que no nos sea posible dudar de que lo que nos describe es la realidad, [Leonov] pone en ella el poco de poesía necesario para que no le falte nada”.<sup>246</sup> La verosimilitud del relato, en otros términos, exigiría una cierta dosis de “poesía” que de consistencia interna a los hechos narrados.

A partir de otro tipo de publicación donde se registran aspectos más cotidianos de la todavía joven Unión Soviética posrevolucionaria, Mariátegui insiste en este tópico. En *El diario de Kostia Riabtzev*, G. Ognev, su autor, habría conseguido crear el diario de un estudiante escolar miembro de la *komezomolzen* – juventud comunista–. El curioso libro, elogiado por Álvarez del Vayo y con gran resonancia internacional como lo destaca Mariátegui, quien dejó constancia de haberlo leído en su edición francesa, se encontraría “a tal punto exento de todo vaniloquio apologético, a tal punto construido fuera de todo plan corriente de ‘idealización’ que no han faltado quienes le han sospechado intenciones satíricas”.<sup>247</sup> Sin presuponer que existiría una correspondencia inmediata entre la construcción narrativa de este “diario” y la experiencia concreta de los adolescentes comunistas que se pretende retratar en él, Mariátegui valora cómo en esta obra

---

narrativa que se dispara con las alteraciones de los ciclos de la vida en el campo que provocó la revolución bolchevique.

<sup>246</sup> JCM, *EAM*, “Leonidas Leonov” [Lima] 26 de febrero de 1927, en *MT I*: 639-640.

<sup>247</sup> JCM, *EAM*, “*El diario de Kostia Riabtzev*”, *Variedades* [Lima] 14 de agosto de 1929, en *MT I*: 688-689.

“funcionan silenciosamente las ruedas y las poleas del artificio” para conseguir “la naturalidad de un mensaje directo de la vida”. En otros términos, lo que aquí le interesa es el cuidado *efecto* verista del relato. Esta consciencia del artificio literario contrasta con la ingenua expectativa de que esta narración trasluciría directamente una realidad. Pero, a la vez, el funcionamiento silencioso del “artificio” contrasta con “la literatura decadente y ‘deshumanizada’”, como Mariátegui se refiere en este contexto a las obras caracterizadas por el “ruido de su tramoya”, o bien, por explicitar los recursos de su elaboración formal –como tempranamente lo teorizara José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*<sup>248</sup>–. La ausencia de idealizaciones o encubrimientos ideológicos en medio de un tratamiento fluido, no saturado de giros auto-reflexivos, de los materiales narrados es, en síntesis, lo que Mariátegui recoge de *El diario de Kostia Riabtzev*.

Por último, otro acercamiento de Mariátegui al polifacético “neo-realismo” ruso remite a *Los hermanos Artamov* de Máximo Gorki –autor al que, como relata en una conmovedora digresión autobiográfica, entrevistó en 1923 en el pueblo alemán de Saarow Ost–. Esta novela, publicada originalmente en 1925 y leída por Mariátegui en su edición italiana, se distinguiría, a su juicio, por su aguda exploración del desajuste e inestabilidad inherentes a la burguesía rusa. Ambientada en el periodo histórico que arranca con la abolición de la servidumbre en 1861 y termina con el derrotado intento de revolución de 1905 en San Petersburgo, la trama relataría las peripecias de tres generaciones de una familia burguesa. Incapaz de plantearse una alternativa a la alianza subordinada que estableció con el zarismo, o bien, de crear un orden político y económico que supere el feudalismo despótico, el limbo social en que habitaba esta clase social no podía sino traducirse en permanentes fracturas y desequilibrios personales y familiares. En este sentido, junto a los “grandes novelistas rusos” que imaginaron a tantos

---

<sup>248</sup> El aspecto central que, según Ortega y Gasset, diferenciaría al “arte nuevo” de inicios del siglo XX del realismo del siglo XIX sería el énfasis en su propia “voluntad de estilo” y ya no en la “ficción de las realidades humanas”. En otros términos, siguiendo su lograda metáfora, el arte nuevo tendería a poner más atención en el vidrio y menos en el paisaje que se despliega a través del vidrio. Ver José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Madrid: Revista de Occidente, 1962 [1925]): 11; 25. Mariátegui remite a ideas de Ortega y Gasset y se apoya en ellas en múltiples ocasiones. En una de ellas, señala inequívocamente que conoció su citado libro: menciona al “autor de *La deshumanización del arte*” con la intención de polemizar con él en torno al sentido histórico, no a los rasgos formales, del “arte nuevo”. Ver JCM, *EAM*, “Arte, revolución y decadencia”, art.cit.: 554.

“renegados”, “nihilistas” y “utopistas”, Gorki habría conseguido relatar “la historia clínica de una neurosis: la neurosis de una burguesía que no supo, que no pudo construir un Estado democrático y capitalista”.<sup>249</sup> La posibilidad de articular narrativamente este afilado recuento histórico vendría dado por el abandono de “los resabios románticos” y los “modelos clásicos” de la novela decimonónica occidental. Específicamente, la penetrante visión histórica de *Los hermanos Artamonov* es concebida como una superación del idealismo burgués ejemplificado en las novelas de un autor canónico del realismo naturalista del siglo XIX: “Zola no habría podido narrar todo esto sino [...] con muchos raptos románticos y mucho diletantismo sociológico entre etapa y etapa”.<sup>250</sup>

Como se puede apreciar, las señales que detectó Mariátegui sobre la gestación de un nuevo realismo literario durante la década de 1920 en la “Rusia soviética”, como a veces la llamaba, fueron múltiples. Evidentemente, era imposible que alcance a prever cuál sería el destino real de todos estos caminos que parecían abrirse. Siguiendo a Boris Grois, la diversidad de grupos y corrientes artísticas que emergieron después del triunfo de la revolución fue clausurada con un decreto emitido por el Comité Central del PCUS el 23 de abril de 1932. Desde entonces se volvió obligatorio para todo artista la afiliación a uniones directamente controladas por el partido y organizadas por campos de actividad cultural. Emitido un año antes del cierre del primero de los planes quinquenales de Stalin, a través de los que se forzó violentamente la industrialización acelerada y la completa estatización de

---

<sup>249</sup> JCM, *EAM*, “La última novela de Máximo Gorki”, *Mundial* [Lima] 20 de julio de 1928, en *MT I*: 657-659. Entre los referentes de los “grandes novelistas rusos” a los que aquí se alude, la obra de Fedor Dostoievski, que Mariátegui aparentemente sólo conoció a través de críticas, en su opinión “refleja [...] la neurosis de una burguesía retardada, que no llegó a encontrar su equilibrio en el poder político”. Este claro eco de su comentario sobre *Los hermanos Artamonov* se inserta en un artículo en el que pasa revista a la conmemoración del centenario natalicio de León Tolstoy; autor cuya obra, en contraste con la de Dostoievski, es concebida desde las interpretaciones socio-históricas de Mariátegui como “la sublimación de la vieja aristocracia” en la que se logró conservar “el alma y los gustos del campesino”. Ver JCM, *EAM*, “El centenario de Tolstoy”, *Variedades* [Lima] 15 de septiembre de 1928. Adicionalmente, en otra de las piezas de *El alma matinal*, Mariátegui comenta un estudio crítico-biográfico de Stefan Zweig sobre Tolstoy. En torno a las relaciones que estableciera el neo-realismo de la década de 1920 con la tradición decimonónica de la novela rusa, esta obra de Zweig le llevó a considerar que “[e]l realismo de la Rusia actual reconoce más su origen en el método de Tolstoy, atento al testimonio de sus sentidos, reacio al éxtasis y la alucinación, que en Dostoievski, pronto a todos los raptos de la fantasía”. Ver “Stefan Zweig, apologista e intérprete de Tolstoy y Dostoievski” *Variedades* [Lima] 3 de abril de 1929, en *MT I*: 667-669.

<sup>250</sup> JCM, *EAM*, “La última novela de Máximo Gorki”, art.cit.: 659.



la propiedad (suprimiendo así la economía mixta de la NEP<sup>251</sup>), este decreto marca el inicio de la era propiamente estalinista en el campo cultural. Siguiendo la lógica de la planificación centralizada del conjunto total de actividades económicas y la eliminación absoluta de oposición interna en el partido que fue de la mano con el reforzamiento de los aparatos de seguridad, de esta manera se extendió el control político hacia la esfera artística y cultural. Con este endurecimiento como antecedente, después del Primer Congreso de la Unión de Escritores celebrado en 1934, se proclamó oficialmente al *realismo socialista* como canon y se lo implantó en los demás campos artísticos. Uno de los rasgos centrales del realismo socialista, tal y como lo reconstruye y teoriza Grois, es la suplantación de la mimesis o de la representación de la realidad, tarea artística típicamente naturalista, por la búsqueda de reflejar fielmente un ámbito muy selectivo de la realidad: aquel que se correspondería con la visión del mundo impuesta por el partido –y, en última instancia, por la voluntad de Stalin–.<sup>252</sup>

Mariátegui, cabe insistir en ello, no podía haber confrontado de manera directa esta clausura que se desencadena pocos años después de su muerte. El nuevo realismo ruso que leyó, todavía no encauzado dentro de la política cultural estalinista, correspondió a un momento en el que, como él mismo remarca retomando a Ilya Ehrenburg, había “pasado el periodo romántico de la eclosión revolucionaria” y se había “iniciado el penoso y prosaico trabajo de la reconstrucción económica”. Situada en esta transición, la poesía con acentos apocalípticos, como la del futurista Maiakovsky o la del imaginista Essenin, que eclosionara durante los años de la guerra civil, habría cedido paso a la gestación de obras en prosa capaces de indagar la complejidad y las contradicciones que la construcción del nuevo Estado ponía en juego. Expresado en el estilo sintético de

---

<sup>251</sup> A través de la Nueva Política Económica (NEP, por sus siglas en ruso), se atemperó la supresión inicial de la propiedad privada que primó durante los años inmediatos a la toma del poder en 1917. Esta concesión de espacios a la economía capitalista se adoptó como respuesta a la intensa crisis que desembocó en la hambruna de 1921.

<sup>252</sup> Ver Boris Grois, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond* [Trad. Charles Rougle] (New Jersey: Princeton University Press, 1992 [1988]: 32; 36; 50-55).

Mariátegui: “[t]ramontada la esperanza de una inmediata revolución mundial, la poesía cedía el campo a la prosa en la literatura como en la política”.<sup>253</sup>

No es difícil reconocer que, en el ámbito literario, el cultivo de este prosaísmo no es sólo anterior al realismo socialista, sino que incluso tiene una orientación general esencialmente distinta. Si el primero, como deja señalado Mariátegui a lo largo de sus distintas lecturas, pretendería plasmar situaciones mundanas alejándose de idealizaciones que las encubran, el segundo exagera la representación ideológica de la realidad, acercándose a un retorno a la teología. Como aclara Grois: “El arte del realismo socialista [...] no es realista en el sentido tradicional del término; es decir, aquello que ofrece no es el reflejo de eventos mundanos en sus contextos y motivaciones mundanas, sino representaciones hagiográficas, demonológicas y otras más de este tipo, sobre eventos trascendentales y de sus consecuencias mundanas.”<sup>254</sup>

Sería un completo error enmarcar dentro del realismo socialista la fascinación de Mariátegui ante aquel “heroísmo revolucionario” que destaca sin matices en ciertas novelas. La filiación de esta mirada habría que rastrearla, más bien, en las percepciones sobre la revolución bolchevique difundidas en Europa Occidental a lo largo de la década de 1920. Además de las crónicas de Álvarez del Vayo y la noción de lo “sublime proletario” de Sorel, otras señales que recoge Mariátegui sobre la nueva Rusia provienen de libros como *La otra Europa* de Luc Durtain. “*Moscú y su Fe* se subtitula este libro. Porque la fuerza creadora, la virtud sobrenatural de esta nueva Europa, reside para Luc Durtain en su fe revolucionaria, en esa creencia y en esa esperanza, que dan tan extraordinario sentido histórico a los esfuerzos de la Rusia soviética.”

Desentendidas de la imposición de una religión de Estado instrumentalizada para consolidar un orden político, lo que representaciones como ésta ponen en juego es, más bien, una fe a partir de la que germinaría un “poder de elevación

---

<sup>253</sup> JCM, *EAM*, “La nueva literatura rusa” *Variedades* [Lima] 20 de marzo de 1926, en *MT I*: 625-627. El ensayo de Ilya Eheremburg en el que se basa Mariátegui y al que cita reiteradamente en este artículo se titula “La literatura rusa de la revolución”. Este trabajo, al que, con alta probabilidad habrá accedido a través de la revista *Monde*, fue republicado en traducción al español en *Amauta* 3 [Lima] noviembre de 1926: 18-20; 25.

<sup>254</sup> Boris Grois, *The Total Art of Stalinism*, ob.cit.: 62-63. [Traducción propia].

moral e intelectual”. Sobre Durtain y Georges Duhamel, los autores de esta crónica de viaje a Moscú y a Petrogrado, Mariátegui asegura que no se trata ni de “hombres de partido” ni de “revolucionarios”. Más bien, sostiene, “[p]ertenecen a esa línea de artistas y escritores apasionadamente preocupados por la defensa de la civilización que reconoce su más alto líder en Romain Rolland”.<sup>255</sup> Los problemas que presentan aproximaciones como las de estos autores, completamente ajenos al sectarismo estalinista, corresponden, más bien, a los límites del humanismo liberal. Cuestión que, tal vez en función del público que leía las revistas donde publicaba, Mariátegui no abordó críticamente como sí lo harán otros pensadores revolucionarios coetáneos.<sup>256</sup>

En todo caso, las *imágenes* de la revolución que convocan a Mariátegui portarían la misma fuerza de ese “*pathos* de la vida heroica” que estimaba como una “emoción” indispensable para comprender a figuras emblemáticas del romanticismo como Shelley.<sup>257</sup> En esta línea, el carácter decididamente no teológico del “heroísmo revolucionario” que exalta encuentra resonancias en el tipo de interpretación que ofrecía Stefan Zweig sobre la vida de Tolstoy:

desde hace tiempo hemos separado la figura del santo de todas sus relaciones con la definición de los concilios y de los cónclaves del papado: ser santo significa para nosotros, únicamente, ser heroico en el sentido del abandono absoluto de su existencia a una idea vivida religiosamente.<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> JCM, *EAM*, “*La otra Europa* por Luc Durtain”, *Variedades* [Lima] 8 de diciembre de 1928, en *MTI*: 663.

<sup>256</sup> Walter Benjamin, por ejemplo, no tuvo ninguna contemplación ante *Le Voyage de Moscou* (1927), al que llamó “el típico libro de mediación de Duhamel”. Sobre esta obra, similar a la de Durtain en la que colaboró Duhamel y que fuera comentada con simpatía por Mariátegui, Benjamin lamentaba, en contraste, “[d]ifícilmente se soporta el lenguaje de teólogo que le cruza, lenguaje forzosamente riguroso, forzosamente esforzado y cordial.” La aparente adhesión a la revolución adelantada en este libro no pasaría, según Benjamin, de expresar “lo típico” de la “inteligencia francesa de izquierdas (exactamente igual que de la rusa): su función positiva proviene por entero de un sentimiento de obligación, no respecto de la revolución, sino de la cultura heredada. Pero política y económicamente habrá que contar siempre con el peligro de que hagan sabotaje.” Ver Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* [Trad. Jesús Aguirre] (Madrid: Taurus): 54. La simpatía meramente cultural de un Duhamel frente a la revolución contrastaría con esa profunda y auténtica afinidad política entre el surrealismo y el comunismo que tanto Benjamin como Mariátegui reconocieron a su modo.

<sup>257</sup> JCM, *EAM*, “*Ariel ou la vie de Shelley* por André Maurois”, *Variedades* [Lima] 12 de enero de 1929, en *MTI*: 664.

<sup>258</sup> JCM, *EAM*, “Stefan Zweig, apologista e intérprete de Tolstoy y Dostoievski”, art.cit.: 668.

Pincelada con los trazos de esta pasión mística secularizada, la múltiple valoración de las nuevas novelas rusas a las que tuvo acceso Mariátegui marca, involuntariamente, distancias inequívocas frente a la reducción de la literatura a instrumento de propaganda partidaria que imperará más tarde bajo el realismo socialista.

Complementariamente, un elemento nada desdeñable que incluso sugeriría que Mariátegui se encaminaba a chocar con la futura política cultural del estalinismo, es la recurrencia con que cita y respalda sus opiniones en figuras intelectuales adversas al régimen. Para empezar, Ilya Ehrenburg, quien emigrara muy temprano, será justamente el escritor en cuyo honor se llegó a nombrar al fin de la era de Stalin, retomando el título de una de sus últimas novelas, el “deshielo”. Por otra parte, otra fuente mucho más extensa y más importante para Mariátegui sobre la renovación literaria en la nueva Rusia es, como se ha repetido, *Literatura y revolución*, escrita nada menos que por Trotsky. Asimismo, como lo explicitó Mariátegui, algunas de sus orientaciones interpretativas e incluso algunas traducciones de obras rusas al francés provinieron de Víctor Serge, el destacado intelectual que militara en la oposición trotskista y que por esos años era miembro de la revista *Clarté*.<sup>259</sup> Adicionalmente, fuera del contexto soviético, Mariátegui dejó apuntada su simpatía por Pierre Naville, otro de los intelectuales nucleados en *Clarté* que impulsará su transformación en *La Lutte des Classes* bajo el signo del internacionalismo comunista del trotskismo, quien, además, se distinguirá por ser

---

<sup>259</sup> Entre las referencias a Serge hay una especialmente relevante. A propósito del retorno de Gorki a la Unión Soviética en 1928, Mariátegui transcribe parte del homenaje publicado por Serge a aquel escritor (ver *EAM*, “Máximo Gorki, Rusia y Cristóbal de Castro” *Mundial* [Lima] 3 de agosto de 1928, en *MT I*: 659-661). Prácticamente al final de su trayectoria artística, Gorki retornó a su país por solicitud directa de Stalin –aunque Mariátegui imagina que volvió “solicitado por un irresistible y espontáneo impulso interior”–. Manipulando políticamente su prestigio, en pocos años se le encargó la presidencia de la Unión de Escritores Soviéticos, corporación desde la que, como se recordará, se proclamó por primera vez la oficialización del realismo socialista. La poca claridad que imperaba sobre esta decantación final se demuestra con la presencia misma de Serge en los homenajes de bienvenida a Gorki en 1928; participación que ocurre pocos meses antes de que Serge sea expulsado del PCUS y empiece la persecución política que conducirá a su encarcelamiento. Para una valoración contemporánea de la figura de Serge ver: A. V. Gúsiev, *Víctor Serge: humanismo socialista contra totalitarismo* [Trad. Ricardo Téllez Girón López et al.] (México: Siglo XXI, 2009).

el más decidido promotor de la confluencia entre los representantes el grupo surrealista francés y la praxis política marxista.<sup>260</sup>

Sin embargo, el muy probable desencuentro futuro entre Mariátegui y la oficialidad cultural soviética no llegó a ocurrir y tal vez, debido a la limitación de sus fuentes y quizás también a las demandas que suponía su tenso y complejo acercamiento al Komintern, no podía haber llegado demasiado lejos. Decidoramente, al enterarse de la persecución que recayera sobre Rousakov, suegro de Serge, y sobre su familia, Mariátegui no encontró mayor motivo de alarma.<sup>261</sup> Serán otros los intelectuales quienes, pocos años después, desafiarán abiertamente las restricciones, muchas veces violentas, impuestas al arte bajo el estalinismo, como Trotsky y Breton –para referir a dos figuras citadas y referidas en *El alma matinal*– en su *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* de 1938.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Mariátegui considera como una descaminada “agresión personal” la requisitoria contra Naville, cuyo apellido equivoca por el de Maville, que Breton inserta en el segundo manifiesto surrealista de 1930 (ataque frente al que más tarde habrá una reconversión de parte de éste). “Me parece que en Maville hay algo mucho más serio”, afirma Mariátegui. En torno a este punto, de nuevo, se da una cierta coincidencia con Walter Benjamin. En su ensayo sobre el surrealismo de 1929, Benjamin defendió con más amplitud la consigna de “organizar el pesimismo”, formulada por Naville en “Los intelectuales y la revolución” (1926), en la que se sintetiza la intención de dar expresión política organizada a la rotunda negación de la civilización capitalista que cultivaban los surrealistas. Para una esclarecedora y precisa reconstrucción del papel de Naville en la gestación de vínculos entre el círculo surrealista francés y el comunismo durante la segunda mitad de la década de 1920, donde, además, también se menciona el azaroso encuentro de opiniones entre Mariátegui y Benjamin, ver Michael Löwy, “Pesimismo revolucionario: Pierre Naville y el surrealismo” en *La estrella de la mañana: marxismo y surrealismo* [Trad. Conchi Benito, Eugenio Castro y Silvia Guiard] (Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2006 [2000]): 57-74.

<sup>261</sup> La denuncia de la persecución a la familia Rousakov, empezando por el suegro de Serge, llegó a Mariátegui en una de las tres crónicas que publicó su admirado escritor Panait Istrati junto a un colaborador anónimo en 1929: *Après seize mois dans la U.R.S.S.* Sin alcanzar a sospechar el peligro que ya anunciaban señales como ésta, se limitó a anotar que Istrati, ofuscado por su amistad con Serge y exaltado por su espíritu rebelde –incompatible con el sentido de orden que demandarían “los lados más prosaicos e inferiores de la edificación del socialismo”–, se equivocaría al “enjuiciar todo el sistema comunista” a partir de esta injusticia aislada. “La burocracia en la U.R.S.S., como en todo el mundo, no se distingue por su sensibilidad ni por su vigilancia. Y el caso de Rousakov, como el propio Panait Istrati lo anota, es un caso de automatismo burocrático”. En este sentido, yendo incluso más allá de este caso en particular, Mariátegui sólo alcanzó a pensar que “[t]odo el material que acumula Istrati y su colaborador incógnito contra el régimen soviético es un material anecdótico”. Ver JCM, *EAM*, “Tres libros de Panait Istrati sobre la U.R.S.S.”, *Variedades* [Lima] 12 de marzo de 1930, en *MT I*: 714.

<sup>262</sup> En uno de los pasajes de este manifiesto, difundido desde México en 1938 y firmado por Diego Rivera en lugar de Trotsky por consideraciones tácticas, se lee: “Bajo la influencia del régimen totalitario de la URSS, y a través de los organismos llamados organismos “culturales” que dominan en otros países, se ha difundido en el mundo entero un profundo crepúsculo hostil a la eclosión de

## ***Desnudez de la literatura burguesa***

Completando el cuadro formado por su crítica al empobrecimiento mercantil y su rechazo a los posibles usos propagandísticos de la novela, Mariátegui despliega en *El alma matinal* una amplia exploración de aquello que, de espaldas a la comercialización del “populismo literario” y en contraste con el “neorealismo” soviético, denominaría eventualmente “literatura burguesa”. Específicamente, llama la atención sobre la capacidad de elaborar penetrantes reflexiones históricas sin descuidar las exigencias intrínsecas del trabajo artístico reconocible en ciertas novelas que, por distintas vías, superarían el naturalismo.

Nos interesa la sinceridad, la desnudez de la literatura burguesa. Más aún, nos interesa su cinismo. Que nos haga conocer toda la perplejidad, todos los desfallecimientos, todos los deliquios del espíritu burgués. Social e históricamente, nos importará siempre más una página de Proust y de Gide, que todos los volúmenes de los varios Thérive del *populismo* [...]. Artística, estéticamente, la única posibilidad de perduración de esta literatura está en la más rigurosa –y escandalosa– sinceridad. Sobre la mesa de trabajo del crítico revolucionario, independientemente de toda consideración jerárquica, un libro de Joyce será en todo instante un documento más valioso que el de cualquier neo-Zola.<sup>263</sup>

Antes que exponer sus preferencias literarias, en estas líneas Mariátegui llama a incorporar dentro de la crítica revolucionaria todas las experiencias plasmadas literariamente en una novelística que explora a fondo los abismos del mundo subjetivo. Lejos de esperar de la novela que, sin transformar sus medios expresivos, represente de manera aparentemente objetiva el mundo, Mariátegui valora altamente su capacidad para sumergirse en las fracturas íntimas del “espíritu burgués”. De este modo, se podría apuntar, deslinda tempranamente su postura frente a la de quienes adherirán en pocos años a la política del realismo socialista. Pero esta orientación subjetiva en la novela, que privilegia la indagación interna por sobre descripción externa de los personajes, no limitaría, según Mariátegui, la capacidad de explorar narrativamente la actualidad del mundo social. Por el contrario, a través de la inmersión en la angustia y los desgarramientos personales

---

cualquier especie de valor espiritual. Crepúsculo de fango y sangre en el que, disfrazados de artistas e intelectuales, participan hombres que hicieron del servilismo su móvil, del abandono de sus principios un juego perverso, del falso testimonio venal un hábito y de la apología del crimen un placer. El arte oficial de la época estalinista refleja, con crudeza sin ejemplo en la historia, sus esfuerzos irrisorios por disimular y enmascarar su verdadera función mercenaria”.

<sup>263</sup> JCM, *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, art.cit.: 560.

de determinados personajes antiheroicos, la novela podría captar dimensiones profundas de una inestabilidad histórica mayor dentro de la que se inscribirían tales fenómenos individuales. Siguiendo las lecturas de Mariátegui, toda una línea de novelas surgidas en los años posteriores a la Gran Guerra, principalmente en Alemania pero también en otros países europeos y en Estados Unidos, registraría ciertos sustratos íntimos del inicio del siglo XX.

Las obras alemanas comentadas en *El alma matinal* se inscriben, en su conjunto, dentro de un ciclo posterior al de las declamatorias novelas pacifistas escritas en Europa durante la guerra, como son, por ejemplo, *El hombre es bueno* del expresionista Leonhard Frank o, en el contexto francés, *El Fuego* de Henri Barbusse. Ambas novelas ejemplificarían, como asienta Mariátegui al paso, un tipo de narrativa “transida de la emoción del instante en que la guerra se transforma en la revolución” y que, a la vez, constituiría el “testimonio de una generación que de su desesperada experiencia, de su terrible agonía, extrajo su razón y su voluntad de combatir por la construcción de un orden nuevo”<sup>264</sup>. En contraste con este tipo de novelas, aquellas en las que se detiene Mariátegui constituyen, aunque a veces él mismo se resista a reconocerlo, el “testimonio [...] de una generación vencida, resignada, indiferente, sin fe, sin esperanza”, como afirma a propósito de la que quizás fue la novela sobre la guerra más conocida y de mayor circulación internacional: *Sin novedad en el frente*.<sup>265</sup> Este giro de la ilusión al desencanto que se registra en ciertas novelas y que ocurre en un muy breve lapso de tiempo, forma

---

<sup>264</sup> Estas breves caracterizaciones de *El hombre es bueno* y de *El fuego* se insertan, respectivamente, en: JCM, *EAM*, “*Los que teníamos doce años* por Ernesto Glaesser”, *Variedades* [Lima] 6 de noviembre de 1929, en *MT I*: 718; y JCM, *EAM*, “*Sin novedad en el frente* por Erich Maria Remarque”, *Variedades* [Lima] 23 de octubre de 1929, en *MT I*: 716. Por su mesianismo declamatorio, *El hombre es bueno* se puede leer, efectivamente, como una encendida arenga que confía en la transformación súbita y radical de la sociedad tras el final de los combates de la Primera Guerra Mundial. Entre los elementos de la más bien esquemática trama de esta novela que sustentan tal apreciación se puede mencionar la transformación mística por la que atraviesan los personajes tras experimentar los atormentadores dolores de la guerra, la disolución súbita y repentina de la fuerza moral de los símbolos nacionales asociados al militarismo, y, por último, el estilo evangelizador de las proclamas que el personaje principal dirige contra la codicia, la competencia individualista y la alienante tecnificación –que, como él manifiesta, alimentarían permanentemente la guerra social al interior de las sociedades de las potencias europeas enfrentadas bélicamente–. Ver Leonhard Frank, *El hombre es bueno* [Traducción, anotaciones y prefacio de Augusto Bunge] (Buenos Aires: Editorial Pax, 1919).

<sup>265</sup> JCM, *EAM*, “*Sin novedad en el frente* por Erich Maria Remarque”, art.cit.: 715.

parte del profundamente inestable ambiente intelectual y político vigente en los primeros años de la década de 1920 en Europa.<sup>266</sup>

Recogiendo voces críticas divulgadas por la revista *Monde*, como las del intelectual Siegfried Kracauer o las del hoy menos conocido escritor Ernst Glaesser, Mariátegui no deja de manifestar un cierto escepticismo frente al vínculo entre la estetización de la guerra y el gran éxito comercial de novelas como *Sin novedad en el frente*.<sup>267</sup> El fenómeno, guardando un cierto paralelismo con lo que él ya denominara “populismo literario”, bien podría expresar una de las facetas de la reestabilización del orden capitalista: una vez derrotadas insurrecciones como las de la Liga Espartaquista en Alemania que tomaban como bandera el pacifismo y denunciaban tanto los horrores del frente como la generalizada complicidad de la población no movilizadas, la elaboración narrativa de la experiencia histórica inmediata ya habría dejado de representar una amenaza y podría, incluso, resultar rentable. De este modo, la publicación en la clandestinidad con que Frank, por ejemplo, debió sortear la censura impuesta antes de 1918 sobre *El hombre es bueno* sería ya completamente innecesaria. Sofocada toda amenaza seria al orden establecido, se habría posibilitado la masiva circulación y lectura de nuevas novelas centradas en los inquietantes y crudos episodios de la guerra. Mariátegui parece no haber soslayado este problema. Pero no por ello dejó de indagar algunas de las novelas *sobre* la guerra, que se diferencian de las anteriores novelas *de* la guerra, considerándolas como síntomas históricos y, en ciertos casos, incluso como referentes de innovaciones narrativas.

En *El burgués* del propio Leonhard Frank, para empezar, obra en la que el autor habría dejado atrás los arrebatos apocalípticos de *El hombre es bueno*, Mariátegui encuentra plasmada una “biografía espiritual” o “croquis psíquico de la burguesía alemana en su edad crítica”. En contraste con el “burgués novelesco” característico del realismo decimonónico que, en sintonía con un periodo de apogeo

---

<sup>266</sup> Para un panorama que ofrece elementos generales del periodo, aunque se centra específicamente en Alemania durante los años de la República de Weimar y el ascenso del nazismo, ver Richard Dove y Stephen Lamb, “Introduction: Commitment and the Illusion of Power” en *German Writers and Politics 1918-39* (Londres: The McMillan Press, 1992): 1-13.

<sup>267</sup> JCM, *EAM*, “Los libros de guerra en Alemania”, *Mundial* [Lima] 1 de noviembre de 1929, en *MT I*: 717.



económico, “cumple su misión capitalista de acumulación por perfecta salud moral y seguro equilibrio físico”, el personaje principal de esta novela, Jürgen Kolbenreihner, encarnaría al tipo del no conformista que habría surgido en medio del agitado inicio del siglo XX. De acuerdo a la concisa reconstrucción de la trama que ofrece Mariátegui, el distraído y contemplativo Jürgen se desviaría, movido por un irresistible “impulso centrífugo”, de la vida disciplinada y austera inculcada en el seno de su vida familiar tradicional. Un aspecto crucial de este desajuste es un ingenuo pero a la vez agudo cuestionamiento de la legitimidad del dominio de clase; disconformidad que, eventualmente y no sin ambivalencias, acerca a Jürgen al movimiento obrero socialista local y a sus dirigentes. Sin embargo, siguiendo esta lectura, las inercias emocionales de su origen social impedirían a Jürgen “militar gozosa y perseverantemente”, como sí conseguirían hacerlo los obreros recurriendo, por su parte, a la disciplina que ya imponen las estrecheces de sus experiencias vitales. La volatilidad de Jürgen lo conduce a intensos encuentros amorosos, a fallidas tentativas de suicidio y también a un momentáneo retorno al mismo mundo social cuya negación disparara todo su complejo periplo. Pero ese regreso, hacia el cierre de la novela, se revela como imposible:

Jürgen huye. Viaja desalentado, desesperadamente, en busca de su yo perdido. Parece que la última estación de su vida va a ser la locura. Los manicomios del siglo veinte albergan muchos Jürgen. Pero Jürgen recorre al final de este viaje, el camino de su primera evasión. Se encamina al barrio de los obreros.<sup>268</sup>

Como parecería sugerirse en estas líneas, el atormentado nihilismo del personaje, su postura individualista sin salida y las amenazas tendidas sobre la integridad de su vida anímica únicamente podrían encontrar salidas auténticas a través de su inmersión en la lucha adelantada por los sectores sociales concebidos en esos años, dentro del abanico de la izquierda radical, como garantes últimos de la posibilidad histórica de la revolución.

---

<sup>268</sup> JCM, EAM, “El burgués por Leonhard Frank”, *Varietades* [Lima] 20 de noviembre de 1929, en *MT I*: 721-724. A diferencia de lo que ocurre con las novelas rusas, Mariátegui normalmente no indica a qué ediciones traducidas accedió. Esto lleva a pensar en la posibilidad de que leyera directamente en alemán. Sin embargo, apenas había empezado a estudiar esa lengua durante su estancia de aproximadamente seis meses en Berlín. Por tanto, es muy probable que se apoyara en sus amigos Miguel Adler y Noemí Millstein, la joven pareja de intelectuales judíos de origen rumano y ucraniano, respectivamente, que frecuentaba las tertulias abrigadas en su casa. De acuerdo a su hija Larissa Adler Millstein (entrevistada en diciembre de 2010), sus padres traducían frecuentemente literatura en alemán para Mariátegui.

En el comentario de Mariátegui sobre *Los que teníamos doce años* de Ernst Glaesser, se formula una interpretación similar pero con tonos políticos menos abiertos. Construida desde el punto de vista de un adolescente perteneciente a la generación que no participó directamente en los combates de la Gran Guerra, esta novela expresaría la “necesidad absoluta de acción y de fe” que acuciaría a estos testigos de la derrota. A partir del argumento de *Los que teníamos doce años* Mariátegui parecería querer encontrar señales de resistencia entre la juventud alemana a permanecer en el estado de desesperación y anomia propagado con el desmoronamiento del segundo imperio.<sup>269</sup> Sin embargo, antes que ofrecer señales esperanzadoras, esta novela más bien acerca al lector a la desoladora experiencia de adolescentes en quienes, como consecuencia del profundo resquebrajamiento de las certezas y valores que sustentaban su vida social, se despierta un rotundo escepticismo frente al mundo que heredan. Como se expresa en la voz del personaje principal, un atento y curioso adolescente desencajado respecto de los esquemas de su familia pequeñoburguesa, la orfandad social y el vacío existencial en el que habita explicarían que “mientras los demás vivían sin preocuparse, sin mirar críticamente el mundo, yo tenía que aguzar la vista, inquirir y observar, hasta descubrir la clave que me faltaba”.<sup>270</sup> Pero esta ausencia de sentido persiste y constituye, precisamente, el vórtice en torno al que se revuelve toda la narración.

---

<sup>269</sup> JCM, *EAM*, “*Los que teníamos doce años* por Ernest Glaesser”, *Variedades* [Lima] 6 de noviembre de 1929, en *MT I*: 718-719.

<sup>270</sup> Ernst Glaesser, *Los que teníamos doce años* [Trad. Fermín Soto] (México DF: Talleres Gráficos La Carpeta, 1952). Este volumen es una reimpresión facsimilar de la edición española de Editorial Cenit publicada en 1928 que, muy probablemente, es la que leyó Mariátegui. Una segunda novela de Glaesser, titulada *Paz*, publicada originalmente en 1930 e incluida en el citado volumen impreso en México en 1952, forma una saga con *Los que teníamos doce años* en la que los aspectos desesperanzadores que Mariátegui parece soslayar se acentúan. La anomia pos-bélica, el pesimismo existencial, los ecos del fracaso de la insurrección espartaquista, la contradictoria y finalmente estéril búsqueda de los jóvenes de participar en un sueño revolucionario, la desoladora pero a la vez lúcida orfandad del personaje principal –todas estas facetas exploradas en la narración se sintetizan en el pronóstico sobre la vida de este adolescente que enuncia uno de sus profesores: “Lo verás todo, lo comprenderás todo, sobrevivirás a nuevas guerras y revoluciones y seguirás sintiéndote siempre solo, huérfano de toda sociedad, sin techo, sin patria, sin eco y sin fruto. [...] Sí, me temo que sea ese el destino reservado a los jóvenes de tu generación. El destino del hombre que carece de clase.” *Ibidem.*: 561-562.

En un artículo de Glaesser publicado hacia 1929, el autor retorna a este tópico central de sus novelas. En un lúcido pasaje define al “hombre sin clase” como aquel que

a causa de la guerra, ha perdido su fe en las ideas de su educación, el hombre que no cree ya en ninguna fórmula; el hombre que en vano ha combatido un día por ideales; el hombre que, por esto, no se entrega más a un programa, a una teoría del universo; que se mantiene conscientemente alejado de toda interpretación de la vida. Los partidos llaman a estos hombres la gran masa de los abstencionistas; nosotros los llamamos la gran masa de los desesperados. Es éste el tipo de hombre que interesa hoy, pues se cuenta por millones. Es el gran enigma del pueblo; constituye una gran capa anárquica a la que nada protege, ni doctrina universal ni programa; es inestable, es la materia prima de nuestro tiempo.<sup>271</sup>

A pesar de la importancia que concede Mariátegui a esta radiografía social de su contemporaneidad europea, la considera algo exagerada y, además, imprecisa porque no aclararía que aquella “gran masa de los desesperados” se ubicaría, como él no dudaba en afirmar, dentro de los rangos de la pequeña burguesía y de ninguna manera en los del proletariado. Al igual que no pocos intelectuales de izquierda que fueron sus coetáneos, para Mariátegui la clase trabajadora organizada garantizaba, como sujeto histórico, la transformación emancipadora de las sociedades a nivel mundial. Sin embargo, como sabemos, el curso efectivo de la historia tomaría otros caminos. Como Hannah Arendt documentara extensamente décadas más tarde, en el contexto de la segunda pos guerra, la inestable masa de *desclasados* que habitaba las ciudades europeas durante la década de 1920, aquella “capa anárquica” o “enigma del pueblo” como la nombra Glaesser, pasó a engrosar, contra todo programa de izquierda, las filas de los movimientos fascistas y, más tarde, a transformarse en una masa sujeta y aquiescente frente a regímenes totalitarios.<sup>272</sup>

Los pronósticos sobre cómo habría procesado Mariátegui el arrasador avance de los fascismos sobre el optimismo pasivo de la socialdemocracia y sobre el sectarismo de clase del comunismo estalinista pertenecen a la pura especulación.

---

<sup>271</sup> Este fragmento del artículo de Glaesser es transcrito en toda su extensión por Mariátegui sin ofrecer datos sobre su publicación original en *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, art.cit.: 561.

<sup>272</sup> Hannah Arendt, “Tercera parte: Totalitarismo” en *Los orígenes del totalitarismo* (Taurus: Madrid, 1974 [1951]): 385-450.

Por fuera de ese ámbito, lo que sí es documentable es que, con independencia de sus reticencias frente al panorama de su contemporaneidad que presenta Glaesser en su artículo, Mariátegui secunda su proyecto artístico-literario. Como él lo resume, el autor de *Los que teníamos doce años*

quiere que el arte traduzca al *hombre sin clase*, pero no según el método naturalista de descripción de una variedad de un género social, sino como introspección en lo más patético e individual de su drama de hombre sin esperanza, de alma centrífuga y sin meta. Y los libros en que piensa Glaesser, a propósito de esta tarea actual del arte, no son, por cierto, las mediocres especulaciones neo-naturalistas, sino el *Ulysses* de Joyce y el *Berlin Alexanderplatz* de Doebelin.<sup>273</sup>

Aunque Mariátegui no dejó ningún comentario propio sobre estos dos referentes de la narrativa del siglo XX, remarca, con Glaesser, la presencia de la figura del antihéroe en la nueva novela. “Hombre sin esperanza” o “alma centrífuga” que, sin duda, se encarna en Franz Biberkopf, el personaje central de *Berlin Alexanderplatz*, y también, como ya sugiere el propio Mariátegui, en los protagonistas de novelas alemanas sobre la guerra como *El burgués* y *Los que teníamos doce años* –al respecto apuntó que se podrían elaborar “útiles confrontaciones entre la adolescencia de Jürgen Kolbenreihner y la del protagonista de Ernest Glaesser”–.<sup>274</sup>

El drama histórico figurado literariamente a través de estos personajes descentrados evidentemente trasciende los límites nacionales y la especificidad de la República de Weimar. Un importante indicio del internacionalismo de estos antihéroes novelescos acechados en *El alma matinal* se puede reconocer, justamente, en el hecho de que Jürgen Kolbenreihner, el burgués evadido y desesperadamente rebelde, guarde, considera Mariátegui, “un vago pero cierto parentesco con Jimmy Herf, el protagonista de *Manhattan Transfer*”.<sup>275</sup> En la innovadora novela de John Dos Passos, difundida en español por la casa editorial Cenit a poco tiempo de su publicación original en inglés, ya se insinúa, como bien repara su lector peruano, la desaparición del personaje principal para ser

---

<sup>273</sup> JCM, *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, art.cit.: 561.

<sup>274</sup> JCM, *EAM*, “*El burgués*”, art.cit.: 722.

<sup>275</sup> *Ibíd.*

suplantado por una “muchedumbre de vidas que se mezclan, se rozan, se ignoran, se agolpan” –rasgo que, dicho sea de paso, se extremará años más tarde en la trilogía *USA*–. Sin embargo, aunque Manhattan sea “el verdadero protagonista” de esta novela, Jimmy Herf no deja de ocupar un papel central en su trama.<sup>276</sup> Jimmy, el huérfano reacio a la estabilidad de un trabajo de oficina, que siente simpatías fugaces por la prédica pacifista de la izquierda comunista y anarquista, orillado en el periodismo mientras sueña con ser escritor, es un vagabundo que contempla el vendaval de imágenes que echa a volar y revuelve la gran ciudad.<sup>277</sup> En medio de los ecos que llegan del otro lado del Atlántico, donde se combate la Gran Guerra y suben al poder los bolcheviques, sus visiones y su “impotente idealismo”, en palabras de Mariátegui, se pierden en la “Babilonia” moderna de Nueva York.

En la narrativa del surrealismo francés emergen más señales afines. *En Joue* de Philippe Soupault, sería, fundamentalmente, “la novela de un hombre moderno, escritor y deportista, que sufre la angustia y la tortura terrible de tener vacía el alma”.<sup>278</sup> *Les Dernières Nuits de Paris*, escrita por el mismo autor y publicada cuando ya fuera excluido del cenáculo de Breton, Aragon y Eluard, lo confirmarían como “un novelista de la desesperanza”. En esta novela, la enigmática prostituta Georgette, personaje principal creado “con los elementos de una fantasía noctámbula”, encarnaría los sueños mórbidos que habitan en la noche cerrada de París.<sup>279</sup> Nadja, por último, la “protagonista desorbitada” y “errante” de la homónima narración de André Breton, pertenecería a la estirpe de personajes indómitos que “deambulan por las calles” no sólo de París, sino de toda gran ciudad y que la psiquiatría siempre fracasa en comprender con sus clasificaciones. Nadja es la “musa del suprarrealismo” a quien singulariza su “don de sortear instintiva, espontáneamente, los riesgos de adoptar por error un destino vulgar”.<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> JCM, *EAM*, “*Manhattan transfer* de John Dos Passos”, *Mundial* [Lima] 9 de agosto de 1929, en *MT I*: 691-692.

<sup>277</sup> Ver John Dos Passos, *Manhattan transfer* [Trad. José Robles] (Barcelona: Editorial Bruguera, 1980 [1925]).

<sup>278</sup> JCM, *EAM*, “Un libro de Philippe Soupault”, *Variedades* [Lima] 11 de diciembre de 1926, en *MT I*: 676.

<sup>279</sup> JCM, *EAM*, “*Les dernières nuits de Paris* por Philippe Soupault”, *Mundial* [Lima] 29 de mayo de 1929, en *MT I*: 676.

Luigi Pirandello es otro escritor cuya narrativa resulta, antes que un ejemplo más, un referente precursor de esta exploración literaria del “alma centrífuga”. Con el mérito de haber gestado su obra en “tiempos de la hegemonía del más chato naturalismo de la literatura europea”, el Pirandello que admira Mariátegui, a pesar de que eventualmente lo vilipendie por su filofascismo, es uno de los autores que habría preparado el camino para que, como invita la consigna de Glaesser lanzada hacia el cierre de la década de 1920, “el arte traduzca al *hombre sin clase*”. La larga colección de cuentos de Pirandello y su novela *El difunto Matías Pascal* expresarían, considera Mariátegui, “todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores del ‘alma desencantada’ de la civilización occidental”. Cultivando la misma sensibilidad a través de otro género, como si desplegara las intuiciones ya presentes en su narrativa, “[e]l teatro de Pirandello niega el carácter. Niega su continuidad. Niega su coherencia. Pirandello, al revés de los dramaturgos pasados, nos presenta en sus piezas al no-carácter.”<sup>281</sup>

La superación del naturalismo y su descripción externa de tipos sociales definidos que Mariátegui rastrea a través de toda esta amplia valoración de la narrativa de su tiempo tendría, como él insiste, una particular potencialidad política. La exploración interna de existencias individuales desajustadas y desgarradas dejaría definitivamente de “mantener en la pequeña burguesía la afición a la pintura naturalista de sus costumbres” para, en lugar de ello, “excitarla desesperada al combate, con el espectáculo tremendo de su soledad y su vacío”.<sup>282</sup> No casualmente Mariátegui se identifica plenamente con la consigna que transcribe del segundo manifiesto del surrealismo publicado en 1930. Afirmaba ahí Breton que el surrealismo “no ha tendido a nada tanto como a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y más

---

<sup>280</sup> JCM, *EAM*, “*Nadja* de André Breton”, *Variedades* [Lima] 15 de enero de 1930, en *MT I*: 701. El intenso interés de Mariátegui por el surrealismo, o suprarrealismo como lo designaban en lengua española autores como De Torre, entre otros, tiene muchas otras implicaciones importantes sobre las que se volverá más adelante.

<sup>281</sup> JCM, *EAM*, “El caso Pirandello”, *Variedades* [Lima] 7 de marzo de 1926, en *MT I*: 534-536.

<sup>282</sup> JCM, *EAM*, “Populismo literario y estabilización capitalista”, art.cit.: 561.

grave y que sólo la obtención o la no obtención de este resultado puede decidir de su logro o de su fracaso histórico.”<sup>283</sup>

Dentro del amplio espectro cultural abarcado en *El alma matinal*, más allá de todas las obras europeas mencionadas, un singular ejemplo de la búsqueda de esta “crisis de conciencia” se puede encontrar en una de las expresiones del tipo de literatura minusvalorada en Rusia después del triunfo de la revolución. Se trata de *Sanin*, novela de Miguel Arzibachev, uno de los escritores que formó parte de la intelectualidad exiliada tras el ascenso al poder de los bolcheviques, cuya obra pertenecería, sostiene Mariátegui, a la estela literaria escéptica y cargada de una desoladora negatividad de Leonid Andreyev. Ambientada en la deprimente y nihilista San Petersburgo posterior a la derrota de la insurrección de 1905,

[s]e dice que *Sanin*, que extremaba y exasperaba la tragedia rusa hasta lo indecible, produjo una reacción oportuna. Muchos jóvenes revolucionarios se reconocieron estremecidos en los retratos de Arzibachev. Después de sentirse impulsados enfermizamente hacia la muerte y la nada, las almas volvieron a sentirse impulsadas hacia la vida y el mito.<sup>284</sup>

Mariátegui no lleva demasiado lejos la aseveración de estos supuestos efectos que habría tenido la novela entre determinados lectores. Mantiene su comentario en el plano hipotético del “se dice”. Pero incluso si exagerase, no deja de resultar interesante el hecho de que siembre interrogantes sobre la dimensión política que portaría el espíritu, como él dijera, “corrosivo” y “disolvente” expresado en este caso ejemplar de “desnudez de la literatura burguesa”. La negación incondicional de lo existente que, como querían los surrealistas, le correspondería al arte y la literatura, le cierra el paso a todo retorno reconfortante a la torre de marfil.

Pasando a un plano distinto pero complementario de discusión, no se debe pasar por alto que para Mariátegui ninguno de los efectos potenciales que pueda tener la nueva narrativa se podría activar sin atender a exigencias específicamente literarias. Guardando similitudes en torno este punto con su valoración del

---

<sup>283</sup> JCM, *EAM*, “El segundo manifiesto del suprarrealismo”, *Variedades* [Lima] 5 de marzo de 1930, en *MT I*: 565.

<sup>284</sup> Ver JCM, *EAM*, “Miguel Arzibachev”, *Variedades* [Lima] 16 de abril de 1927, en *MT I*: 644.

neorealismo soviético, lo que Mariátegui afirma sobre *El burgués* se podría hacer extensivo a todas las demás novelas que explora en el contexto europeo: el autor “no hace propaganda”, su “novela es una pura creación artística.”<sup>285</sup> Por contraste, la ausencia de este cuidado en la elaboración narrativa se presentaría, por ejemplo, en *Un libertino* de Hermann Kesten. Esta novela, centrada en el drama de un burgués “desertor” de su propia clase social en el contexto de la Gran Guerra (el personaje principal sería, se nos dice, “como el de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*, como el de Leonhard Frank, en *El Burgués*, un burgués idealista, centrífugo”), sería demasiado “descarnada y esquemática”. En otros términos, a pesar de que *Un libertino* se ocuparía del gran tema de los tiempos, el de los evadidos cuya identidad social se resquebraja y tambalea, las deficiencias en su tratamiento literario conducen a Mariátegui a esclarecer su posición ante el problema de la politización de la novela: “La sátira pierde su alcance y su duración, si no está lograda literariamente. A la revolución, los artistas y los técnicos le son más útiles y preciosos cuanto más artistas y técnicos se mantienen.”<sup>286</sup>

¿Qué medios específicamente artísticos tenía en mente Mariátegui al lanzar esta proclama? A pesar de que sus aproximaciones a la novela son, predominantemente, ágiles reseñas pobladas de lúcidas interpretaciones histórico-políticas, es posible reconocer, por lo menos, dos recursos narrativos sobre los que llama la atención. El primero remite al monólogo interior y, en términos más generales, no a una técnica específica sino a una orientación introspectiva en la construcción narrativa. Su interés en la exploración de la interioridad abisal del “hombre sin clase” es simultáneo a su primera familiarización con los experimentos narrativos de James Joyce. Además de acceder a un comentario sobre el *Ulises* (1922) de Valéry Larbaud publicado en alguna de las revistas europeas que seguía, Mariátegui leyó directamente la edición de *Retrato del artista adolescente* (1916) presentada por la casa Biblioteca Nueva bajo el título *Dedalus*. En esta obra autobiográfica, en la que el narrador crearía permanentes desplazamientos de su

---

<sup>285</sup> JCM, *EAM*, “*El burgués*”, art.cit.: 724.

<sup>286</sup> JCM, *EAM*, “*Un libertino* por Hermann Kesten”, *Variedades* [Lima] 11 de diciembre de 1929, en *MTI*: 724-725.



autoimagen, ya se encontraría, atisba Mariátegui, “aunque larvada todavía, la técnica del artista. No aparece aún el ‘monólogo interior’, con su complicado caos de imágenes, palabras, símbolos, sin puntos ni pausas. Pero en *Dedalus* el artista, en el fondo, monologa únicamente”<sup>287</sup>.

Informado sobre los rasgos formales y la disposición cognitiva característica del monólogo interior, Mariátegui reconoce en la obra de varios otros autores la manifestación de un cierto “freudismo”. Con este término alude a una forma de conocimiento literario que, gestado con independencia de las formulaciones teóricas de Freud pero plenamente afín a ellas, develaría la falsedad y los encubrimientos sobre los que se sostiene la idea de la personalidad unitaria y estable. Entre los precursores de este “freudismo”, Luigi Pirandello, como ya se anotara, expresaría recurrentemente en sus cuentos “una sátira acérrima, un ataque sañudo a la antigua concepción de la personalidad o psiquis humana”.<sup>288</sup> En la gran novela de Marcel Proust, otro importante precursor –y en este punto Mariátegui sigue a Jacques Rivière, editor de *La Nouvelle Revue Française* pocos años atrás–, se podría reconocer también una clara “desconfianza del *yo*” o de la identidad sin fisuras. Ya en la contemporaneidad desde la que escribe Mariátegui, varios otros autores echarían mano de técnicas emparentadas con el libre flujo de la conciencia. El escritor estadounidense Waldo Frank, a quien tanto apreció personal e intelectualmente, o el ruso Boris Pilniak, por ejemplo, calarían “hondamente en la subconsciencia de sus personajes”.<sup>289</sup> El “automatismo psíquico” de los surrealistas constituye, por último, otra plasmación de este “freudismo”, seguramente la más acabada, sobre la que Mariátegui tuvo noticia. Al respecto, en su comentario del primer manifiesto de 1924, transcribe la definición del procedimiento surrealista:

---

<sup>287</sup> JCM, *EAM*, “*Dedalus* o la adolescencia de James Joyce”, *Variedades* [Lima] 29 de mayo de 1929, en *MT I*: 674.

<sup>288</sup> Tal y como lo dejó registrado Mariátegui, además de las obras teatrales más conocidas de Pirandello, leyó los cinco primeros volúmenes de su enorme compilación de cuentos en veinte y cuatro tomos, publicada por la editorial florentina R. Bemporad bajo el título *Novelle per un anno*.

<sup>289</sup> JCM, *EAM*, “El *freudismo* en la literatura contemporánea”, *Variedades* [Lima] 14 de agosto de 1926, en *MT I*: 561-563.

Automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercitado por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.<sup>290</sup>

Todas estas disposiciones y recursos narrativos que permiten elaborar literariamente la turbulenta realidad interior de los personajes habrían posibilitado también, como se atisba a través de una lectura de conjunto de *El alma matinal*, testimoniar artísticamente la experiencia de los no pocos habitantes del abismo social del que nació el siglo XX.

La segunda innovación narrativa que Mariátegui resalta en medio de sus lecturas es la incorporación en la escritura de formas sintéticas de representación provenientes del montaje cinematográfico. En la “simplificación cinematográfica de los materiales de su relato”, o eliminación de todo detalle redundante – “descripción sobria, precisa, directa”– residiría, por ejemplo, “buena parte del secreto de *Sin novedad en el frente*”.<sup>291</sup> Ocurriría algo similar en *El caso del sargento Grischa* de Arnold Zweig, obra vinculada sólo indirectamente con las novelas sobre la guerra, cuya trama y personajes serían contruidos con precisión: “no hay nada anecdótico, ni ornamental” pues “el novelista no se entretiene en la filmación de escenas exteriores”<sup>292</sup>.

Por fuera ya de las novelas alemanas a las que les atraviesan rostros distintos del “hombre sin clase”, Mariátegui se extiende un poco más en la descripción de esta concisión y economía de recursos en la narrativa en su comentario a propósito de *El oro* de Blaise Cendrars. La técnica de este relato histórico sobre el aventurerismo capitalista del siglo XIX sería “más bien que la de una novela, la de un film”. Para explicar el contexto del Nueva York de 1834, por ejemplo, Cendrars “nos dice en una sola página de prosa rápida, sumaria, precisa, escueta, una íntegra fase de la formación de los Estados Unidos.” En términos más amplios, la

---

<sup>290</sup> JCM, *EAM*, “El grupo surrealista y *Clarté*”, *Variedades* [Lima] 24 de julio de 1926, en *MT I*: 564.

<sup>291</sup> JCM, *EAM*, “*Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque”, art.cit.: 715; 716.

<sup>292</sup> JCM, *EAM*, “*El sargento Grischa* por Arnold Zweig”, *Variedades* [Lima] 18 de diciembre de 1929, en *MT I*: 726.

composición de la trama en su conjunto, como lo destaca Mariátegui, parecería como una sucesión de setenta y cuatro cuadros cinematográficos.

Ningún cuadro sobra. Ningún cuadro aburre. Ningún cuadro es pálido o confuso. El lector se olvida, poco a poco, de que tiene en las manos un libro. En vez de las letras y las palabras, dispuestas en rasgos, empieza a ver las figuras y el paisaje. El paisaje que, en Blaise Cendrars, es sólo un decorado esquemático.<sup>293</sup>

Pero es en su lectura de *Manhattan transfer* donde Mariátegui concentra sus observaciones sobre la narración sintética y ágil originada en el cine y readaptada por la novela. Los medios de los que se vale Dos Passos, su “sensibilidad rigurosamente actual” para exponer de manera penetrante la experiencia múltiple de la vida en Nueva York lo convierten, a sus ojos, en un brillante renovador de la tradición realista. La “balzaciana expresión de Nueva York” lograda en *Manhattan Transfer* debe su profunda novedad formal, su superación de “todo moroso proceso narrativo”, a la incorporación de recursos vanguardistas que remiten al montaje. El “decorado” es “simple y esquemático como en el teatro de vanguardia”, la descripción “sumaria y elemental, es sostenida a grandes trazos”, las imágenes son “certeras y rápidas”. Incluso la vibrante y plástica simultaneidad de la narración permiten pensar que todo “es geoméricamente cubista en *Manhattan transfer*, sin barroquismos, sin arabescos”. Este despliegue de recursos narrativos de Dos Passos, en suma, lleva a Mariátegui a concluir que la “técnica y el tiempo de su novela son los del cinema”. Pero estas innovaciones no serían gratuitas: se ajustarían a los desafíos específicos que encara una novela que “refleja a Nueva York, la urbe gigante y cosmopolita, la más monumental creación norteamericana”. En otras palabras, “la técnica novelística, bajo la conminatoria del tema, se hace cinematográfica”.<sup>294</sup>

Al igual que el monólogo interior o aquel más indefinido “freudismo” narrativo, la incorporación en la novela del montaje cinematográfico se adecuaría a los desafíos específicos planteados por el tratamiento de temas –como el de la vida múltiple en la gran ciudad– instalados en la contemporaneidad. Las alteraciones

---

<sup>293</sup> JCM, *EAM*, “Blaise Cendrars”, *Variedades* [Lima] 26 de septiembre de 1925, en *MTI*: 615.

<sup>294</sup> JCM, *EAM*, “*Manhattan transfer* de John Dos Passos”, *Variedades* [Lima] 4 de septiembre de 1929, en *MTI*: 692-695.

de la forma de la novela naturalista que Mariátegui atestigua y alienta permitirían, de este modo, captar las complejidades de la experiencia del mundo en medio de una intensamente incierta estación de cambio.<sup>295</sup> Mariátegui esboza, de este modo, un tipo de crítica que es simultáneamente formal e histórica.

\*

A través de las amplias y heterogéneas lecturas de Mariátegui es posible recoger varios indicios de su concepción sobre la renovación del realismo literario. Las alternativas a la reutilización comercial de la novela naturalista transitarían por diversos senderos. Para empezar, la gestación de un “neo-realismo” en la nueva Rusia permitiría captar, a través de un trabajo consciente con los medios narrativos, libre de toda ingenuidad mimética y sin fines propagandísticos, el complejo proceso revolucionario, cargado de contradicciones internas y también de heroísmo, puesto en marcha para crear una sociedad libre. En el ámbito de la “literatura burguesa”, de manera similar a cómo los recursos que despliegan formas de introspección permitirían dar expresión al “hombre sin clase”, el montaje o síntesis cinematográfica haría posible captar el agitado movimiento histórico de la década de 1920.

Mariátegui entiende el realismo literario como penetración en la realidad y no como simple descripción externa. Una de las formulaciones más acabadas de

---

<sup>295</sup> Diego Meseguer Illan aborda de un modo distinto el problema de la función crítica o revolucionaria que de acuerdo a Mariátegui podría asumir la novela. A partir de citas del comentario sobre *El cemento*, acierta en destacar que lo que Mariátegui valora en esa novela es, contra toda reducción de la literatura a la difusión propagandística, la exploración cruda de las dificultades que entrañara el proceso de construcción revolucionaria en Rusia. Sin embargo, atribuye a Mariátegui ideas que nunca aparecen en sus escritos. Pasando por alto su amplia exploración de las turbulencias subjetivas desatadas con la posguerra a partir del diálogo con autores de la “literatura burguesa” (o con las noticias que recibe sobre sus propuestas estéticas), Illan fuerza una conclusión instalada en una dicotomía, ajena al pensamiento de Mariátegui, que opone un “realismo literario” pretendidamente marxista a un arte “burgués” reducido a idealización encubridora. Ver Diego Meseguer Illan, “José Carlos Mariátegui y el realismo literario marxista” en *Textual. Revista de Artes y Letras* 5-6 [Lima: Instituto Nacional de Cultura] diciembre de 1972: 9-11.

esta manera de entender el realismo se presenta en su reconocimiento de los alcances cognoscitivos del surrealismo. “Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan sino al descubrimiento, a la recreación de la realidad”.<sup>296</sup> Traduciendo en términos filosóficos este apunte, Mariátegui propuso una lúcida comprensión de la dimensión profundamente material de la imaginación. Retomando la tradición de la “filosofía hegeliana”, sugirió, “[p]odría decirse que el hombre no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando, en la entraña oscura de la historia”.<sup>297</sup> Libre de encubrimientos racionalistas, la imaginación sería, entonces, la facultad que permite acercarse a la dimensión germinal o todavía no manifiesta de la realidad histórica. La narrativa, en suma, sería más auténtica y profundamente realista mientras mayor capacidad imaginativa pueda desplegar, reinventando sus medios de representación para captar, más allá de lo aparente e inmediatamente reconocible, “la entraña oscura de la historia”.

---

<sup>296</sup> JCM, *EAM*, “*Nadja* de André Breton”, art.cit.: 700. El modo en que arranca este artículo es muy ilustrativo: “El tema que anteriormente enfocaba era el del realismo en la nueva literatura rusa. ¿Podrá pensarse que abandono demasiado arbitrariamente la línea de esta meditación, porque paso ahora a discurrir sobre *Nadja* de André Breton? Es posible. Pero yo no me sentiré nunca lejano del nuevo realismo, en compañía de los suprarrealistas”. Esta comprensión de la apertura de una nueva “etapa realista en la literatura, con la reivindicación de lo suprarreal” se reitera y refuerza en el artículo “Un libro de Philippe Soupault” (art.cit.: 676), donde se lee: “con el vuelo de la fantasía es como mejor se puede abarcar todas las profundidades de la realidad”. Aunque todas estas observaciones se basan en comentarios de obras del círculo surrealista francés, no se debe perder de vista que Mariátegui reiteró que el “suprarrealismo” como orientación en el arte y la literatura sería una tendencia presente en muy distintos autores. En el citado artículo sobre *Nadja* de Breton asentó, por ejemplo, que “el suprarrealismo, como tendencia artística, es un fenómeno mundial, que se manifiesta en muchos escritores y poetas no clasificados como suprarrealistas”.

<sup>297</sup> JCM, *EAM*, “La imaginación y el progreso”, *Mundial* [Lima] 12 de diciembre de 1924, en *MT I*: 505.

## Capítulo 6

### La tradición en movimiento

Otra de las tensiones cardinales que atraviesan las páginas de *El alma matinal* remite a la difícil pregunta sobre la relación entre el amplio y diverso proceso de renovación radical del arte que Mariátegui alienta y los legados culturales del pasado. Poniendo en cuestión aquel fervor por lo nuevo llevado al extremo por el futurismo con sus actitudes lapidarias y demoledoras frente a la tradición, Mariátegui indaga el juego de fuerzas generado entre la negación de formas estáticas y elitistas de tradicionalismo y las posibilidades que entrañaría una apropiación heterodoxa de tradiciones culturales orientada, no precisamente a conservarlas, sino a transformarlas en fuentes vitales de rebeldía.

A lo largo de esta faceta perfilada en su obra inconclusa, Mariátegui cuestiona la autoridad e invierte la función conservadora del latinismo y el hispanismo, legados asumidos reverencialmente como propios por buena parte de la intelectualidad elitista peruana y latinoamericana de su tiempo. Atento a la difusión cultural del fascismo en América Latina, Mariátegui alertó sobre los peligros inherentes tanto a monumentalizar la antigüedad romana y defender su transmisión a través del aprendizaje del latín, como a exaltar nostálgicamente la España colonialista. Como desafío abierto en contra de estas derivas, Mariátegui exploró la posibilidad de poner a la tradición en servicio de la revolución. Este será precisamente el sentido profundo del vínculo político que busca establecer entre la radicalización socialista de la modernidad en el presente y ciertas imágenes del pasado latino, español y, sobre todo, prehispánico.

## ***Un latinismo espartaquista***

Sin desconocer la confluencia del futurismo italiano con el fascismo, Mariátegui reivindicó la impugnación a la reverencia de la antigüedad romana desatada durante el corrosivo periodo inicial de esta corriente vanguardista.<sup>298</sup> En medio de una pieza sobre Italia que planificaba incluir en la sección “El paisaje italiano” de *El alma matinal*, Mariátegui celebra la intervención destructiva y catártica del futurismo, durante el ciclo anterior a la guerra ítalo-turca, ante la apabullante y paralizante glorificación del pasado latino. En el corazón de esta narración, cargada de reminiscencias personales y de referencias eruditas utilizadas con fines irónicos, Mariátegui inserta esta proclama:

El exceso de gloria, el exceso de inmortalidad, el exceso de pasado, envejecen a Italia. [...] Los libros han creado una Italia clásica, una Italia oficial, una Italia académica. [...] El pasado sojuzga la pintura, la música y la poesía de la Italia contemporánea. El arte antiguo aplasta con su volumen y entraba con su sugestión el arte moderno de Italia. En el movimiento futurista, a pesar de su artificiosa expresión, yo reconozco, por eso, un gesto espontáneo del genio de Italia. Los iconoclastas que se proponían, estrepitosamente, limpiar Italia de sus museos, de sus ruinas, de sus reliquias, de todas sus cosas venerables, estaban movidos, en el fondo, por un profundo amor a Italia.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Como ya se ha señalado, Mariátegui se había ocupado anteriormente del encuentro entre futurismo y fascismo. Temprano en una de sus *Cartas de Italia* asienta que por su artificialidad desconectada de emociones colectivas y por su carácter nacional y local que contradecía el internacionalismo al que aspiraba el futurismo, el “programa político constituyó una de las desviaciones del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti”. Ver JCM, *Cartas de Italia*, “Aspectos nuevos y viejos del futurismo”, *El Tiempo* [Lima] 3 de agosto de 1921, en *MT I*: 822-823. Posteriormente, en *La escena contemporánea* volvió sobre el tema. Afirmó ahí, con más precisión, que “el futurismo resulta uno de los ingredientes espirituales e históricos del fascismo”. En su esclarecedor recuento del proceso a través del que “los futuristas pasaron del arte a la política”, un momento clave fue, señala, la publicación en octubre de 1913 del programa político tan sólo aludido en el anterior artículo. Formulado como eco de la guerra contra el Imperio Otomano (1911-1912), este programa exaltaba la guerra y el imperialismo pero, además, era abiertamente anti-socialista e, incluso, propugnaba “una anacrónica restauración de la Roma Imperial”. Este posicionamiento “reaccionario” y “pasadista” se reduciría, a juicio de Mariátegui, a una “concepción de literatos” y se habría inspirado “sólo en razones estéticas”. Con todo este antecedente de fusión entre política y estética, donde el segundo polo primaría sobre el primero, finalizada la Primera Guerra Mundial, Marinetti, junto a otros escritores futuristas como Settemeli y Mario Carli, adhirieron plenamente al movimiento fascista. Ver, JCM, “Marinetti y el futurismo” en *La escena contemporánea* (Lima: Editorial Minerva, 1925), *MT I*: 1004.

<sup>299</sup> JCM, *EAM*, “El paisaje italiano”, *Mundial* [Lima] 19 de junio de 1925, en *MT I*: 518.

El ataque a la instauración del pasado como monumento o a su cristalización en forma de reliquias, abriría paso, se sugiere aquí, a un profundo y plenamente actual sentido de pertenencia nacional. Una nueva Italia se afirmaría a través del ruidoso sacudimiento futurista que, como quiere pensar Mariátegui, mucho antes de su afirmación ultranacionalista y fascista, habría desechado toda reverencia pasiva frente a la historia, quebrantando así el cautiverio de ésta al interior de iconos venerados y petrificados.

Pero esta revitalización de la historia, este sacudimiento de los siglos precedentes generado a partir de la afirmación del presente, no se puede sostener de manera consistente únicamente a partir de gestos propios de una subversión cultural iconoclasta. La inercia y la fuerza conservadora del pasado, siguiendo a Mariátegui, en modo alguno pueden ser superadas con la facilidad que imaginaban los futuristas en sus proclamas. Roma, la Ciudad Eterna, constituye un símbolo de este poder gravitacional del pasado. Varias entregas a ser ensambladas en la sección “Interpretación de Roma” exploran este punto. En una de ellas, Mariátegui presenta una visión de la capital donde vivió alrededor de tres años como la superposición de tres ciudades en una. Como si se tratara de capas geológicas, la antigua capital del Imperio Romano y la capital católica, aquella ciudad controlada por el papado durante los largos siglos de la edad media y que floreciera con el barroquismo desplegado a partir de la contrarreforma, cohabitarían como sustrato profundo de la más reciente capital de la República fundada apenas en 1861. El barroquismo católico, que consiguiera darle una nueva e insospechada vida a los ya inertes vestigios del antiguo centro imperial, se presenta ante esta tercera Roma – capital de una incipiente nación republicana que perduró hasta el ascenso del fascismo en 1923–, como la verdadera sedimentación histórica del poder. Este predominio de la ciudad papal sería manifiesto, pensaba Mariátegui, al compararla con la endeble “democracia liberal” italiana que nada pudo oponer al avance del “fascismo antiliberal y antidemocrático”, y, sobre todo, al observar la relación que estableció la propia dictadura fascista con el Vaticano:



El fascismo se declara filo-católico. Mussolini mira en la Iglesia una fuerza de difusión de la italianidad en el mundo. La ideología imperialista y reaccionaria del fascismo encuentra en la Iglesia un instrumento adecuado a sus fines.

La historia de la política explica el panorama de la Ciudad Eterna mejor que la historia del arte. Las piedras de Roma no tienen origen puramente estético.<sup>300</sup>

Esta perspicaz lectura de los significados investidos sobre las “piedras” de Roma permite vislumbrar la manipulación ideológica del pasado adelantada por el fascismo. Ajena a la industrialización, al dinamismo comercial y financiero, e incluso a la efervescencia político-ideológica y artístico-cultural de las ciudades del norte y centro de Italia, la Roma que conoció Mariátegui, tal y como él la interpretó, era una ciudad asentada sobre prestigiosas ruinas arquitectónicas que, sin embargo, dependía de la burocracia eclesiástica y estatal. Las “raíces de la vida de Roma se encuentran en el Vaticano, el Quirinal y la arqueología”.<sup>301</sup> Desprovista de vitalidad moderna, Roma habría pasado a ofrecer al fascismo, como si se tratara de un botín de reliquias, cimientos para la invención de una tradición. El poder simbólico de la Iglesia, de este modo, fue capitalizado como “fuerza de difusión de la italianidad en el mundo”. Pero, a la vez, como lo destaca Mariátegui en otra pieza, los vestigios de la antigüedad fueron incorporados como elementos de la nueva liturgia pública del régimen.

La reacción busca las armas espirituales e ideológicas en el arsenal de la civilización romana. El fascismo pretende restaurar el Imperio. Mussolini y sus camisas negras han resucitado el hacha del lictor, los decuriones, los centuriones, los cónsules, etc. El léxico fascista está totalmente impregnado de nostalgia imperial. El símbolo del fascismo es el *fasciolitorio*. Los fascistas saludan romanamente a su César.<sup>302</sup>

Inmerso en este momento, el sentido último de todo el trabajo llevado a cabo por el célebre arqueólogo Giacomo Boni –a quien Mariátegui llama el “sumo cicerone” de la ciudad<sup>303</sup>–, no consistiría simplemente en reconstruir desinteresada

---

<sup>300</sup> JCM, *EAM*, “Las tres Romas”, *Mundial* [Lima] 26 de junio de 1925, en *MT I*: 521-523.

<sup>301</sup> JCM, *EAM*, “Roma, polis moderna”, *Mundial* [Lima] 3 de julio de 1925, en *MT I*: 526.

<sup>302</sup> JCM, *EAM*, “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, *Mundial* [Lima] 20 de noviembre de 1925, en *MT I*: 546. En la ya citada pieza de *La escena contemporánea* donde Mariátegui expone la convergencia del futurismo con el fascismo, ya se señala el recurso simbólico del régimen fascista al “*fascio littorio* de la Roma Imperial”. Ver JCM, “Marinetti y el futurismo” art.cit.: 1005.

y científicamente la historia del Palatino y el Foro romanos, sino en enriquecer el culto masivo del poder proveyéndole de imágenes y mitos legendarios.

En contraste con este tipo de utilización del pasado cultural, las tempranas manifestaciones del futurismo, tal y como las rescata Mariátegui, atacarían y desacralizarían el sentido monumental de la historia. Portando esa fuerza iconoclasta, en el *Diccionario del hombre selvático* de Giovanni Papini y Domenico Giuliotti, el propio Boni, cuyos estudios alimentaron la invención de los orígenes míticos de Roma, habría sido vilipendiado como un “hombre que vive entre los escombros” y como un “necrófilo violador de tumbas”.<sup>304</sup> Lo que reivindica Mariátegui del futurismo, en términos más amplios, es el momento libertario de la desautorización del pasado.

Ahora bien, los límites de este momento son explorados claramente en su comentario sobre el libro autobiográfico *Esperienza futurista* (1919) de Papini. Este vanguardista florentino, a quien había tratado personalmente años atrás justamente en Florencia, se destacaría por su arremetida filosófica, influenciada por el pragmatismo, contra el positivismo del siglo XIX y, a la vez, por su desafío al anquilosamiento del arte y la literatura que, previsiblemente, lo llevaron a confluir con el futurismo milanés. En *Esperienza futurista*, expondría la paradójica trayectoria del futurismo. Siguiendo las memorias de Papini, quien recorrió, él mismo, un camino desde la iconoclastia absoluta hacia el retorno a la fe católica, Mariátegui recuenta:

Papini había buscado en el futurismo una posición de combate contra todas las escuelas y todas las capillas literarias y artísticas. Pero el futurismo, que había agredido las viejas formas, había intentado, sincrónicamente, reemplazarlas en otras formas rígidas y sectarias. Los futuristas habían derribado un ícono para sustituirlo por otro. Por esto la adhesión de Papini al futurismo se enfrió y consumió, poco a poco. Papini había ingresado al futurismo en busca de aire libre. Y se había encontrado dentro de una nueva academia, con su perspectiva, su liturgia y su burocracia. Una academia, estruendosa, combativa, traviesa. Pero siempre una academia.<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> JCM, *EAM*, “El sumo cicerone del Foro romano”, *Variedades* [Lima] 3 de octubre de 1925, en *MTI*: 529-530.

<sup>304</sup> *Ibidem.*: 530.

<sup>305</sup> JCM, *EAM*, “Giovanni Papini”, *Variedades* [Lima] 17 de noviembre de 1923, en *MTI*: 536-538.

El ascenso y fin de ciclo del futurismo como corriente contestataria, expresado en trayectorias extremas como las del propio Papini, es descrito por Mariátegui como la trayectoria parabólica de un disparo: el movimiento arranca con el estallido de una negación absoluta de la autoridad del pasado y, más adelante, desciende con igual virulencia en la constitución de una nueva autoridad de cenáculo –reinstaurando, de otro modo, una nueva fuerza conservadora–. Pero, como enfatiza Mariátegui, más allá del campo artístico y literario, este desplazamiento parabólico describe también el giro del fascismo desde la incendiaria proclama aparentemente revolucionaria durante su fase como movimiento, hacia el reaccionarismo ultratradicionalista de su consolidación como régimen. “El fascismo, heredero de muchos elementos del futurismo, era originariamente anticlerical, irreligioso e iconoclasta. Y ahora se torna creyente y cristiano.”<sup>306</sup>

Este retorno del régimen fascista al catolicismo se explicaría, entonces, como una búsqueda de cimientos ideológicos para erigir una mitológica identidad nacional imperial. “[A]l manifestar su odio a la Reforma, al Renacimiento y el liberalismo [...] el alma anticristiana del fascismo se siente filocatólica porque encuentra en la Iglesia Católica rasgos evidentes y profundos de romanismo”.<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> *Ibidem.*: 538. Esta comprensión del fascismo como “heredero” del futurismo que Mariátegui reitera coincide con la perspectiva de investigaciones contemporáneas. En el caso específico de la vanguardia florentina, a la que perteneció Papini junto a figuras como Giuseppe Prezzolini y Ardengo Soffici, Walter Adamson ha documentado ampliamente la continuidad entre las intervenciones culturales de estos intelectuales a través de sus revistas *Leonardo* y *La Voce*, y la ideología y práctica política del fascismo (a la que únicamente Soffici adhirió directamente). Los aspectos clave de tal continuidad serían, siguiendo a Adamson, un sentido de afirmación nacional espiritualista, explicable en el contexto del fracasado intento de unificación nacional posterior al *Risorgimento*; y la polaridad complementaria entre, por un lado, una exaltación vitalista de la acción destructora del orden sustentado en el pasado, y por otro, el anhelo de una renovación cultural absoluta que habría implicado la aceptación de una disciplina religiosa y marcial. Este encendido deseo de un nuevo orden que nacería de las cenizas del orden actual es interpretado por Adamson como una respuesta virulenta al vacío existencial y la anomia social que entraña la secularización moderna. La diferencia principal entre estos vanguardistas y el fascismo remite, desde esta perspectiva, no al plano discursivo o retórico, sino al de la práctica concreta de la política. Intelectualistas e ingenuos en términos de la organización real de las disputas de poder, los vanguardistas florentinos Papini y Prezzolini habrían alimentado inintencionadamente la ideología que fortaleció la consolidación de un régimen que nunca aceptaron. Ver Walter L. Adamson, “The Fate of the Florentine Avant-Garde” y “Conclusion” en *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism* (Cambridge: Harvard University Press, 1993): 204-250; 251-266.

<sup>307</sup> JCM, *EAM*, “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, art.cit.: 546.

Esta sacralización de la Roma papal, que Mariátegui como buen lector de Unamuno considera una treta ideológica “anticristiana”, se registra de manera elocuente en un discurso, de importancia simbólica nada desdeñable, del propio Mussolini. Desde el pueblo de Udine en septiembre de 1922, al dar inicio a la célebre marcha sobre Roma con la que consolidaba su toma del poder, proclamaba a la capital como “una de las pocas ciudades de espíritu del mundo”, porque ahí se habría manifestado

uno de los grandes misterios de los anales de la historia. Ahí una religión oriental, extraña a nosotros, fue transformada en una religión universal que recuperaba de una manera nueva aquel imperio que las legiones consulares de Roma habían conducido hasta los confines de la tierra. Ahora aspiramos a hacer de Roma el corazón pulsante, el espíritu activo de la Italia imperial de nuestros sueños.<sup>308</sup>

Dentro de las distintas expresiones culturales y artísticas albergadas en la “reaccionaria, antimoderna y nacionalista” Italia fascista, como la denomina Mariátegui, habría una corriente general que, en su opinión, tendría visos de convertirse en dominante. Conocida como *Strapaese* (o “extrapueblo”) y difundida en revistas como *Selvaggio* dirigida por Mino Maccari, esta tendencia suscitaba el culto tradicionalista de la provinciana vida rural, idealizándola como arquetipo de la “Italia clásica”. La corriente opuesta, *Stracità* (o “extraciudad”), que se alimentaría de “sentimientos cosmopolitas y urbanos” e impulsaría la apertura a “las grandes corrientes europeas y modernas”, sería promovida por Massimo Bontempelli –en esos años nada menos que Secretario General del Sindicato Fascista de Escritores y Autores–. Una señal de la primacía de *Strapaese* que registra Mariátegui es la retórica bucólica del propio Mussolini. Pero, además, este “humor” generalizado de “retorno a lo antiguo” se expresaría en el “neotomismo” de ideólogos fascistas como Alfredo Rocco y también en los giros ideológicos de los vanguardistas florentinos –motivados, según Mariátegui, por un acendrado localismo toscano–: Papini se habría convertido a “un catolicismo beligerante y

---

<sup>308</sup> Citado por Walter L. Adamson, *Avant-Garde Florence*, ob.cit.: 260-261. [Traducción propia].

panfletario” y Soffici, con su “intransigente y romántica antimodernidad”, impugnaría “todas las herencias y secuelas espirituales de la Reforma”.<sup>309</sup>

Pero el despertar de este reaccionarismo no se circunscribiría exclusivamente ni a Italia ni al fascismo. El peculiar catolicismo de un Papini, por ejemplo, “no es un caso solitario y único en la inteligencia contemporánea”. La generalización de inclinaciones similares respondería a que el

caos contemporáneo angustia y aterra a los intelectuales. Todos sienten la necesidad de un orden, de una fe. Los que no son capaces de adherirse a un orden nuevo buscan con frecuencia su refugio en Roma. La Iglesia Católica les ofrece asilo contra la duda.<sup>310</sup>

En el contexto francés, no fueron pocos los brotes de tradicionalismo que Mariátegui tuvo a la vista. Aquello que él denomina una “paradojal estirpe católica” habría surgido desde “los rangos del ateísmo, del paganismo y del naturalismo modernos”. Las ideas del conservador radical Charles Maurras, por ejemplo, expresarían el peculiar “catolicismo de un ateo”.<sup>311</sup> En su caso, como en el de los demás intelectuales nucleados en torno al periódico *L’Action Française* por él dirigido, el retorno al catolicismo se explicaría como la búsqueda desesperada de una fuente pretendidamente incuestionable de orden moral e intelectual.<sup>312</sup> En esta línea, Henri Massis, uno de los intelectuales cercano a Maurras, expresaría su fiel adhesión a la “tradición romana”. Pero el cuadro más amplio del reaccionarismo en Francia sería visible en los ataques dirigidos desde *L’Action Française*, a partir de posturas atrincheradas artísticamente en el clasicismo y políticamente en el monarquismo, contra el cosmopolitismo albergado en la revista *La Nouvelle Revue*

---

<sup>309</sup> JCM, *EAM*, “Una polémica literaria”, *Variedades* [Lima] 14 de enero de 1928, en *MTI*: 651-652.

<sup>310</sup> JCM, *EAM*, “El *Dizionario salvatico de Papini y Giuliotti*”, art.cit.: 539.

<sup>311</sup> JCM, *EAM*, “Giovanni Papini”, art.cit.: 538.

<sup>312</sup> Dentro de la sección “Especímenes de la reacción” ensamblada en su libro inconcluso *Defensa del marxismo*, Mariátegui sitúa a Maurras como el adalid ideológico de una Francia “tradicionalista, católica, monárquica y campesina” que habría sido atacada durante el largo ciclo romántico iniciado con la Revolución Francesa. Ver JCM, *Defensa del marxismo*, “*L’Action Française*, Charles Maurras, León Daudet”, *Variedades* [Lima] 15 de diciembre de 1923, en *MTI*: 1341.

*Française*, donde, según Mariátegui, insertos en la tradición romántica, convivían “el *dandismo* de los decadentes y el misticismo de los revolucionarios”.<sup>313</sup>

Mariátegui concede una validez muy parcial a las críticas que este haz de conservadores dirigen contra la exacerbación del individualismo y el subjetivismo en las corrientes literarias contemporáneas difundidas en *La Nouvelle Revue Française*. Pero, a la vez, no deja de aclarar cuál sería la diferencia esencial entre la negación conservadora del romanticismo –que en el fondo resultaría, ella misma, ingenuamente romántica– y la postura que correspondería a una crítica revolucionaria.

Los tradicionalistas creen que Santo Tomás y la Iglesia pueden imponer a las almas inquietas y turbadas de los artistas su disciplina. Los revolucionarios se sonríen ante este anti-romanticismo romántico. Piensan y sienten que sólo de una nueva fe puede nacer una disciplina nueva.<sup>314</sup>

Otro escritor francés tentado por la falsa ilusión de restituir el orden pasado sería Joseph Delteil. Mariátegui lo considera “un tanto próximo a Papini en el espíritu” y conjetura que su libro *Juana de Arco* “tal vez sea adoptado por la nueva apologética que el *Diccionario [selvático]* propugna y augura”.<sup>315</sup> El círculo de *L'Action Française*, en todo caso, no habría tardado en incorporar ideológicamente la figura de Juana de Arco representada por Delteil. En abierta polémica con esta operación, desde su búsqueda de una “fe” auténticamente nueva, Mariátegui concibe el “espíritu” de la joven y mística líder militar eventualmente beatificada como “esencialmente revolucionario” y, por tanto, “lo más distante del reaccionarismo francés”.<sup>316</sup> Enfilando la batalla intelectual contra la domesticación

---

<sup>313</sup> JCM, *EAM*, “André Gide y la *Nouvelle Revue Française*”, *Variedades* [Lima] 14 de noviembre de 1925, en *MT I*: 615-617.

<sup>314</sup> *Ibidem*: 616. En los términos de Löwy y Sayre (*Rebelión y melancolía*, ob.cit.: 71-98), en este punto Mariátegui parece deslindar el romanticismo revolucionario, al que adhiere, del romanticismo restitucionista.

<sup>315</sup> JCM, *EAM*, “El *Dizionario salvatico de Papini y Giuliani*”, art.cit.: 539.

<sup>316</sup> JCM, *EAM*, “La *Juana de Arco* de Joseph Delteil”, *Variedades* [Lima] 6 de febrero de 1926, en *MT I*: 623-625. Años atrás, en 1920, Mariátegui presencié en Roma la canonización de Juana de Arco. Ya entonces comprendió los alcances conservadores de este acto aparentemente religioso como expresión política de los “sentimientos militaristas y guerreros” y del “espíritu nacionalista” al alza con el triunfo de Francia en la Gran Guerra. A contracorriente de la canonización oficial, la

conservadora de la sensibilidad romántica en sus múltiples manifestaciones, el autor de *El alma matinal* alertaba: “una época de neo-clasicismo, de neo-tomismo y de *rappel a l'ordre* en el arte, la filosofía y la literatura de Francia [...] debe encontrar vigilante el sentido crítico de los artistas fieles a la modernidad, fautores de la Revolución.”<sup>317</sup>

En sintonía con lo que ya expone en *El alma matinal*, en su *Defensa del marxismo* Mariátegui llega a afirmar que el conservadurismo radical francés – expresado en el catolicismo y clasicismo de un Maurras o un Massis– y el fascismo italiano confluirían, hasta volverse asimilables el uno al otro, en “una negación radical de la modernidad”. Esto es, en una negación del profundo conjunto de transformaciones abiertas por el Renacimiento y la Reforma y de toda la agitación romántica del siglo XIX. Trazando un importante matiz a esta caracterización, Mariátegui no deja de reconocer que existirían ciertos rasgos privativos del fascismo que lo distinguirían de las corrientes conservadoras en general. Aunque no ofrece señas más precisas, refiere que entre sus contemporáneos, ciertos “exegetas [...] en la tentativa de relacionar el fascismo con el pensamiento moderno, señalan la influencia de Bergson, James, Sorel en la preparación espiritual de este movimiento, inexplicable según ellos, sin una fecunda asimilación de las corrientes pragmatista, activista y relativista”.<sup>318</sup> Pero por fuera de esta anotación que complejiza la comprensión del fascismo y de su relación con discursos modernos, Mariátegui tiende a equiparar el fascismo con el conservadurismo, entendiendo a

---

Juana de Arco que fulgura en la crónica de Mariátegui aparece, honrando a la mujer francesa, como una “iluminada y sibilina”, en quien se encarnaría una forma dinámica, no estática ni contemplativa, de misticismo “capaz de comunicar su lema, su fe, y su alucinación a muchedumbres y ejércitos”. Ver JCM, *Cartas de Italia*, “La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa”, *El Tiempo* [Lima] 23 de agosto de 1920, en *MT I*: 806. Debo a Daniel Bensaïd el llamado de atención sobre la importancia de la atracción que sintió Mariátegui por la figura de Juana de Arco.

<sup>317</sup> JCM, *EAM*, “Bourdelle y el anti-Rodin”, *Amauta* 26 [Lima] septiembre-octubre de 1929, en *MT I*: 575. En el contexto de esta pieza, donde Mariátegui toma partido por Rodin, “escultor dionisiaco de una época dinámica”, contra el historicismo académico y decorativo del escultor Emile Antoine Bourdelle anota: “La revisión de Rodin, iniciada por críticos de espíritu exquisitamente reaccionario, no se distingue, en sus móviles recónditos, del proceso al romanticismo de Charles Maurras, ni de la requisitoria contra el «estúpido siglo XIX» de León Daudet”.

<sup>318</sup> JCM, *Defensa del marxismo*, “Anti-reforma y fascismo”, *Variedades* [Lima] 12 de noviembre de 1927, en *MT I*: 1339-1340.

ambos como facetas de una misma reacción anti-moderna.<sup>319</sup> En todo caso, es indudable que para él la fidelidad a la modernidad es inseparable de cualquier postura auténticamente revolucionaria.

Sin atender a esta confrontación ideológica con las derechas de Francia e Italia, no es posible captar adecuadamente las resonancias históricas que entraña la proclama que Mariátegui dirige a los intelectuales hispanoamericanos: “[e]spiritual, ideológicamente, los espíritus de vanguardia no pueden [...] simpatizar con el viejo mundo latino”.<sup>320</sup> En esta demarcación del lugar de la *vanguardia* –y aquí el término es indisociablemente artístico y político– frente al clasicismo latino, Mariátegui dialoga pero sobre todo debate con su coetáneo José Vasconcelos. Refiriéndose directamente al artículo “Reneguemos del latinismo” publicado por el mexicano en *La Antorcha*, revista que dirige, Mariátegui procura esclarecer el sentido de esta consigna.<sup>321</sup> Vasconcelos, sostiene, no expondría contundentemente la falsedad de la adscripción de la América de habla española a la latinidad. Como lo repite en otras ocasiones, Mariátegui asegura haber sentido “en tierra italiana, toda la fragilidad de la mentira que nos anexa espiritualmente a Roma”. A raíz de esa experiencia habría empezado a vislumbrar con mayor nitidez que la singularidad de la “América Española”, ajena a la historia cultural italiana, radicaría en la impronta de sus culturas indígenas. Pero, además de suponer una falsificación histórica, la búsqueda de proximidad con el mundo latino portaría un riesgo más inmediato. A la luz del ascenso del fascismo, Mariátegui sabe bien que el “fenómeno reaccionario se alimenta de tradición latina”. Tanto la negación del liberalismo y de sus raíces históricas en el Renacimiento y la Reforma que

---

<sup>319</sup> Entre los estudios recientes sobre el fascismo, Mark Antliff ha desarrollado una investigación de largo aliento sobre la peculiar asimilación del pensamiento de Sorel entre los círculos fascistas franceses que, por un lado, permite diferenciar la ideología de éstos del conservadurismo de *L’Action Française*, y de manera complementaria, da cuenta de la amplia utilización de una retórica modernizante y de recursos formales de las vanguardias artísticas que caracterizó al fascismo. Ver Mark Antliff, “Fascism, Modernism and Modernity” en *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939* (Durham: Duke University Press, 2007): 17-63.

<sup>320</sup> JCM, *EAM*, “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, art.cit.: 546.

<sup>321</sup> La referencia de la fuente, que Mariátegui no presenta de manera completa, es: José Vasconcelos, “Reneguemos del latinismo”, *La Antorcha* 3 [México] octubre de 1924.



acompañó a la restauración de la “jerarquía y la autoridad” en Italia, como la instrumentalización de la Iglesia Católica Romana en tanto que recurso simbólico de un nacionalismo imperial, se fundamentarían en un tradicionalismo latino. Incompatible con la libre concurrencia necesaria para el crecimiento económico y situado en las antípodas de las raíces “espirituales e históricas” del liberalismo, el fascismo, en su lectura, sería una expresión de la decadencia, ciertamente no un nuevo impulso, del “capitalismo moderno”.

A partir de toda esta elaboración, Mariátegui enfoca el proyecto de tornar obligatorio el aprendizaje del latín a nivel secundario en la América de habla española, recomendación emanada del III Congreso Científico Pan-Americano celebrado en Perú a inicios de 1925, como un eco del decadente y reaccionario latinismo mediterráneo. El modelo de este proyecto sería la revitalización de los estudios clásicos impulsada en Italia y Francia a través de las llamadas “reforma Gentile” y “reforma Berard”, respectivamente. De acuerdo a su lectura del Sorel de *La ruina del mundo antiguo* (1901), los estudios clásicos interrumpirían sistemáticamente la libre indagación científica y, adicionalmente, en un plano más directamente político, habrían ahuyentado históricamente a las nuevas generaciones del influjo del socialismo. Sobre la “tropical caricatura” en “nuestra América” de políticas afines, conscientemente o no, al fascismo, Mariátegui fustiga irónicamente y proyecta con optimismo que, “indigestándonos de humanidades”, la difusión del latinismo:

estimulará la reproducción de la copiosa fauna de charlatanes y retores [retóricos] que encuentra, en nuestro continente, climas tan favorables y propicios. Pero ni el idioma latino ni la fiesta de la raza conseguirán latinizarnos. Y los hombres nuevos de nuestra América sentirán cada vez más, la necesidad de desertar las paradas oficiales del latinismo.<sup>322</sup>

Evidentemente, esta postura interrumpe las disquisiciones arielistas sobre el llamado “meridiano intelectual” latino de la América no anglo-sajona.<sup>323</sup> En el

---

<sup>322</sup> JCM, *EAM*, “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, art.cit.: 547.

<sup>323</sup> Como nos lo recuerda Osmar Gonzáles, antecediendo al arielismo de principios del siglo XX y su rechazo desde una atalaya culterana al embate del imperio estadounidense figurado como Calibán, un hito en la propagación del latinismo en el subcontinente fue la ocupación francesa de México en 1861 por Napoleón III. La instauración del Imperio de Maximiliano constituye un referente

contexto específico de la difusión del fascismo entre la élite letrada durante la década de 1920, la discusión sobre la gravitación americana en torno al legado latino cambiaba de sentido político. Con su afilada ironía, Mariátegui le salió al paso a este posible giro del elitismo conservador hacia el virulento reaccionarismo.<sup>324</sup> Pero su crítica sin concesiones a cualquier posible deslizamiento reaccionario hacia el latinismo, observada de cerca, no constituye una negación absoluta e indiscriminada de toda la tradición latina, al estilo del futurismo italiano y sus fantasías incendiarias. Trascendiendo la vana pretensión

---

histórico dentro de un tipo de construcción de la latinidad que, reforzando preconcepciones neocoloniales, la entiende como fundamento cultural capaz de dotar de “sentido y consistencia a los países americanos”. En el Perú de inicios del siglo XX, ya en el contexto de la amplia resonancia de *Ariel* de José Enrique Rodó, el arielista Francisco García Calderón fue un alto exponente de esta corriente. Siguiendo a Gonzáles, la identificación de García Calderón con el legado latino transmitido, específicamente, por una Francia erigida por él en núcleo irradiador de la única forma posible y deseable de civilización, es bastante elocuente en *Las democracias latinas de América*, obra publicada originalmente en francés en 1912. Dando cuenta de su exigua recepción, el libro apenas fue reeditada en español en 1979. A pesar de su prestigio en círculos intelectuales, García Calderón, un imprevisible admirador de *La escena contemporánea* y de *7 ensayos* (como se constata en el epistolario de Mariátegui), fue en realidad poco acogido como ideólogo por el régimen oligárquico vigente durante las primeras dos décadas del siglo pasado en Perú y, menos aún, durante el oncenio parcialmente modernizador de Leguía (1919-1930). Ver Osmar Gonzáles, *Sanchos fracasados. Los arielistas y el pensamiento político peruano* (Lima: Ediciones PREAL: 1996): 238-239; 243. Para apreciar la lacónica elegancia con la que García Calderón felicita reiteradamente a uno de sus adversarios ideológicos, ver las cartas que le envía desde París a Mariátegui el 10 de julio de 1926 y el 13 de julio de 1929 en *MT I*: 1792; 2017.

<sup>324</sup> En el contexto de un balance sobre la influencia cultural italiana en América, Mariátegui insertó un memorable desplante intelectual: “ahora mismo debemos a la España del Directorio y Primo de Rivera la mayoría de los plagios fascistas en nuestra América de que se nutren algunos incipientes reaccionarios que sin el ‘cultivo’ hispano se habrían librado del mussolinismo. He observado, por mi parte, que las citas directas de Rocco, Corradini, Sucker, Settimelli, etc., abundan más en mis escritos de crítica socialista [se refiere a *Defensa del marxismo*] que en las fulastres rapsodias de estos filofascistas terciarios”. Uno de los blancos específicos de este ataque es explícito: “Riva Agüero me manifestó en Roma su interés por el grupo de *L’Idea Nazionale* –ya absorbido por el fascismo– y otros intelectuales de derecha”. JCM, *EAM*; “Influencia de Italia en la cultura hispano-americana”, *Variedades* [Lima] 25 de agosto de 1928, en *MT I*: 549. El sentido de alarma frente al ascendiente del fascismo europeo en Riva Agüero explica, por lo demás, el desmerecimiento y el sobre-énfasis polémico que Mariátegui entabla con su hispanismo en el último de sus *7 ensayos*. Luis Loaysa ofrece una reconstrucción completa de este tema en “Riva Agüero en los *7 ensayos*” en *Sobre el 900* (Lima: Mosca Azul Editores, 1990): 81-96. Como ya apunta Loaysa, a su regreso al Perú en 1930, Riva Agüero se convertirá en “la primera figura intelectual de la reacción política”. Una visión panorámica y una tipología de las corrientes fascistas vigentes en Perú a lo largo de la década de 1930 hasta el final de la segunda guerra mundial se encuentra en José Ignacio López Soria (compilador), *El pensamiento fascista* (Lima: Mosca Azul Editores, 1981). Este autor sitúa a Riva Agüero como el mayor exponente del “fascismo aristocrático”, que a diferencia de las variantes “mesocrática” y “popular”, sería de carácter más intelectualista y se arraigaría socialmente sólo en la oligarquía tradicional. Asimismo, López Soria destaca la centralidad discursiva que adquirirá la “latinidad” dentro de la difusión del fascismo peruano.

de liquidar sumariamente los legados de la historia cultural, a través de un gesto menor pero fecundo, Mariátegui propugna un muy peculiar cultivo de la memoria del pasado latino. El aspecto del mundo clásico que evoca para ser incorporado en el presente no es otro que el de la rebelión de los esclavos frente al Imperio. A los hispanoamericanos, sugiere, “[n]o nos pertenece la herencia de César; nos pertenece más bien la herencia de Espartaco”. Como a su tiempo hiciera la Liga Espartaquista, sobre cuya derrotada lucha política Mariátegui se había ocupado anteriormente, la evocación del nombre del arquetípico esclavo rebelde ilumina la disposición a la rebelión en la actualidad.<sup>325</sup>

Este recurso extremadamente selectivo al mundo clásico constituye, antes que una línea de amplio desarrollo en el pensamiento de Mariátegui, una señal mínima pero profundamente sugerente. Otro destello de este tipo se expresa, esta vez a través de la liviandad del humor, en su cautivadora descripción de la localización física de la Casa de Arte Bragaglia. Aquel centro cultural vanguardista romano que Mariátegui elogia por su intensa modernidad –desconociendo, como vimos, la posterior adhesión de Bragaglia al fascismo–, se habría asentado justa y precisamente donde se localizaba una terma romana. Así, curiosamente, esta dinámica y cosmopolita sede de encuentros artísticos se localizaba en uno de los vestigios de los espacios públicos de recreación de la ciudad antigua, obcecadamente conservado en medio de la Roma de inicios de la década de 1920, nueva capital del delirante proyecto imperial fascista.

Desde que la Casa de Arte Bragaglia se estableció en las termas, el arte de vanguardia parece haber dado un paso decisivo en la conquista de Roma. Bragaglia, diplomático redomado, ha logrado que en su casa el arte de vanguardia y el arte antiguo se den la mano. En las termas de la Vía Avignonesi todo es al mismo tiempo muy moderno y

---

<sup>325</sup> JCM, “Divagaciones sobre el tema de la latinidad”, art. cit.: 545-547. La Liga Espartaquista alemana fue una facción escindida del partido socialdemócrata que protagonizó un fallido intento de revolución en 1919. Mariátegui escribió con vivo interés sobre este frente liderado, entre otros, por Rosa Luxemburgo, figura que admira intensamente, y por Karl Liebknecht. Se puede revisar, por ejemplo, el texto de su extensa conferencia “La revolución alemana” incluida en la serie de conferencias titulada *Historia de la crisis mundial* que dictó en la Universidad Popular González Prada entre 1923 y 1924 (*MT I*: 867-873). Poco tiempo más tarde, vuelve sobre el tema en el capítulo “La crisis del socialismo” incluido en *La escena contemporánea* (*MT I*: 984-985).

muy antiguo. Se diría que el futurismo ha descubierto ahí por primera vez, el pasado.<sup>326</sup>

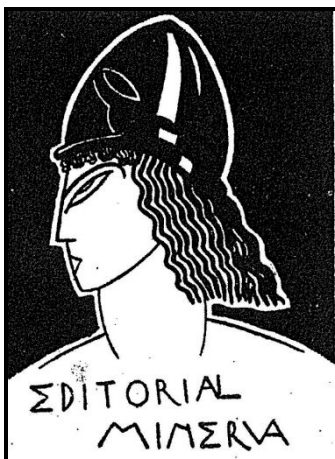
El uso de terminología militar y política en este pasaje, leído en su contexto, trastoca la pompa con que el régimen revistió el avance de los camisas negra sobre Roma en 1922. Esta “conquista” de Bragaglia, ciertamente desentendida de la ampulosidad del fascismo en el poder, consiste en apropiarse de los rastros desvaídos del Imperio, no para cimentar ideológicamente un orden político férreamente jerárquico, sino para alojar y dar cabida a la experimentación artística. Nada más lejano a la instrumentalización que, bajo Mussolini, se dio, por ejemplo, a la fastuosidad neoclásica de edificaciones republicanas como el monumento a Víctor Manuel y el Palacio de Justicia –espacios arquitectónicos monumentales que, a los ojos de Mariátegui, tendrían un molesto “aire de nuevo rico”–. A diferencia de la liturgia fascista y su utilización de elementos del pasado físico de la ciudad como piedras de toque de monumentos mitológicos, la re-funcionalización de las antiguas termas operada en la Casa de Arte Bragaglia las cargaría inusitadamente de actualidad. En paralelo al recuerdo de un Espartaco que resiste al poderío del César, pero desprovista de todo tono épico, a través de este gesto, como quería ver su cómplice peruano, se fraguaría un discreto divertimento rebelde para que “el arte de vanguardia y el arte antiguo se den la mano”.

A la luz de esta actitud ante los legados latinos insinuada en *El alma matinal*, es difícil dejar pasar desapercibido el nombre que Mariátegui escogió para designar a la editorial y librería que fundó en noviembre de 1925: *Minerva*. A través de una ingeniosa usurpación, el poder simbólico de esta deidad antigua, lejos de ser petrificado como un ícono arielista de la aristocracia de la inteligencia, fue puesto

---

<sup>326</sup> JCM, “Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma”, art.cit.: 592. Mariátegui conoció diversas experimentaciones plásticas y teatrales inscritas en la vanguardia histórica en la Casa de Arte Bragaglia. Este centro cultural que operó desde 1918 habría fungido, en sus palabras, de “embajada del arte de vanguardia” oxigenando desafiantemente a la “pasadista y arqueológica” Roma. Más allá del apoyo financiero del régimen fascista al teatro de Bragaglia, no se debe perder de vista la pluralidad que signó a sus tareas de promoción artística. Como lo ha documentado Mario Verdone, “el repertorio cosmopolita de Bragaglia incluyó la *Ópera de los tres centavos* y, durante el tiempo de las sanciones internacionales contra el fascismo, obras de Shaw, Wilde, Wilder, O’Neill, Synge, O’Casey y Yeats (pretendiendo que todas eran ‘irlandesas’ o de ‘origen irlandés’). También presentó a autores futuristas, dadaístas, surrealistas y expresionistas en su teatro, en lugar de poner en escena dramas con tendencias nacionalistas o patrióticas”. Ver Mario Verdone, “Mussolini’s Theatre of the Masses”, art.cit.: 13. Traducción propia.

en movimiento para gestar un frente cultural con pretensiones revolucionarias.<sup>327</sup> Los rasgos del grabado de Minerva concebido por José Sabogal que servía como ex libris de las publicaciones de esta editorial expresan formalmente el sentido de esta re-funcionalización simbólica. Por oposición a la severidad monumental neo-clásica, la efigie de esta peculiar Minerva se resuelve en lúdicos trazos sintéticos plenos de actualidad.



Sello de la Editorial Minerva. Fuente: *Libros y revistas* 1, Lima, febrero de 1926, pág.15.

### ***Un hispanismo agonista***

De manera complementaria a la simultánea desautorización y astuta apropiación –de ciertos elementos, cuidadosamente escogidos– del clasicismo

---

<sup>327</sup> Ricardo Melgar Bao ha documentado detalles importantes sobre Minerva, pieza clave, junto a la revista *Amauta*, de la política cultural gestada por Mariátegui. Inaugurada en noviembre de 1925 con la publicación de *La escena contemporánea*, al poco tiempo esta editorial extendió su campo de acción hacia la venta de libros con la intención de internacionalizar, ampliar y afilar la capacidad crítica del público-lector peruano. Como la concibiera su fundador, Minerva desarrollaría tres líneas como casa editorial: “la Biblioteca Moderna, destinada a obras del pensamiento contemporáneo; la Biblioteca Amauta, destinada a obras de fuerte raigambre nacional o continental; y la Biblioteca Vanguardia, orientada a presentar los textos literarios estéticamente innovadores y sensibles a las inquietudes de nuestros pueblos”. Ver Ricardo Melgar Bao, “*Amauta*: política cultural y redes artísticas e intelectuales” en Maya Aguiluz Ibargüen, *Encrucijas estético políticas en el espacio andino* (La Paz: UNAM / UMSA, 2009).

latino, Mariátegui lidia con una segunda gran vertiente de conservadurismo elitista: el hispanismo. La tensa y original relación con la tradición hispánica que propone se encuentra cifrada en la muy peculiar recepción de Jorge Manrique, poeta español de la segunda mitad del siglo XV, que incluye en *El alma matinal*. Exponiendo lo que a su juicio aparece como un “lugar común” y una simplificadora tergiversación de su popularizado verso “todo tiempo pasado fue mejor”, Mariátegui confronta la nostalgia colonialista sobre la que se funda lo que él denomina el “pasadismo” o “tradicionalismo”. En abierto debate con el crítico literario y posterior ideólogo del Partido Aprista Luis Alberto Sánchez, quien utilizara el término “jorgemanriquismo” para designar a la corriente posromántica peruana, Mariátegui reincorpora este manido verso dentro de la composición poemática a la que pertenece, las *Coplas por la muerte de su padre*. El sentido tal reaceramiento a esta égloga escrita en honor al difunto padre del poeta, el maestro don Rodrigo Manrique, es demostrar, como una simple lectura lo corrobora, que el motivo central de la obra constituye una reflexión sobre la vanidad del mundo. Restituyendo el verso de Manrique al discurso místico plasmado en el conjunto total de las *Coplas*, Mariátegui aclara:

Jorge Manrique, no era en su tiempo –tan lejano al nuestro– pasadista ni tradicionalista. Su filosofía era rigurosamente la de un místico medioeval. Era la filosofía de la España Católica que resistió al Renacimiento y la Reforma, y reafirmó intransigente su ortodoxia en la Contrarreforma. Filosofía que ignora la vanidad del presente como la vanidad del pasado, porque concibe la vida terrena como preparación para la vida eterna. Pesimismo integral y activo que renuncia a la Tierra, porque quiere el cielo.

Definitivamente ajena a la evocación de la Colonia, la poesía de Manrique daría forma, más bien, a una sensibilidad que da las espaldas tanto a los goces mundanos del paganismo renacentista como al productivismo ascético del protestantismo. Sin embargo, este “pesimismo” de la obra, su negación de lo que usualmente se entiende como el surgimiento del mundo moderno, es adjetivado por Mariátegui, si leemos atentamente, no sólo como “integral” o intransigente sino como “activo”. En lugar de conducir a un repliegue en la contemplación pasiva, la filosofía mística versificada por Manrique (y aquí se podría encontrar un cierto paralelo con el tipo de misticismo que encuentra en una Juana de Arco), invitaría a

la *actividad*. Esta es precisamente la clave del imprevisible vínculo que traza Mariátegui entre la acción, asociada recurrentemente en su momento y por él mismo con la retórica del futurismo, y una forma excéntrica de misticismo. Al yuxtaponer estos polos opuestos, Mariátegui reivindica

esa mística que, como lo proclama Unamuno, es acaso la única genuina filosofía española. [...] Filosofía a la que no se puede sospechar de pasadismo, no sólo porque más que idea era acto, sino porque miraba a la inmortalidad. Actitud ambiciosa y futurista, porque ¿qué futurismo más absoluto que el del místico, desdeñoso del presente y del pasado por amor de lo eterno y lo divino?”<sup>328</sup>

La desmesura de esta equiparación entre la idea católica de la salvación y la temporalidad que signa al futurismo porta, evidentemente, un aguijón humorístico e iconoclasta. Pero, a la vez, hay mucho más en la aclamación de aquella mística que “más que idea era acto” de Unamuno. Esta mención remite directamente a *La agonía del cristianismo*, ensayo publicado por el filósofo de Salamanca desde su exilio en París en 1924 y comentado con fervor por Mariátegui. Volviendo a la raíz etimológica de la voz *agonía*, Unamuno define ahí a la *lucha*, a la activa contradicción, interna y externa, como la vía de afirmación de la vida. A partir de esta noción, su versión agónica del cristianismo, afirmada a contracorriente de los dogmas eclesiásticos católicos y protestantes, deviene en una forma de misticismo terrenal o de religiosidad militante. Al estilo del discurso paradójico de Unamuno, construido a partir de contradicciones vivas y no de conceptos rígidos, Mariátegui sugiere que únicamente la negación de la tradición del catolicismo español, y no su estática petrificación como canon, haría posible recuperar lo que hay en él, fuera de todo dogma, de auténtico y vital. En el terreno de la figuración literaria de esta sensibilidad mística que supera al catolicismo, si los glorificadores conservadores de la Colonia encuentran –con tergiversaciones de por medio– un baluarte en Manrique, nuestro autor, por el contrario, sostiene que:

[c]on su poesía tiene que ver la tradición, pero no los tradicionalistas. Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija,

---

<sup>328</sup> JCM, *EAM*, “Reivindicación de Jorge Manrique”, *Mundial* [Lima] 18 de noviembre de 1927, en *MTI*: 648-649.

prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre.<sup>329</sup>

Siguiendo el sentido de esta reflexión, el inmovilismo conservador proyecta su “espíritu” y su “sangre” en un pasado fijo. La tradición “viva y móvil”, por el contrario, surge del encuentro con las nuevas posibilidades abiertas en el presente. A la melancolía tradicionalista se le opone la memoria viva de la tradición.

Leída desde su específica encrucijada histórica, esta orientación frente al pasado cultural español no se puede desligar de la complicidad y simpatía que expresó Mariátegui por la intelectualidad española que resistió al autoritarismo militar de Miguel Primo de Rivera –el “crudo e inculto pretor” como lo nombra<sup>330</sup>–. El Directorio de Primo de Rivera como se conoció a la dictadura impuesta en connivencia con la monarquía de 1923 a 1930 y que, como sólo se sabrá años más tarde, constituirá un referente del franquismo, se diferenciaría del fascismo italiano, considera Mariátegui, por su ausencia de una agitación ideológica capaz de despertar una “pasión multitudinaria” que movilice a las clases medias y seduzca o por lo menos neutralice a sectores intelectuales. Pero, sin obviar este contraste, la “exhumación de las facciones absolutistas, tradicionalistas” y la “nostalgia del pasado” expresada en el ambiente de ideas de la dictadura española, acusaría claras afinidades con los rasgos más próximos al conservadurismo radical que Mariátegui destaca en el fascismo.

Un referente crucial de la resistencia intelectual al Directorio fue, precisamente, la libertad creativa y la heterodoxia irreductiblemente individual de Unamuno.<sup>331</sup> La “filosofía paradójica y subjetiva” que recorre al fogoso ensayo *La agonía del cristianismo* fue acogida por Mariátegui como un ataque al tradicionalismo que, si bien atañe al debate específicamente español, lo trasciende.

---

<sup>329</sup> JCM, *EAM*, “Reivindicación de Jorge Manrique”, art.cit.: 649.

<sup>330</sup> Estos adjetivos aparecen en el comentario de Mariátegui a un libro publicado por la editorial Historia Nueva –impulsada desde Madrid por César Falcón– escrito por Luis Jiménez de Asúa, a quien consideró uno de los más lúcidos críticos liberales del régimen. Ver JCM, *EAM*, “Política, figuras, paisajes por Luis Jiménez de Asúa”, *Variedades* [Lima] 1 de septiembre de 1928, en *MT I*: 655-657.

<sup>331</sup> JCM, *EAM*, “Don Miguel de Unamuno y el Directorio”, *Variedades* [Lima] 1 de marzo de 1924, en *MT I*: 599-602.



Efectivamente, desde la introducción, Unamuno sitúa su ensayo, en el que sintetiza y retoma reflexiones elaboradas en *Del sentimiento trágico de la vida* (donde despliega una interpretación filosófica de la figura de Don Quijote), como una polémica contra el conservadorismo de Maurras. La *Encuesta sobre la monarquía*, publicada por el intelectual francés en 1909, constituye para Unamuno un libro “profundamente anticristiano” en el que, lejos de dar nueva vida a los evangelios, “se nos sirve en latas de conserva carne ya podrida, procedente del matadero del difunto conde José de Maistre”.<sup>332</sup> Contra todo dogmatismo, Unamuno no concibe a la revitalización del cristianismo sino como permanente crítica heterodoxa, como constante activación de la duda, como indagación insistente de las paradojas que contienen los evangelios. En contra de la fijación en la “letra” operada con la “romanización de la cristiandad” y la cristalización del Derecho Canónico, y en contra, también, de todos los posteriores dogmas protestantes y también de los de la contrarreforma católica, a través de una erudita, libre y asistemática reflexión, Unamuno reivindica una muy personal figura de Cristo:

Terriblemente trágicos son nuestros crucifijos, nuestros cristos españoles. Es el culto a Cristo agonizante, no muerto. [...] Y a este Cristo, al de «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (Mateo, XXVII, 46), es al que rinden culto los creyentes agónicos. [...] El modo de vivir, de luchar, de luchar por la vida y de vivir de la lucha, de la fe, es dudar. [...] Fe que no duda es fe muerta.<sup>333</sup>

Fuera de toda iglesia y llamando a la lucha o agonía como única vía de salvación, este Cristo, imposible de ser asimilado dentro de mitologías conservadoras y nacionalistas, aparece como “un judío antipatriota” enfrentado a “los sumos sacerdotes, escribas y fariseos del judaísmo”.<sup>334</sup>

Sin dejar de criticar la incompreensión del marxismo en la que cayó Unamuno, quien parecía reducirlo a la versión empobrecida de ciertos difusores del pensamiento de Marx, el autor peruano entendió su revitalización antidogmática del cristianismo como una “concepción de la vida que contiene más espíritu

---

<sup>332</sup> Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (Madrid: Alianza Editorial, 2003 [1924]): 26.

<sup>333</sup> *Ibidem.*: 32.

<sup>334</sup> *Ibidem.*: 76.

revolucionario que muchas toneladas de literatura socialista”. La defensa vitalista de la herejía religiosa de Unamuno constituiría, de este modo, un modelo para la herejía frente a las versiones positivistas del marxismo. Sólo incorporando las críticas provenientes del idealismo de Benedetto Croce y del vitalismo pragmático de Sorel, sostiene Mariátegui, se podría dotar de una nueva potencia práctica al marxismo y, así, superar el mecanicismo economicista que lo volvió un dogma teórico dentro de la socialdemocracia.<sup>335</sup>

En el fondo de esa fecunda herejía de Unamuno frente al conservadurismo reaccionario, se puede reconocer una forma de utopía que para negar y trascender el presente adquiere sus fuerzas recurriendo al pasado. En el pensamiento de Unamuno, asienta Mariátegui, “se descubre siempre alguna vaga pero cierta anticipación del porvenir”. Pero esta apertura al futuro se alimenta de un “retorno al donquijotismo” o de una “vuelta al romanticismo”. “Varios años antes de la guerra, cuando el Occidente se mecía aún en sus ilusiones positivistas, cuando el espíritu de Sancho parecía regir la historia, Don Miguel de Unamuno predicó el evangelio de Don Quijote.”<sup>336</sup>

La figura de don Ramón del Valle Inclán se presenta ante Mariátegui como otro gran reivindicador de una España que, de espaldas al optimismo liberal y positivista y en desafío al tradicionalismo reaccionario, se carga de vitalidad actual recurriendo a los bríos que dormitan en su tradición. Con su original recurso al arcaísmo literario –destacado por Waldo Frank en *España virgen*– y su porte “ultramontano” de “viejo hidalgo”, el Valle Inclán figurado y aclamado por Mariátegui parece encarnar el encuentro de la revolución con la tradición.

El gesto bizarro, el lenguaje osado, la imaginación aventurera, la sensibilidad genial de Valle Inclán es, para todos los que estamos siempre dispuestos a mandar al diablo las invitaciones de un hispanismo diplomático y metropolitano, uno de los testimonios más fehacientes de la vitalidad de la España que amamos, y de la cual no estamos nunca tan cerca como cuando nos vence la gana de renegar a España, ahítos de sus borbones, infantes, duques, académicos, curas, doctores, alguaciles,

---

<sup>335</sup> JCM, *EAM*, “*La agonía del cristianismo de Don Miguel de Unamuno*”, *Varietades* [Lima] 2 de enero de 1926, en *MT I*: 620-622.

<sup>336</sup> *Ibidem.*: 620. Esta alusión al “evangelio de Don Quijote” remite claramente al libro *Del sentimiento trágico de la vida* de 1912.

bachilleres y cupletistas. Desde el fondo de la historia de España, don Ramón del valle Inclán, cenecio y filudo personaje del Greco, manco como Cervantes, nos tiende su única mano, generosa e impávida.<sup>337</sup>

A través de su ataque corrosivo a la reclusión del acervo latino e hispánico dentro de los caudales ideológicos de la Iglesia, el monarquismo y el elitismo aristócrata, Mariátegui afirma una manera de cultivar la historia cultural que alimenta e impulsa la lucha en el presente. Negar las sedimentaciones de la tradición es, en este sentido, la única vía de revitalizarla. La rebeldía y la actitud agonal serían entonces la condición de posibilidad para generar encuentros, en principio insospechados, del presente con el pasado.

### ***La actualidad de Indoamérica***

La búsqueda de una tradición arraigada en la particularidad histórica y sociocultural desde la que piensa y escribe, conduce a Mariátegui hacia territorios remotamente alejados de figuras como las de un Espartaco o un Manrique agonistas. Situada en los extramuros del latinismo e hispanismo, la exploración de mayor aliento que Mariátegui emprende al acecho de raíces vitales en el pasado transita por un mundo prehispánico que proyecta como sustrato de una forma no capitalista de modernidad y como imagen utópica capaz de impulsar la lucha por el socialismo. El amplio horizonte al que se vincula esta compleja faceta de sus escritos remite a la gestación, abierta y tentativa, de un proyecto de afirmación nacional americanista potencialmente revolucionario, abiertamente adverso y alerta frente a los peligros del nacionalismo.

---

<sup>337</sup> JCM, *EAM*, “Últimas aventuras de la vida de don Ramón del Valle Inclán”, *Variedades* [Lima] 24 de marzo de 1928, en *MTI*: 655.

Mariátegui despliega con más amplitud esta indagación a través de varios artículos publicados en *Amauta*, de otros tantos publicados en *Variedades* y en *Mundial* (donde sostuvo la columna “Peruanicemos al Perú”) y, principalmente, a lo largo de *7 ensayos*, donde articula una visión de conjunto que retoma y condensa la mayoría de tópicos de aquellas entregas. Sin embargo, algunos de los materiales preliminares de *El alma matinal* contienen claves importantes de un proyecto que, partiendo de la especificidad sociocultural de un país como Perú –y de otros con economías predominantemente agrarias y con una importante presencia de poblaciones indígenas–, se orienta a crear un sentido revolucionario de pertenencia nacional a partir de la incorporación selectiva de elementos, reales o imaginados, de los mundos sociales que fueran subyugados a partir del coloniaje español. El acercamiento a este vasto problema en *El alma matinal* se expresa, específicamente, en una sugerente recepción histórica de las obras plásticas del mexicano Diego Rivera y del peruano José Sabogal.

La encendida noticia de Mariátegui sobre los primeros murales de Rivera, para empezar, presenta algunos rasgos importantes, mucho más que de esta serie de frescos, de sus expectativas en torno a la transformación revolucionaria de la función de la pintura. Guiada por una comprensión de la singularidad del sujeto revolucionario latinoamericano y de su diferenciación con respecto al de las sociedades industrializadas, la mirada de Mariátegui se orienta a redimir la fuerza histórica cifrada en estas representaciones pictóricas.

Esta faceta de *El alma matinal* no se debe desvincular de la saga de artículos sobre la revolución mexicana que Mariátegui publicó a lo largo de la década de 1920.<sup>338</sup> Debido a que, descontando una sola excepción, su temática no se centra en problemas artísticos, era previsible que ninguna de estas piezas fuera

---

<sup>338</sup> Se trata de trece entregas publicadas desde 1924 hasta 1930 a través de las que Mariátegui analizó el complejo proceso que se abrió en la primera década del siglo XX con la rebelión agrarista y el acceso al poder de Francisco Madero; que se amplió y expresó en la Constitución de 1917; que, pocos años más tarde, tendió a la institucionalización con los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) –dentro del se despliega la política educativa y cultural impulsada por José Vasconcelos– y Plutarco Elías Calles (1924-1928); para, finalmente, tender a la capitulación tras el asesinato de Obregón, reelecto presidente en 1928. Todos estos artículos fueron compilados, junto a otros más sobre temas americanos, en uno de los volúmenes de la edición popular de 1959 bajo el título *Temas de Nuestra América*. Ver *MTI*: 424-439; 451-453; 462-465.

seleccionada para su libro de “ensayos estéticos” en construcción. Sin embargo, por el realismo desencantado que signó su comprensión sobre el curso histórico del México posrevolucionario, resulta altamente probable que, antes de dar a la imprenta en Buenos Aires *El alma matinal*, Mariátegui haya previsto esclarecer por escrito, con su característica agilidad sintética, el sentido de su fervorosa interpretación del muralismo de Rivera, que de ninguna manera coincide con una visión optimista e ingenua sobre México. El último episodio que Mariátegui llegó a conocer sobre el México de su época corresponde al cierre de la década de 1920, cuando se construía el Partido Revolucionario Nacional (PRN). A este proceso lo acompañaron, como él lo reseña, el ataque abierto al Partido Comunista y a las organizaciones obreras y campesinas mexicanas (Confederación Sindical Unitaria Mexicana, Socorro Obrero y Liga Antiimperialista); las concesiones al reaccionarismo católico revitalizado con la guerra cristera desatada en 1926; la apertura económica al capital estadounidense; y, como corolario, la promesa incumplida de una sustantiva reforma agraria. La crítica sin concesiones a todo este viraje registrado durante el gobierno interino de Emilio Portes Gil (1928-1930) y al inicio del mandato de Pascual Ortiz Rubio en 1930 –años en los que primaba el liderazgo de Calles–, condujeron a Mariátegui concebir que existiría una “tendencia fascista” en el naciente Partido Nacional Revolucionario (PNR).<sup>339</sup> Evidentemente, más de un aspecto de todo el fenómeno que alcanzó a observar Mariátegui se podrá matizar o refutar a la luz de la vasta literatura historiográfica producida décadas más tarde sobre las primeras décadas del siglo XX mexicano. Sin embargo, con independencia de su precisión documental, no deja de resultar interesante la argumentación que sustenta esta denuncia de similitudes políticas entre la Italia de Mussolini y el México de Calles. Al estilo de la retórica del fascismo italiano, observó Mariátegui, la fogosidad discursiva del PNR se habría orientado a neutralizar los conflictos de clase a través de la exaltación de la lealtad patriótica, o bien, de la unidad nacional. Asimismo, ni el “pacto con la Iglesia”, ni el “pacto con el capitalismo yanqui”, “ni la persecución de la vanguardia obrera y campesina” habrían impedido la utilización oficial de “un lenguaje pródigo todavía en términos

---

<sup>339</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “La lucha eleccionaria en México”, *Mundial* [Lima] 27 de septiembre de 1929, en *MT I*: 437.

revolucionarios”. Pero en los hechos y más allá de su retórica nacionalista y pseudorevolucionaria, en el nuevo Estado mexicano perviviría una “mentalidad patriarcal” que no sólo resultaría ajena al socialismo sino que, incluso, incumpliría los comparativamente más limitados propósitos democratizadores propios de una revolución burguesa. A despecho de los “superamericanismos tropicales” que pretendían haber encontrado una vía exclusivamente latinoamericana y no “europeísta” al socialismo, Mariátegui encuentra que el Estado hegemonizado por el PNR, autoproclamado como “depositario absoluto e inefable de los ideales de la Revolución” habría de ser, en realidad, la estructura política que se encargara de negarlos.<sup>340</sup>

Como cierre de su balance provisorio sobre la actualidad mexicana, lejos de estancarse en un desencanto desmovilizador, Mariátegui parece haber llevado a la práctica un lema que articuló polemizando con el idealismo de Vasconcelos: “Pesimismo de la realidad; optimismo de la acción”. Guardando una curiosa proximidad con el célebre lema de Gramsci –“pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad”–, este otro acuñado por Mariátegui implica, en sus palabras, que “[n]o nos basta condenar la realidad, queremos transformarla. Tal vez esto nos obligue a reducir nuestro ideal; pero nos enseñará, en todo caso, el único modo de realizarlo. El marxismo nos satisface por eso: porque no es un programa rígido sino un método dialéctico.”<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “La reacción en México”, *Mundial* [Lima] 6 de septiembre de 1929, en *MT I*: 436. Para profundizar y matizar las posibles comparaciones entre el proceso mexicano de finales de los años veinte y determinados rasgos del fascismo italiano, un punto de partida a considerar es el estudio de la revista *Crisol*. Es en un artículo de Froylán Manjarrez publicado en aquel órgano del PRN donde Mariátegui encuentra expuesta, “con facundia latinoamericana”, la “tesis del Estado regulador, del Estado intermedio” que, a su juicio, se parecería “como una gota de agua a otra gota a la tesis del Estado fascista” (ver JCM, *Temas de Nuestra América*, “Al margen del nuevo curso de la política mexicana”, *Variedades* [Lima] 19 de marzo de 1930, en *MT I*: 437-439). De manera complementaria, en una investigación sobre este tema se podría conjeturar que la desmitificación de la revolución mexicana que realiza Mariátegui constituye a la vez un ataque, no tan velado, al APRA. En esta línea, sería importante contrastar una de las fuentes de información de Mariátegui: los artículos de análisis sobre México enviados desde ahí por el socialista peruano Esteban Pavletich.

<sup>341</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “Indología por José Vasconcelos”, *Variedades* [Lima] 22 de octubre de 1927, en *MT I*: 450.

En consecuencia con este posibilismo activo que libera a la lucha histórica de finalidades dogmáticamente preestablecidas, y a contracorriente del curso efectivo del hasta entonces más importante referente de emancipación socio-económica y política en la región, Mariátegui no deja de reivindicar el plano potencial de la revolución mexicana. En este sentido, ninguna de sus derrotas

disminuye su significación histórica. El movimiento político que en México ha abatido el porfirismo, se ha nutrido, en todo lo que ha importado avance y victoria sobre la feudalidad y sus oligarquías, del sentimiento de las masas, se ha apoyado en sus fuerzas y ha estado impulsado por un indiscutible impulso revolucionario. Es, bajo todos estos aspectos, una extraordinaria y aleccionadora experiencia.<sup>342</sup>

Todas aquellas promesas que portaban los impulsos originales de la revolución mexicana que fueran, sin embargo, negadas por su efectiva conducción política, todavía podían ser reasumidas, concebía Mariátegui, dentro de un programa consistentemente socialista. La rebelión plebeya que habría echado a andar todo el proceso permanecería como una latencia histórica que un proyecto político definitivamente revolucionario, adverso a los encubrimientos nacionalistas y las capitulaciones “pequeñoburguesas”, siempre podría despertar nuevamente. La derrota, en este sentido, no habría sido absoluta: las promesas incumplidas se refugiarían en la memoria. Es justamente hacia este plano potencial que dirige su atención Mariátegui cuando, a propósito del libro *La revolución mexicana* escrito por Luis Araquistain, destaca el “justiciero homenaje” que el socialista español tributara al “Espartaco de México”, como éste nombra a Emiliano Zapata, y a Diego Rivera, el artista de mayor “sensibilidad histórica” para captar “el sentido social de la Revolución Mexicana”<sup>343</sup>. En último término, Mariátegui reorienta la atención desde la constatación del reflujo por el que atravesara el proceso político mexicano hacia la redención de la memoria de una revolución interrumpida y de sus figuraciones artísticas.

---

<sup>342</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “Al margen del nuevo curso de la política mexicana”, art.cit.: 439.

<sup>343</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “*La revolución mexicana* por Luis Araquistain”, *Variedades* [Lima] 11 de septiembre de 1929, en *MTI*: 465.

Esta disposición constituye, precisamente, la clave de la recepción del primer muralismo de Rivera que Mariátegui habría apuntado a promover a través de *El alma matinal*. En la pieza sobre este tema que seleccionó para su proyectado libro, remarca el vínculo íntimo que existiría entre la creación de un lenguaje plástico propio dentro de la trayectoria de Rivera y la “insurrección agrarista” mexicana. Inserto dentro de lo que llegó a considerar como “el más vigoroso movimiento artístico de América”, que abarcó expresiones literarias y no sólo plásticas, “nadie ha hecho nada tan grande aún como lo que ha hecho Rivera en la pintura”.<sup>344</sup> Siguiendo las señas autobiográficas del artista registradas por Xavier Villaurrutia en la revista mexicana *Forma*, Mariátegui asegura que “Rivera no encontró su estilo, su expresión, mientras no encontró el asunto de su obra. Su vida en Europa fue una apasionada búsqueda, una vehemente indagación. Pero su obra sólo empieza a ser personal cuando la revolución empieza a inspirarla plenamente.”<sup>345</sup>

Las plasmaciones más logradas de este lenguaje que, tras haber transitado por “todas las escuelas” y “corrientes de su época”, habría alcanzado mayor potencia creadora al tomar contacto con una lucha colectiva serían, considera Mariátegui, los frescos pintados en los muros interiores de los edificios de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> JCM, “Itinerario de Diego Rivera”, *Variedades* [Lima] 18 de febrero de 1928, en *MT I*: 584. En torno a los movimientos literarios vinculados a la Revolución, que Mariátegui no siguió ni comentó muy a fondo, en una entrega curiosamente no incluida en *El alma matinal* señaló que el “pueblo que primero ha hecho una revolución es el primero que está haciendo un arte, una literatura, una escuela.” Dividendo a la literatura de la Revolución en un “período de poesía” y un posterior “período de prosa” –distinción en la que resuena con claridad la periodización que establece Ilya Ehrenburg para el caso de la literatura de la revolución bolchevique–, Mariátegui reconoce como valores representativos, respectivamente, al “estridentismo” poético de Manuel Maples Arce y a la novela *Los de debajo* de Mariano Azuela; obra esta última que, por su carácter episódico, no alcanzaría a ser “la novela de la Revolución” pero que, no por ello, dejaría de situar a Azuela como un “gran precursor de la novela americana”. Ver JCM, *Temas de Nuestra América*, “*Los de debajo* de Mariano Azuela”, *Variedades* [Lima] 21 de enero de 1928, en *MT I*: 451-453.

<sup>345</sup> JCM, “Itinerario de Diego Rivera”, art.cit.: 585.

<sup>346</sup> En las páginas del cuarto número de *Amauta* se publican siete fotografías de obras de Rivera: dos corresponden a dibujos preparatorios para frescos y las restantes captan fragmentos de los murales de la SEP, pintados de 1923 a 1928, y de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, pintados de 1926 a 1927 (“La hacienda”, “Otilio Montaña”, “La liberación del peón”, “Cuahtemoc” y “Xochtipilli en medio de la selva”). Ver “Diego Rivera”, *Amauta* 4 [Lima] diciembre de 1926: 5-8.



Por la naturaleza fija de su soporte, continúa, estas obras se apartarían de los circuitos internacionales de las galerías de arte y de su lógica mercantil. De carácter público y no mercantilizado, física y temáticamente afincada en México, la obra de Rivera habría sido “engendrada por el espíritu y nutrida de la sangre de una gran Revolución”.

Justamente por este atributo, Mariátegui llega a considerar que el arte de Rivera lograría satisfacer aquello que Bernard Shaw definiera como la mayor aspiración de todo arte: crear “la iconografía de una religión”<sup>347</sup>. A partir de los fragmentos de los murales que llegó a conocer a través de fotografías, Mariátegui imagina que en ellos se plasmaría una muy peculiar religiosidad materialista cuyas imágenes trascenderían los estrechos límites de la narración de anécdotas históricas. Siguiendo las sugerencias de su mirada, más allá del recuento de determinados sucesos del convulsionado México revolucionario:

[e]n sus frescos Diego Rivera ha expresado, en admirable lenguaje plástico, los mitos y los símbolos de la revolución social, actuada y sentida por una América más agraria que obrera, más rural que urbana, más autóctona que española. Su pintura no es descripción sino creación. [...] A la versión realista del hombre y la mujer del pueblo, del peón y del soldado, se asocia la concepción casi metafísica, y totalmente religiosa, de los símbolos que contienen y compendian el sentido de la Revolución. Para expresar la tierra, el trabajo, etc., Diego Rivera construye figuras suprahumanas, como los profetas y las sibilas de Miguel Ángel.<sup>348</sup>

Ubicadas en el plano trascendente de las representaciones religiosas, estas “figuras suprahumanas” albergarían, en el fondo de su apariencia sensible, los más

---

Debemos suponer que todos estos materiales fueron enviados para su publicación por el propio Rivera pues en el siguiente número de *Amauta* aparece una fotografía suya que lleva la dedicatoria manuscrita: “Para Amauta. D. Rivera. 25 de noviembre de 1926”.

<sup>347</sup> La religiosidad profana de Shaw y su crítica del positivismo decimonónico, constituye otro de los referentes que, dentro del universo de lecturas de Mariátegui, se emparenta con el anti-dogmatismo agonista y la reinención herética del cristianismo de Unamuno. En otra de las piezas de *El alma matinal* Mariátegui señala que en el núcleo de las obras dramáticas de Shaw se expresaría el “anhelo y el ansia de una fe, de una revelación nueva”. Sobre este aspecto, sin referir con exactitud la fuente, aunque dejó indicios de que se trataría del prólogo a la obra *Santa Juana*, Mariátegui cita directamente al autor inglés: la creación artística constituiría, desde su visión, una “religión del siglo XX, surgida nuevamente de las cenizas del pseudo-cristianismo, del mero escepticismo y de las desalmadas y ciegas afirmaciones de los mecanicistas y neo-darwinistas. Pero no puede llegar a ser una religión popular hasta que no tenga sus leyendas, sus parábolas, sus milagros”. Ver JCM, *EAM*, “Bernard Shaw”, *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos* Vol. II, 5-6 [Lima] junio de 1926, en *MTI*: 630.

<sup>348</sup> JCM, “Itinerario de Diego Rivera”, art.cit.: 584.

vivos anhelos emancipadores y sueños colectivos de las sociedades del subcontinente americano.

Pero este profundo deseo cifrado en “mitos” y “símbolos” de carácter “metafísico”, porque no remiten a una correspondencia con el mundo sino, precisamente, a una superación de lo existente, de ningún modo puede coincidir con el establecimiento conservador de alguna forma de poder religioso. En torno al surgimiento del movimiento cristero en México, que Mariátegui entendió como una ofensiva católica contrarrevolucionaria, adelantó una toma de posición que ayuda a esclarecer su interpretación de la obra de Rivera. Antes que esperar del Estado mexicano una arremetida jacobina contra la Iglesia, Mariátegui pensaba que una profundización de su definición socialista implicaría un profundo replanteamiento de los términos de la disputa entre el reaccionarismo católico y la insurgencia revolucionaria. A un Estado auténticamente socialista, pensaba,

no será posible considerarlo anti-religioso. Pues el socialismo es, también, una religión, una mística. Y esta gran palabra religión, que seguirá gravitando en la historia humana con la misma fuerza de siempre, no debe ser confundida con la palabra Iglesia.<sup>349</sup>

La heterodoxa concepción mística del socialismo defendida por Mariátegui, como lo revela éste y muchos otros pasajes, es decididamente ajena y adversa a la instauración de cualquier forma de autoridad y jerarquía religiosa.<sup>350</sup> Concebida como fuente espiritual de aquel “optimismo de la acción” que se afirma a

---

<sup>349</sup> JCM, *Temas de Nuestra América*, “La reacción en México”, *Variedades* [Lima] 7 de agosto de 1926, en *MT I*: 426-427.

<sup>350</sup> Michael Löwy ha reconstruido con lucidez y erudita precisión este aspecto medular que recorre fragmentariamente el pensamiento de Mariátegui en su ensayo “Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión” en *Utopía y praxis latinoamericana* 28 [Caracas] enero-marzo de 2005: 49-59. Siguiendo a Löwy, el intento de Mariátegui de superar las convencionales oposiciones entre “fe y ateísmo” o entre “materialismo e idealismo” (que se manifiesta en varias piezas de *El alma matinal* –como el ya referido comentario a *La agonía del cristianismo* de Unamuno, además de los ensayos claramente marcados por la noción del mito revolucionario de Sorel como “El hombre y el mito” y “Dos concepciones de la vida”– y también en *7 ensayos* y en *Defensa del marxismo*) sintoniza con varias otras tentativas de “romper la argolla asfixiante del marxopositivismo de la Segunda Internacional” articuladas por revolucionarios europeos coetáneos a él como Georg Lukacs, Antonio Gramsci, Ernst Bloch o Walter Benjamin. Pensadores todos estos que, aunque también se sintieron atraídos por las ideas de Sorel, a diferencia de Mariátegui, se distanciaron de ellas en el curso de la década de 1920. Siguiendo a Löwy, una referencia muy valiosa para profundizar en la recepción de Sorel en los escritos de Mariátegui son los ensayos de Robert Paris “El marxismo de Mariátegui” y “Mariátegui, un ‘sorelismo’ ambiguo” en José Arico (comp.), *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano* (México: Siglo XXI, 1978).

contracorriente del poder y la dominación, el tipo de religiosidad revolucionaria que se cifraría en la pintura de Rivera, resulta necesariamente incompatible con toda liturgia institucionalizada que conserve y defienda, desde el plano cultural, el orden establecido. El fortalecimiento organizativo de trabajadores conscientes y animados por la fuerza “metafísica” de sus auto-imágenes trascendentes que interesa a Mariátegui, se presenta, de este modo, como una alternativa a la sujeción religiosa promovida por el catolicismo convencional, combatiéndolo en su propio terreno. Pero, a la vez, a la luz de lo que Mariátegui entiende como una “tendencia fascista” en la retórica nacionalista del flamante PNR y su conducción del Estado, es evidente que el misticismo que quiere activar en las imágenes creadas por Rivera, lejos de coincidir con una ambivalente exaltación de la identidad nacional, se orienta a encender el espíritu colectivo del “Espartaco de México”.

Resulta interesante contrastar este tipo de lectura con otras mucho menos imaginativas y más bien esquemáticas formuladas contemporáneamente sobre la pintura de Rivera. Allí donde Mariátegui buscó los “mitos” y “símbolos” que, extendiéndose desde México al subcontinente, iluminarían la singularidad “agraria” y “autóctona” de una todavía no realizada revolución social americana, otros comentaristas pretendían confinar la mirada frente al nuevo muralismo dentro del estrecho marco de representaciones, extrapoladas desde sociedades industrializadas, de una revolución obrera pretendidamente ineluctable y “mundial”. Sin ir muy lejos, en la propia revista *Amauta*, concebida desde su origen como un espacio abierto a debates que permitan esclarecer orientaciones y nunca como un medio de difusión de visiones unívocas, se publica un artículo que adelanta, sin mayores matices, una versión del muralismo de Rivera que lo reduce al reflejo de la lucha de “una clase universal en marcha incontenible hacia la sociedad comunista”.<sup>351</sup> En contienda implícita con este tipo de mecanicismo

---

<sup>351</sup> En su estudio pionero sobre la revista *Amauta*, Alberto Tauro adjudica a Esteban Pavletich (militante del APRA que, como se puede leer en el epistolario de Mariátegui, termina respaldando la posición de este último en el debate con Haya de la Torre y adhiriendo al flamante PSP) la autoría de esta entrega sin firma que antecede a una entrevista a Rivera. En la entrevista, el ya célebre pintor aparece más bien deslucido y contradictorio en sus respuestas a preguntas que insisten en la deseabilidad del surgimiento de un “arte proletario”. A tono con su contenido, el texto es acompañado de fotografías de cuatro fragmentos de murales de temática obrera pertenecientes a la serie pintada en la SEP (“Funeral de las víctimas proletarias”, “Peones pesando el grano”, “Salida de

progresista burdamente trasladado del discurso político al campo estético, la apreciación de Mariátegui plasma una esperanza, una fe, en el surgimiento de formas artísticas que, a través de la creación de imágenes cargadas de sugestión religiosa, sean capaces esclarecer y proveer de fuerza moral a la intervención revolucionaria en la historia. Trascendiendo el verismo y la descripción plana, este arte público reconocería y a la vez animaría al sujeto histórico surgido de sociedades con estructuras económicas primordialmente agrarias, no industrializadas, donde predominan formas de explotación que, lejos de la descarnada proletarización que sigue al establecimiento del trabajo asalariado, se encuentran culturalmente mediadas por instituciones sociales de origen colonial. La creación de un lenguaje plástico que, desde la esfera simbólico-cultural, apunte la superación del “colonialismo supérstite” como lo denomina Mariátegui, alimentaría, sin equipararse a ella, la acción política revolucionariamente transformadora de la sociedad.

Todo esta orientación prefigura las interpretaciones de Mariátegui sobre la obra de su compañero de ruta José Sabogal, artista que, como es ampliamente conocido, desempeñó un papel muy destacado no sólo en la definición de la propuesta estética sino incluso en la selección del nombre de la revista *Amauta*.<sup>352</sup>

---

los mineros” y “Mineros bajando a las labores”). Adicionalmente, en estas páginas se exhibe la fotografía de un dibujo preparatorio para el primer mural ejecutado por Rivera, el fresco de 1922 pintado en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria.

<sup>352</sup> A través de un relato especialmente cercano a la vida del pintor publicado un año después de su muerte ocurrida en 1956, María Wiese, esposa de Sabogal, ofrece algunos detalles sobre la influencia de este artista en la concepción y, sobre todo, en la propuesta gráfica de *Amauta*: “Al gestarse la publicación de «Amauta» [Sabogal] sugirió a Mariátegui ese nombre en lugar del de «Claridad». El primer número de «Amauta» y todos los que le siguieron ostentaban en la carátula y en las páginas interiores dibujos de José y de otros artistas elegidos por él: de Julia Codesido, de Teresa Carvallo, de Camilo Blas, de Carmen Saco, fotografías de cerámicas del Antiguo Perú, de piezas de arte popular”. Cabe retener que este elenco de artistas coincide, casi en su totalidad, con el de los miembros fundadores del Instituto de Arte Peruano creado por Sabogal en 1945. Ver María Wiese, *José Sabogal. El artista y el hombre* (Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1957): 40; 59. Debe aclararse, de otro lado, que el nombre que Mariátegui barajaba para la nueva revista fue, en realidad *vanguardia*. Esto lo comprueba el anuncio impreso al final de los números 4 y 5, correspondientes a enero y marzo de 1924, de la revista *Claridad* (de ahí, seguramente, la confusión de Wiese): “Vanguardia. Revista semanal de renovación ideológica. Voz de los nuevos tiempos. Directores: José Carlos Mariátegui y Félix del Valle. Aparecerá próximamente”. Sin duda por el quebrantamiento de la salud de Mariátegui, entre otros motivos, esta aparición se difirió hasta septiembre de 1926, cuando finalmente se presenta el primer número de la proyectada revista, pero bajo otro nombre, *amauta*, voz quechua asociada significativamente a sabio o filósofo.

Reveladoramente, la pieza sobre el célebre artista peruano que Mariátegui planeaba integrar en *El alma matinal* fue escrita originalmente en el marco de la inminente presentación de una serie de óleos y xilografías suyas en el salón Amigos del Arte de Buenos Aires. Esta circunstancia junto al hecho de que el libro sería publicado precisamente en esa ciudad, considerada por Mariátegui como la “capital sudamericana” en términos económicos y culturales, confirman su concepción de la obra de Sabogal como un referente continental que trascendería las fronteras peruanas. De manera similar a la obra del mexicano Rivera, la pintura y la gráfica de Sabogal, “factores espirituales de la nueva peruanidad”, se inscribirían en un horizonte supranacional.

Producto de una paciente inquisición plástica, extraña a la apresurada y simplificadora formulación de proclamas ideológicas, la relevancia de las representaciones artísticas de Sabogal, asegura Mariátegui, se fundaría en su “íntima asonancia con sentimientos y reivindicaciones de la época”.

El pintor piensa y sueña en imágenes plásticas. Mas, en el movimiento espiritual de un pueblo, las imágenes del pintor son a veces expresión culminante. Las imágenes engendran conceptos, lo mismo que los conceptos engendran imágenes. Sabogal aparece así, por su labor, ajena en su intención a toda trascendencia ideológica, como uno de los constructores del porvenir de este pueblo.<sup>353</sup>

Existiría, en otros términos, una *afinidad electiva*, no una confluencia conscientemente buscada, entre la exploración artística autónoma de Sabogal y la gestación de un lenguaje plástico y conceptual capaz de traducir el sentido de una lucha histórica y el surgimiento de una “nueva peruanidad”. El proceso creativo autónomo de este artista confluiría de manera espontánea y no deliberada con movimientos colectivos y tendencias de afirmación nacional revolucionaria. Si se traza un contraste con el “fenómeno estético y espiritual” expresado en los murales de Rivera –al que el impulso original de la revolución mexicana “explica y decide”, de acuerdo a Mariátegui–, el trabajo de Sabogal se cultiva sin ningún referente inmediato de transformación histórica.

---

<sup>353</sup> JCM, *EAM*, “La obra de José Sabogal”, *Mundial* [Lima] 28 de junio de 1928, en *MTI*: 583. Como ya lo indican sus editores, dentro de este artículo Mariátegui re-transcribe las interpretaciones con las que acompañó la publicación de fotografías de pinturas de Sabogal en el sexto número de *Amauta* (febrero de 1927).

Paradójicamente, este proyecto no dejaría de ser tributario, como enfatiza Mariátegui, del anterior recorrido formativo de Sabogal por Europa. Además de los aportes en su cultivo técnico –específicamente por el influjo de los “maestros pre-renacentistas” que, aparentemente, se habría afianzado de espaldas a la eclosión de las vanguardias, referida aquí por Mariátegui, indecisamente, como una “disolución del arte occidental”, primero, y como “la fragua de una revolución artística”, después–, el paso de Sabogal por Europa:

[s]obre todo, lo ha ayudado –por reacción contra un mundo en el cual se sentía extranjero– a descubrirse y reconocerse. Su autonomía le debe mucho a la experiencia europea. Sabogal ha comprendido o, por lo menos, esclarecido en Europa la necesidad de un humus histórico, de una raíz vital en toda gran creación artística.

Significativamente, no se menciona aquí la larga estancia del artista en Argentina, ni la importancia que tuvo su visita a México durante el despegue del muralismo; antecedentes sobre su amigo y contertulio que Mariátegui sin duda conocía.<sup>354</sup> Al enfatizar la importancia de los breves años de formación de Sabogal durante su primera juventud en Europa, Mariátegui parecería trazar, conscientemente o no, un paralelo con su propio itinerario.<sup>355</sup> En contraste con el

---

<sup>354</sup> El amplio e informado relato sobre la trayectoria de Sabogal que ofrece Wiese establece un itinerario bastante distinto al que presenta Mariátegui. El breve paso de dos años del artista por España e Italia, entre 1908 y 1910, es simplemente referido como un periodo durante el que estudió y se identifica con las obras del realismo y del Renacimiento, rechazando influjos del impresionismo. Tras su regreso a América, antes de una estancia de un año en Cusco en 1918 y de su instalación definitiva en Lima en 1919, Sabogal, se nos informa, culminó sus estudios en Buenos Aires entre 1910 y 1912 y, posteriormente, en 1913, se trasladó a Jujuy, Argentina, a desempeñarse como maestro e iniciar su trabajo artístico. Al respecto, su esposa asegura que fue precisamente en Jujuy, en el extremo sur de la cordillera de Los Andes, realizando estudios al aire libre, donde “germina en el espíritu de José, el deseo de adentrarse en las tierras de América, en el Perú, su patria, y de esta patria el Cuzco”. Multiplicando expresiones afectadas de acento místico, Wiese abunda en este giro hacia lo vernáculo o, como ella lo denomina, en esta “liberación de la servidumbre extranjera”. De este modo, la visita de seis meses de Sabogal a México en 1922 y su intercambio directo con Rivera en la Ciudad de México y con José Clemente Orozco en Guadalajara, son presentadas no como el inicio sino como el afianzamiento de una tendencia ya para entonces discernible en su trabajo. La exposición de 40 óleos de temática cusqueña en la Casa Brandes de Lima en 1919, antes del paso de Sabogal por México, corroboran a Wiese. Este énfasis en la autonomía de su proceso artístico, sin embargo, no conduce a Wiese a ocultar que “para José la labor de Diego Rivera era una lección viva, fecunda, de una sugestión extraordinaria”. Ver María Wiese, *José Sabogal*, ob.cit.: 18; 29-34.

<sup>355</sup> “Por los caminos de Europa, encontré el país de América que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente” anota Mariátegui en una pieza donde expone su plena identificación con el proceso de afirmación americana en medio de una experiencia europea por el que atravesara el estadounidense Waldo Frank. Ver JCM, *EAM*, “Itinerario de Waldo Frank”, *Variedades* [Lima] 4 de diciembre de 1929, en *MTI*: 611.

acento mágico y telúrico con el que Wiese presenta el proceso de orientación hacia temas vernáculos de Sabogal, narración reforzada por el propio artista en diversos escritos recopilados y transcritos parcialmente por su esposa, Mariátegui vincula íntimamente aquella vuelta a una “raíz vital” con la experiencia del artista arrojado a la extranjería en búsqueda de su propio lenguaje artístico.

El acecho de un “humus histórico” o de sustratos de una tradición propia, sentido como una necesidad creadora en medio del extrañamiento, vendría, imprevistamente, a encontrarse con la búsqueda mayor de una afirmación nacional revolucionaria. Esta autenticidad de la obra de Sabogal sería precisamente lo que, desde el enfoque de Mariátegui, la diferenciaría de las impostaciones del costumbrismo indigenista. Frente a la “profunda y austera versión que de lo indio” alcanzaría el diseñador de *Amauta*, la representación pintoresca de tipos característicos, esa “moda del indigenismo en pintura” cuya más baja y mercantilizada expresión sería la “pintura turística”, no aparece sino como una caricatura empobrecida. En las antípodas de la exterioridad del pintor frente a motivos meramente exóticos y decorativos, la intimidad de Sabogal con sus temas y la economía de recursos en su tratamiento, hacen incluso sugerir a Mariátegui que en su arte “renacen elementos del arte incaico”.<sup>356</sup>

Ajena a una categoría de historia del arte más o menos definida, esta alusión al “arte incaico” remite, más bien, a una difusa búsqueda de imágenes capaces de evocar sugestivamente los mundos sociales derrotados por la conquista española. Entre los trabajos de Sabogal reproducidos fotográficamente en el interior de seis números de *Amauta*, repertorio especialmente significativo que Mariátegui tuvo a la vista, únicamente uno se puede asociar directamente con técnicas o formas de representación de origen incaico. Se trata de una serie de fragmentos de murales denominados “frisos incaicos”.<sup>357</sup> En estos ideogramas bidimensionales donde se representan facetas de la vida bajo el imperio, Sabogal reelabora a través del fresco

---

<sup>356</sup> JCM, *EAM*, “La obra de José Sabogal”, art.cit.: 584.

<sup>357</sup> Ver *Amauta* 22 [Lima] abril de 1929: 33-36. Aunque en la revista no se presenta una nota aclaratoria, estos murales (“Las aclas”, “La metalurgia”, “Los artífices”, “Soldados del Inca”, “El Inca”) se presentaron en el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

una técnica pictórico-narrativa aplicada originalmente por los incas sobre cerámica y madera. Por fuera de estas obras, los óleos suyos que se reproducen en *Amauta*, descontando aquellos de temática urbana, presentan la invención de figuras humanas quechuas y aymaras, del pasado y del presente, vinculadas a la serranía centro y sur-oriental peruana. Los trazos austeros de estas pinturas exhiben una renuncia al verismo naturalista que privilegia, en cambio, la expresividad de la representación.<sup>358</sup>

Una segunda pieza seleccionada para *El alma matinal* se ocupa, ya no de la pintura, sino de los grabados de Sabogal. A propósito de la exposición en Lima del conjunto de xilografías antes presentadas en su gira por Buenos Aires, Mariátegui celebra el “renacimiento” del “grabado en madera”. Actualizando una técnica arcaica, estas xilografías, considera, “revelan hasta qué punto en un arte tan antiguo se pueden lograr realizaciones modernas.”<sup>359</sup> ¿En qué radicaría la modernidad de este arte gráfico que recurre a una técnica y un soporte obsoletos frente a las nuevas posibilidades de reproducción de imágenes? En el campo de las artes plásticas, Mariátegui entendía como punto de partida de las corrientes vanguardistas del siglo XX a la negación de la pretensión de “copiar la naturaleza [...] sin dramatizarla y sin idealizarla”, o bien, a la renuncia del tipo de objetividad que primó con el naturalismo y se extendió hasta el impresionismo.<sup>360</sup> Desde esta perspectiva, podríamos suponer que la modernidad que encuentra en los grabados de Sabogal remite a su carácter formal sintético que, claramente liberado de la figuración naturalista, prioriza la representación sobre el referente de realidad.

---

<sup>358</sup> Ver “José Sabogal” en *Amauta* 6 [Lima] febrero de 1927: 9-11; “Exposición de José Sabogal. Buenos Aires 1928” en *Amauta* 16 [Lima] julio de 1928: 10-12; y “Arte peruano” en *Amauta* 17 [Lima] septiembre de 1928: 17-20.

<sup>359</sup> JCM, *EAM*, “Xilografías de Sabogal”, *Amauta* 27 [Lima] noviembre-diciembre de 1929, en *MT I*: 584.

<sup>360</sup> Una interesante fuente a la que recurre Mariátegui para esclarecer el giro cognitivo que ponen en juego las vanguardias es el ensayo “El conflicto de la cultura moderna” de Georg Simmel (publicado originalmente en 1918), donde el sociólogo alemán definiría “hondamente la antítesis entre el impresionismo y el expresionismo. El tema de la obra de arte impresionista es el modelo. El tema de la obra de arte expresionista es lo que el modelo sugiere, lo que el modelo suscita en el espíritu del artista. [...] En el *expresionismo* el eje del arte se desplaza del objeto al sujeto”. Ver JCM, *EAM*, “El expresionismo y el dadaísmo”, *Variedades* [Lima] 2 de febrero de 1924, en *MT I*: 573.



Como se puede apreciar en las páginas interiores de dos números de *Amauta*, los diseños en xilografía de Sabogal, formalmente próximos a los grabados impresos en las portadas de *Amauta*, son casi geométricos y tienden a la anulación de la perspectiva.<sup>361</sup>

Pero más allá de su factura, en el plano del contenido representacional, no se debe restar importancia a los significados históricamente asociados con el tipo de figuras creadas tanto en estos grabados como en los óleos exhibidos en la peculiar “galería” que son las páginas de *Amauta*. Como parecería sugerir la mirada de Mariátegui, las señales de la modernidad y de la “nueva peruanidad” se localizarían justa y precisamente en los lugares asignados estamentalmente a quienes fueran relegados, desde la Colonia, al margen de la civilización, y desde la era republicana, al margen del progreso y de la nación. Así, en abierto desafío a las representaciones del mundo ancladas en aquello que él denominó “colonialismo supérstite”, las imágenes creadas por Sabogal cifrarían el proceso histórico de la modernidad como la vuelta a una imaginaria “raíz vital” prehispánica.

Este retorno que, interrumpiendo toda linealidad progresiva, impulsa el nacimiento de lo radicalmente nuevo, se expresa con especial intensidad en el modo en que Mariátegui encuadra uno de los grabados de Sabogal en particular. La figura de un “pescador chimú”, imagen no sólo prehispánica sino preincaica, tendría, sostiene, “el valor de la creación de un neo-primitivo”.<sup>362</sup> Como señalara el propio Mariátegui, el contacto imaginado con la fuerza vital de mundos proyectados en un pasado remoto, constituyó una amplia vía de renovación de las formas de representación artística dentro de las búsquedas de las vanguardias europeas.<sup>363</sup> El tono irónico con que describió a este “periodo de modas” en el que

---

<sup>361</sup> Ver *Amauta* 1 [Lima] septiembre de 1926: 3; y *Amauta* 10 [Lima] diciembre de 1927: 17-20.

<sup>362</sup> JCM, *EAM*, “Xilografías de Sabogal”, art.cit.: 584.

<sup>363</sup> Recordando, muy probablemente, sus visitas a la Casa de Arte Bragaglia de Roma o a la galería *Der Sturm* de Berlín, Mariátegui se refirió expresamente a la tendencia al “orientalismo” y al “primitivismo” en las vanguardias europeas. Mientras en varios artistas se acusaría la influencia de la “pintura japonesa”, muchos otros, apuntó, “buscan a sus maestros y sus dechados entre los últimos pre-renacentistas”. Asimismo, la nueva escultura estaría marcada por una “corriente de arcaísmo”: “Las estatuas modernas son, generalmente, hieráticas, rígidas, sintéticas. Acusan una

“el gusto de los artistas europeos” se inclinaría por la “imitación de modelos remotos o extranjeros” resulta inocultable.<sup>364</sup> Pero, curiosamente, no sucede lo mismo frente a Sabogal. Para Mariátegui su proceso creativo parecería contar con la ventaja de indagar en tradiciones propias. Sabogal, a su juicio, no caería en exotismos arcaizantes y su invención de lo “neo-primitivo” irrumpiría desafiadamente en el campo visual contemporáneo.<sup>365</sup>

El modo en que Mariátegui recepta y promociona la obra de Sabogal y su escuela, sin embargo, no se aviene tan fácilmente con las concepciones del propio artista. Al reclamar para éste, por los temas que elabora plásticamente, el título de “primer pintor peruano”, Mariátegui no sólo lo elogia, también lo refuta amistosamente:

Sabogal reivindicará probablemente este título para algunos de los indios que, anónima pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra. Mas, si bien esta aserción tendrá un poco de verdad, tendrá también un poco de ironía. Ese poco de ironía que a Sabogal le gusta poner en su lenguaje. El indígena sufre todavía un evidente ostracismo de la peruanidad. El empeño de los espíritus nuevos quiere, precisamente, poner término a este ostracismo.<sup>366</sup>

Frente a consideraciones como la de que el “primer pintor peruano” sería el creador anónimo de mates o, para el caso, de cualquier otro objeto concebido por Sabogal como espontánea y pura manifestación artística –el torito de Pucará, los arneses criollos de la Costa Norte, los retablos de Ayacucho, etc.–, Mariátegui, lejos de dar curso a especulaciones sobre las fuentes prístinas de un nuevo mestizaje o sobre la esencia telúrica de la nacionalidad expresada en su “arte popular”, enfoca su atención hacia lo que considera uno de los aspectos medulares del entonces denominado “problema del indio”: su destierro de la nación, o su ostracismo de la

---

marcada influencia de la escultura egipcia”. JCM, “Post-impresionismo y cubismo”, *Variedades* [Lima] 26 de enero de 1924: 570.

<sup>364</sup> *Ibidem.*: 570.

<sup>365</sup> Al igual que su maestro Sabogal, otra cultora peruana de “motivos indígenas”, Julia Codesido, en opinión de Mariátegui “no se queda nunca en la nota del folklore”: trascendiendo la “interpretación verista” en “sus cuadros hay siempre creación”. Por este motivo, junto a otros pintores nuevos de la misma escuela, como Camilo Blas, Codesido aportaría, desde su específica esfera de actividad artística, al “empeño de crear un nuevo Perú”. Ver JCM, *EAM*, “Julia Codesido”, *Amauta* 11 [Lima] enero de 1928, en *MT I*: 587.

<sup>366</sup> JCM, “La obra de José Sabogal”, art.cit.: 584.

comunidad política, y su cruda explotación económica. En contraste con este tipo de argumentación, que Mariátegui despliega ampliamente en sus 7 *ensayos*, Sabogal era más bien dado a especulaciones que podían caer en formas de esencialismo nacionalista.<sup>367</sup> Por ejemplo, en relación, justamente, con su atracción por el burilado de mates, en *Amauta* se incluyó la presentación de una muestra de estos diseños escrita por el propio Sabogal. En este escrito elabora las ideas que sustentan su valoración de las expresiones del llamado “arte popular”. Los mates de Ayacucho y Huanta, aquellos polícromos dibujos tallados sobre calabazas secas lograrían, con “la fuerte sencillez de los primitivos”, traducir plásticamente la fuerza telúrica y los ritmos musicales que Sabogal imagina que regirían la vida natural y social en las alturas andinas. Junto a este primitivismo que se aboca al encuentro de fuentes puras y telúricas de creatividad, en estas líneas se trazan los caracteres de un proyecto utópico de mestizaje que cimentaría la identidad nacional. Alcanzando una fusión armónica “de dos diversas sangres sin complicarlas”, Sabogal encuentra que los mates estarían emparentados tanto con “los artísticos *qqueros* [vasos coloreados] del antiguo imperio”, como con el “sobrio realismo español” y “los ritmos decorativos mudéjar”. El diseño sobre mates portaría, así, “las primicias de una cultura genuina y radiante”, expresada también en otros registros artísticos como el yaraví arequipeño, forma musical en la que se “realiza el connubio de la guitarra [española] y el indio”. Para cerrar, desde una perspectiva indefinidamente socio-cultural y racial, Sabogal ejemplifica como “tipos ya logrados” de esta vibrante imagen de un mestizaje idílico y pujante al “cholo de Yanahuara y el cholo de Ayacucho”.<sup>368</sup>

---

<sup>367</sup> La apasionada invención de orígenes de la nación, la idealización del mestizaje y los acentos mágicos del telurismo primitivista de Sabogal se manifiestan, con amplitud de detalles, en múltiples escritos de su autoría a los que acude Wiese para la documentación de su relato. Entre éstos, el de mayor aliento es, sin duda, *El desván de la imaginería peruana*, suerte de testamento intelectual del artista publicado en 1956. La abarcadora elasticidad del nacionalismo de Sabogal llega, a veces, a extremos: en el escrito que prepara para agradecer el homenaje que se le rindió en 1943, cuando renuncia a la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, llega a incluir entre el “vivero criollo” del que se habría originado, en su visión, la plástica peruana, al primitivista francés Paul Gauguin, “gran pintor de profundos caracteres peruanos [...] quien en la plástica se expresa con la templada vena y el nervio brioso de su inquietante abuela, Flora Tristán”. Ver María Wiese, *José Sabogal*, ob.cit.: 56).

Desde el lenguaje plástico, Sabogal insistió en revalorar el mestizaje y la creación de formas técnica y temáticamente vinculadas a las culturas prehispánicas bajo la orientación de consolidar un arte nacional. En contraste, desde la crítica histórica Mariátegui proponía una nueva comprensión de las formas organizativas comunitarias indígenas que, en desafío a la modernización capitalista que las concebía como arcaísmos condenados a la desaparición por el progreso, las ubicaba como el sustrato socio-histórico de la creación del socialismo y como imagen contra-fáctica del trabajo alienado.<sup>369</sup> No resulta, entonces, tan sencillo conciliar la estetización del nacionalismo de Sabogal con la cimentación histórica del proceso revolucionario y con la liberación de la potencia utópica que Mariátegui cifraba en las elusivas figuras de lo “indígena”.<sup>370</sup>

Sin desconocer los peligros de la estetización de los orígenes de la nación, Mariátegui, un testigo atento del surgimiento de corrientes reaccionarias en Europa, indagaba las posibilidades de conjugar, de doble vía, el proceso revolucionario con la afirmación nacional en su país. La radicalización socialista de la modernidad supondría, como nos dejó sugerido, un encuentro del presente con

---

<sup>368</sup> J.A.S. [José Arnaldo Sabogal], “Los “mates” y el yaraví”, *Amauta* 26 [Lima], septiembre-octubre de 1929. Como refiere Wiesse, el artista debutó imprevistamente como escritor al publicar esta pieza. Este primer salto de la pintura a la escritura encontró su oportunidad en la tardanza del poeta arequipeño Percy Gibson en entregar su artículo para *Amauta*. De ahí, justamente, la dedicatoria humorística del texto a Gibson.

<sup>369</sup> El desarrollo más amplio de estas tesis en *7 ensayos* se expone en los capítulos “El problema del indio” y “El problema de la tierra”. Ver *MT I*: 17-47. En uno de sus momentos más románticos, Mariátegui se delecta en la descripción de la experiencia gozosa del trabajo comunitario, imagen cargada de fuerza utópica que impulsaría a la transformación de las formas vigentes de explotación. Sobre la conjunción entre crítica marxista e imaginación romántica en Mariátegui, ya se ha referido el seminal ensayo de Michael Löwy, “El marxismo romántico de Mariátegui” [traducción de Alfonso Ibáñez] *Márgenes* 1,2 [Lima] 1987, págs.13-22.

<sup>370</sup> En torno a la ductilidad política de nacionalismos artísticos como los de Sabogal, resulta inquietante su incorporación dentro de la ideología nacionalista de regímenes reaccionarios. Al respecto, es indicativo y sintomático que el General Oscar Benavides, dictador filo-fascista del Perú desde 1933 hasta 1939, considerara a Sabogal, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1933 hasta 1943, como “un funcionario ejemplar y un artista que honra al Perú”. Debemos el desempolvo, aunque desprovisto de cualquier intención crítica, de esta alarmante ovación del General Benavides a María Wiesse, *José Sabogal*, ob.cit.: 42. Abordar este problema a fondo requeriría una investigación exclusiva. Pero una señal de orientación parecería encontrarse en esta anotación de López Soria (*El pensamiento fascista (1930-1945)*, ob.cit.: 23): dentro del campo discursivo del “fascismo mesocrático”, representado por figuras como Raúl Ferrero y la Acción Católica, el “mestizaje no dejó de ser el velo ideológico que encubría las aspiraciones a integrar lo andino en el mundo occidental y cristiano”.

instancias derrotadas del pasado. Pero este proyecto no concernía exclusivamente al Perú. El enraizamiento de la revolución representó para Mariátegui, sin duda, un problema continental. Alimentando una recepción de Sabogal afín a este horizonte, al dirigirse a un público argentino –el mismo al que hubiera interpelado de materializarse su traslado a Buenos Aires y la publicación de *El alma matinal* bajo los auspicios de Samuel Glusberg–, Mariátegui asentó:

Aunque se cruzan en Buenos Aires muchas corrientes internacionales –o precisamente por esto– la urbe más cosmopolita de la América Latina concurre intelectual y artísticamente, con vigilante interés y encendida esperanza, a la formación de un espíritu indo-americano fundado en los valores indígenas y criollos. El arte de Sabogal, que es un gran aporte a este trabajo de definición de la cultura y la personalidad de Indo-América, está destinado a impresionar extraordinariamente la inteligencia y la sensibilidad argentinas.<sup>371</sup>

Mucho más allá de la simple proclama nacionalista, Mariátegui, como vemos, vincula las “corrientes internacionales” y el aire “cosmopolita” de la gran ciudad con la afirmación de un espíritu “indo-americano”. Por una línea convergente, el mayor valor que Mariátegui encuentra en la fundación del Grupo Resurgimiento – al que perteneció Sabogal– con base en Cuzco es, justamente, su “espíritu purgado de colonialismo intelectual y estético” cuya fuerza renovadora o regeneradora “se nutre a la vez de sentimiento autóctono y de pensamiento universal”. El fundador de *Amauta* no pudo ser más claro al deslindar este “complejo fenómeno espiritual”, que encontraba expresado “distinta pero coherentemente” en una multiplicidad heterogénea de obras literarias, plásticas y ensayísticas, de toda forma de esencialismo localista y de conservadurismo restaurador.

La levadura de las nuevas reivindicaciones indigenistas es la idea socialista, no como la hemos heredado instintivamente del extinto Inkario sino como la hemos aprendido de la civilización occidental, en cuya ciencia y en cuya técnica sólo romanticismos utopistas pueden dejar de ver adquisiciones irrenunciables y magníficas del hombre moderno.<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> JCM, “La obra de José Sabogal”, art.cit.: 583.

<sup>372</sup> JCM, “La nueva cruzada pro indígena”, *Amauta* 5 [Lima] enero de 1927: 37. Esta pieza, con la que Mariátegui presentó al público lector de su revista los estatutos fundacionales del Grupo Resurgimiento –que consideró apenas un primer borrador– inaugura la sección “El proceso del gamonalismo”. El hecho de que esta sección se destinara a la crítica y denuncia sistemática de la sobre-explotación de indígenas y campesinos, revela con claridad el sentido histórico y político,

Como en su interpretación de la obra de Sabogal, la clave central de su lectura de las corrientes literarias indigenistas en Perú, que exploró en “El proceso de la literatura” –el último de sus 7 *ensayos*–, es su “consanguinidad íntima” con el socialismo, movimiento cosmopolita por excelencia pero que, en países con fuertes legados coloniales de diferenciación interna de la población, supone un momento de afirmación nacional. Aunque se trate de un “indigenismo” apenas en un “período de germinación”, su trascendencia radicaría, no precisamente en sus realizaciones artísticas, como las que Mariátegui reconoce en el coetáneo “criollismo” argentino y uruguayo, sino en su “subconsciente inspiración política y económica” –similar, exclusivamente en este aspecto, al de la corriente “mujikista” o “populista” rusa que, representada por ejemplo por el poeta Sergio Essenin, daba una expresión mesiánica al resurgimiento de la vida campesina con la revolución–. En este sentido, más allá de buscar un “tipo” o “motivo pintoresco”, “[l]os «indigenistas» auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero «exotismo»– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni de resurrección.”

En esta línea, a pesar de que en ciertas instancias de su argumento Mariátegui no logre criticar suficientemente y se entrase con las concepciones racializadas de la sociedad dominantes en su época, tiene la lucidez de reconocer al *presente* y sus posibilidades revolucionarias como la luz que orienta las relaciones con el pasado.

No se puede equiparar, en fin, la actual corriente indigenista a la vieja corriente colonialista. El colonialismo, reflejo del sentimiento de la casta feudal, se entretenía en la idealización nostálgica del pasado. El indigenismo en cambio tiene raíces vivas en el presente. Extrae su inspiración de la protesta de millones de hombres. El Virreinato era; el indio es.<sup>373</sup>

Como agudamente lo sintetizara Antonio Cornejo Polar, “basado en un marxismo excepcionalmente abierto”, Mariátegui “propone una interpretación de la historia en la que asume –a la vez, y en primer término– los requerimientos de la

---

antes que meramente estético, que Mariátegui imprimía a las muy distintas expresiones del llamado “indigenismo”.

<sup>373</sup> JCM, “El proceso de la literatura”, 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en *MT I*: 147-155.

tradición y los de la modernidad”.<sup>374</sup> En búsqueda de raíces que nutran el despliegue de un proyecto radicalmente moderno, o bien, con la intención de fundamentar histórica y socioculturalmente una versión original del socialismo –gestada “sin calco ni copia” como proclamara famosamente en la presentación de 7 *ensayos*–, Mariátegui hace confluír la argumentación histórica con la imaginación, o bien, la reflexión crítica con la creación de imágenes cargadas de fuerza histórica. En sintonía con este experimento intelectual plasmado en su libro de ensayo más conocido, la atención que Mariátegui dirige en *El alma matinal* hacia aquello que concibe, selectivamente, como expresiones de la tradición pre-hispánica peruana, se orienta a enraizar la modernidad en la singularidad socio-histórica no sólo de su país, sino de toda la región subcontinental a la que por momentos denominaba, provocadoramente, *Indoamérica*.

\*

Se debe insistir en que nada resulta más ajeno al tipo de reflexión cultivada por Mariátegui que la proyección de una restitución del mundo pre-moderno figurado en la antigüedad romana, el Medioevo español o en el mundo pre-hispánico. Asimismo, el discurso de Mariátegui, lejos de alimentar, interrumpe el tipo de memoria patrimonial que adscribe la identidad de las repúblicas americanas exclusivamente a versiones oficializadas de lo hispánico, lo latino o, incluso, la amerindio. Al respecto, no se debe pasar por alto que celebra y suscribe claramente aquella desestabilizadora “filiación romántica de la revolución suprarrealista”.<sup>375</sup> A través de su recurso altamente selectivo a diversas fuentes de

---

<sup>374</sup> Antonio Cornejo Polar, “Una modernización de raíz andina” en *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (Lima: Latinoamericana Editores, 2003): 171.

<sup>375</sup> JCM, *EAM*, “El segundo manifiesto del suprarrealismo”, *Variedades* [Lima] 5 de marzo de 1930, en *MT I*: 568. Como se lee en el fragmento de este manifiesto que Mariátegui cita: “En la hora en que los poderes públicos, en Francia, se aprestan a celebrar grotescamente con fiestas el centenario del romanticismo, nosotros decimos que ese romanticismo del cual queremos históricamente pasar hoy por la cola –pero la cola a tal punto prensil– por su esencia misma reside en 1930 en la negación de esos poderes y esas fiestas. Que tener cien años de existencia es, para él, estar en la juventud y que lo que se ha llamado, equivocadamente, su época heroica, no puede ser considerada sino como el vagido de un ser que comienza solamente a hacer conocer su deseo, si se admite que lo

tradición, movimiento que deriva, principal pero no exclusivamente, en el acecho de una raíz vital amerindia, Mariátegui alienta el advenimiento desde el pasado de desafíos a las formas de dominación y alienación del presente. En otros términos, lo que Mariátegui arriesga es la posibilidad de poner a la tradición en servicio de la revolución.<sup>376</sup> Este cultivo de la potencialidad revolucionaria de la memoria, apunta, como hemos visto, a la *radicalización*, o bien al movimiento hacia la raíz, de una forma históricamente singular de modernidad socialista.

Nada es más ajeno a este tipo de reflexión que las ideologías esencialistas de la identidad nacional o étnica. Varios de los artículos publicados en la columna “Peruanicemos al Perú” –posteriormente compilados en un volumen homónimo– en la revista *Mundial* desde el 11 de septiembre de 1925 hasta el 19 de mayo de 1919, retoman y amplían este tema que es, a la vez, una de las claves maestras de 7 *ensayos*. Uno de estos artículos en particular se conecta directa y explícitamente con la recepción de Manrique propuesta en *El alma matinal*. En “Heterodoxia de la tradición”, Mariátegui se propone el desafío de adelantar una “tesis revolucionaria de la tradición” deslumbrantemente cercana a las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin. Entendiendo por tradición a todo “patrimonio” y “continuidad histórica”, comprensión que evidentemente rebasa la especificidad del pasado pre-hispánico, el crítico revolucionario, instaba Mariátegui en medio de la peligrosa encrucijada pos-bélica, debe salvar *todo* pasado de su invocación “pasadista”:

la tradición aparece particularmente invocada y aun ficticiamente acaparada por los menos aptos para recrearla. [...] El pasadista tiene siempre el muy paradójico

---

que ha sido pensado antes que él –clásicamente– era el bien, quiere incontestablemente *todo el mal*.”

<sup>376</sup> La conexión revolucionaria del presente con el pasado es, quizás, el aspecto que revela la mayor afinidad entre el pensamiento de Mariátegui y el de Benjamin. De acuerdo a Susan Buck-Morss, aquello que salva al tipo de reflexión plasmada en las *Tesis sobre el concepto de historia* (donde Benjamin retoma preguntas de ensayos anteriores y donde condensó teóricamente la sensibilidad histórica que animaba el proyecto inconcluso del *Libro de los pasajes*) de ceder al “impulso restaurador del conservadorismo era que el «presente» que se superponía al pasado no era el presente empírico, el estado de las cosas. Por el contrario, era el «tiempo-ahora» mesiánico (*Jetzt-Zeit*), que debe ser entendido en el sentido secular y colectivo de acción revolucionaria: el presente era el momento de constante posibilidad revolucionaria”. Ver Susan Buck-Morss, “Walter Benjamin, escritor revolucionario” [1983] [Trad. Mariano López Seonae] (Buenos Aires: Interzona Editora, 2005): 24.



destino de entender el pasado muy inferiormente al futurista. La facultad de pensar la historia y la facultad de hacerla o crearla, se identifican. El revolucionario, tiene del pasado una imagen un poco subjetiva acaso, pero animada y viviente, mientras que el pasadista es incapaz de representárselo en su inquietud y su fluencia. Quien no puede imaginar el futuro, tampoco puede, por lo general, imaginar el pasado. [...] [L]as generaciones pos-bélicas están frente al dilema de enterrar con los despojos de Barrès su pensamiento de *paysan* solitario dominado por el culto excesivo del suelo y de sus difuntos o de resignarse a ser enterrada ella misma después de haber sobrevivido sin un pensamiento propio nutrido de su sangre y de su esperanza. Idéntica es la situación ante el tradicionalismo.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> JCM, *Peruanicemos al Perú, Mundial* [Lima] 25 de noviembre de 1927, en *MT I*: 325. Si bien el sentido global de las *Tesis* de Benjamin resuenan, por puro azar, en estas líneas, es en la sexta tesis donde esta afinidad es más acentuada. Pero en términos más amplios, la noción de la “imagen dialéctica”, clave central del *Libro de los pasajes* al que las *Tesis* querían servir como condensación teórica, es lo que parece revelar la mayor convergencia entre Benjamin y Mariátegui. “Las imágenes dialécticas eran el modo de transmitir la cultura pasada, de manera que iluminara la posibilidad revolucionaria del presente” sintetiza Buck-Morss en “Walter Benjamin, escritor revolucionario” en ob.cit.: 20.

## Cierre: una narración inesperada

Para sorpresa de algunos, al cierre de la década de 1920 Mariátegui publicó “Siegfried y el profesor Canella” bajo el decidor encabezado “La novela y la vida”. Esta curiosa narración insertada como folletín en las páginas de la revista *Mundial* entre el 15 de febrero y el 26 de abril de 1929, se sitúa indecisamente entre la crónica de sucesos extranjeros y el relato de ficción, pero, además, incluye elementos de interpretación ensayística.<sup>378</sup> La híbrida pieza, evidentemente concebida como un divertimento intelectual, fácilmente podía discordar con lo que se habría esperado leer del líder del Partido Socialista Peruano quien, además, en pocos meses sería designado representante de la Liga Antiimperialista de las Américas. Pero, por lo visto, este previsible desconcierto entre un grupo de sus lectores contemporáneos fue buscado intencionadamente. “Siegfried y el profesor Canella” fue escrito, como afirmó su autor posteriormente, “aunque no fuera sino para decepcionar a los que no creen que yo pueda entender sino marxistamente y, en todo caso, como una ilustración de la teoría de la lucha de clases, *L’apres-midi d’un faune* de Debussy”.<sup>379</sup>

Con este alarde, Mariátegui deslindaba enfáticamente toda su labor intelectual de las versiones más reduccionistas y empobrecedoras del marxismo. En lo que concierne a la crítica histórica del arte y la literatura, la reflexión de largo

---

<sup>378</sup> “Siegfried y el profesor Canella” se publicó como narración unificada por primera vez en 1955, en uno de los tomos de las ediciones populares de las obras de Mariátegui. Además de ofrecer un esclarecedor marco de referencias literarias y contextuales, Antonio Melis ha precisado las principales claves de esta narración y sus conexiones con distintas instancias de la obra de Mariátegui. Ver Antonio Melis, “Elogio del conocimiento literario” en *Leyendo Mariátegui. 1967-1998* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1999): 148-154; re-publicado en *MTI*: 1355-1360.

<sup>379</sup> JCM, *EAM*, “Karl y Ana”, *Variedades* [Lima] 13 de noviembre de 1929, en *MTI*: 719. Reduciendo los alcances del relato de Mariátegui, para Diego Meseguer Illán (*José Carlos Mariátegui y su pensamiento revolucionario* –Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1977–: 242), la representación del personaje principal sería una comprobación del carácter esencialmente retrógrado de la “pequeño-burguesía”, e incluso, agrega, “para el que sabe leer entre líneas, el psicoanálisis del APRA”. En otros términos, Meseguer, a pesar de conocer y citar (aunque de manera incompleta) la advertencia de Mariátegui contra todo reduccionismo arriba citada, parecería aferrarse a buscar “una ilustración de la teoría de la lucha de clases” en “Siegfried y el profesor Canella”.

aliento sostenida intermitentemente en *El alma matinal* demuestra la creatividad y amplitud, libre de estrecheces teóricas positivistas y de sectarismos políticos, que signó el modo en que Mariátegui incorporó y puso en movimiento tradiciones diversas, a veces incluso dispares, para alimentar su polifacética forma de crítica al capitalismo.

El vínculo sugerido entre la apreciación del “Preludio a la siesta de un fauno” de Debussy –pieza que, se debe resaltar, se basa en el poema homónimo de Mallarmé que fuera ilustrado por Manet– y la escritura de “Siegfried y el profesor Canella” apuntaría, evidentemente, a la defensa de un *cierto* margen de autonomía del arte. Se puede reconocer, además, la afinidad entre esta alusión cultural en particular y la constante admiración de Mariátegui por la “poesía pura” del simbolista José María Eguren.<sup>380</sup> Sin embargo, por los rasgos lúdicos de “Siegfried y el profesor Canella”, quizá la comparación de su escritura con el gusto por el finisecular impresionismo musical de Debussy no sería la más apropiada. Este tardío gesto esteticista de Mariátegui, por lo demás, no se aviene muy bien con las ideas que, a propósito del surrealismo, sintetizó en estos términos: “nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse voluntariamente en la pura especulación artística. Autonomía del arte, sí; pero, no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte.”<sup>381</sup> A tono con su persistente atención a diversas vías de superación del “torremarfilismo”, una comparación musical quizás más adecuada para deslindar su narración de toda indistinción entre literatura y

---

<sup>380</sup> Mariátegui encontraba en la poesía de Eguren una juguetona elaboración de la fantasía medieval que, distanciada del mundo, creaba un refugio de la “civilización capitalista”. A su juicio, la originalidad del simbolismo de Eguren, libre de afrancesamientos impostados, sería –en contraste, por otra parte, con la corriente maldita del romanticismo– “algo así como una poesía de cámara”, pues “así como hay una música y una pintura de cámara, hay también una poesía de cámara”. Ver JCM, “El proceso de la literatura” en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en *MT I*: 136-137). El apartado que Mariátegui dedica a Eguren en su conocido séptimo ensayo se republicó en el número 21 de *Amauta* (febrero-marzo de 1929), donde, adicionalmente, se despliega una amplia valoración generacional del poeta.

<sup>381</sup> JCM, *EAM*, “El grupo suprarrealista y *Clarté*”, art.cit.: 564.

política podría haber sido, tal vez, alguna de las piezas breves y humorísticas compuestas por Erik Satie –“Sobre una farola”, por ejemplo–.<sup>382</sup>

Desparpajada, liviana y concisa, “Siegfried y el profesor Canella” puede ser leída, como se propone a continuación, como una síntesis de *El alma matinal*. En esta narración se repiten, a través un laconismo antisolemne, los problemas e interrogantes sembradas en el inconcluso volumen de “ensayos estéticos” de Mariátegui.

Para empezar, el tono general de esta obra publicada como folletín supone, se podría convenir, un cuestionamiento al refugio de la literatura en las alturas de la torre de marfil. Sin dejar de criticar otros aspectos de sus interpretaciones sobre el “arte nuevo”, Mariátegui seguía a Ortega y Gasset en el reconocimiento de que “mientras el artista antiguo, ejercía el arte, hierática, religiosa y solemnemente, el artista nuevo lo ejerce alegre y gayamente. El artista antiguo se sentía un hierofante, un sacerdote. El artista nuevo se siente, más bien, un jugador, un juglar.”<sup>383</sup> La desacralización que entrañan el humor y el juego constituye, uno de los aspectos centrales de la superación de la función elitista del arte lograda según Mariátegui, como se recordará, con especial intensidad a través del cine. Charlot, el gran personaje inventado por Chaplin, es para aquél, como ya se ha comentado, una imagen paradigmática de este retorno del arte al mundo. Deshaciendo toda la gravedad de los “hierofantes” del arte, aquel “bohémio trágicamente cómico” aparecía frente a sus ojos como “un cotidiano viático de alegría para los cinco continentes”. Despertando la risa ante los valores y visiones del mundo consagradas por el buen burgués, “el arte logra, con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora.”<sup>384</sup> Animado por el mismo espíritu satírico pero, evidentemente, con alcances mucho más limitados, el relato de Mariátegui tiene la inocultable y lograda intención de divertir. Con todo y las referencias específicas a la política y al ambiente cultural de la Italia de inicios de la década de 1920 de las

---

<sup>382</sup> Incluida en la serie de piezas para piano “Descripciones automáticas”, “Sur une lanterne” o “Sobre una farola” es una parodia al musical “La carmañola”, espectáculo muy popular sobre la Revolución Francesa que se representaba en París a inicios del siglo XX.

<sup>383</sup> JCM, *EAM*, “El expresionismo y el dadaísmo”, art.cit.: 572.

<sup>384</sup> JCM, *EAM*, “Esquema de una explicación de Chaplin”, art.cit.: 517.

que está poblada la narración y que, en principio, escaparían al saber común de sus lectores, tanto la agilidad con que se desenvuelve la trama, despojada de toda morosa descripción externa, como la entretenida extravagancia del tema, permiten emparentar la recepción a la que invita “Siegfried y el profesor Canella” con el disfrute de mirar películas del cine mudo –y, muy especialmente, las de Charlie Chaplin–.

Junto a esta puesta en cuestión de toda gravedad y solemnidad esteticistas, la inesperada narración de Mariátegui, como se indica expresamente en su encabezado –“La novela y la vida”– aborda directamente el problema de las relaciones entre literatura y realidad histórica, o bien, las interrogantes sobre el nuevo realismo narrativo abiertas en *El alma matinal*. En una de las cartas que le envía a Samuel Glusberg en 1930, Mariátegui define su “relato” publicado por entregas como una “mezcla de cuento y crónica, de ficción y realidad”.<sup>385</sup> En sintonía con esta descripción, “Siegfried y el profesor Canella” puede ser leída como una parodia de la función mimética y del imperativo de verosimilitud del realismo naturalista. Desde esta perspectiva, Mariátegui habría puesto en juego experimentalmente una de sus tesis más conocidas sobre la superación del naturalismo en la narrativa: “sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía”.<sup>386</sup> Tal y como se expone en el primer apartado de “Siegfried y el profesor Canella”, donde se ofrece una especie de preámbulo teórico del relato, para esclarecer el sentido de un hecho real se habría utilizado como primer referente una novela. *Siegfried et le limousin* de Jean Giraudoux, novela de 1923 centrada en la confusión de identidades entre el estadista alemán Siegfried von

---

<sup>385</sup> Ver carta de José Carlos Mariátegui a Samuel Glusberg, Lima, 18 de febrero de 1930, en *MT I*: 2076. Aquí Mariátegui revela, adicionalmente, su intención de publicar eventualmente todas las entregas en conjunto como “novela corta”. La persona encargada de gestionar la publicación de “Siegfried y el profesor Canella” fue Luis Alberto Sánchez, que por entonces se encontraba en Chile y nunca llevó a cabo la gestión.

<sup>386</sup> JCM, *EAM*, “La realidad y la ficción”, *Perricholi* [Lima] 25 de marzo de 1926, en *MT I*: 555. Abundando en la liberación de aquel “prejuicio de lo verosímil” típicamente naturalista, en esta pieza Mariátegui cita a Pirandello: “La vida 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”. El fragmento, aunque no se especifique, proviene del epílogo escrito por Pirandello a la reedición de *El difunto Matías Pascal* (México: Seix Barral, 1985 [1904]: 268-269).

Kleist y el escritor francés Forestier, contendría las claves para interpretar un caso registrado años más tarde en la prensa italiana, no por verdadero menos inverosímil, de un hombre que pierde su identidad en el frente de guerra y de sus peripecias.

Después de ser rescatado de las trincheras, el mesurado profesor veronés Giulio Canella, construido por Mariátegui como prototipo del humanista liberal cuyas raíces espirituales se asientan en el republicanismo italiano de la segunda mitad del siglo XIX, habría entrado en un estado de amnesia crónica. Durante su recuperación en el hospital, un sorprendente parecido físico con Mario Bruneri, tipógrafo de Turín con una ecléctica inclinación al socialismo, quien en realidad había caído en combate, da origen a que le asignen un nombre e identidad que no le corresponden y a los que, eventualmente, no se podrá ajustar. A partir de este error, Canella inicia una nueva e inestable vida que dura casi una década y que jamás hubiera concebido antes de la guerra. La disociación de la personalidad, tema eminentemente pirandelliano, encontraba en este caso una lograda comprobación de que la “vida excede a la novela” y “la realidad a la ficción”.<sup>387</sup>

Mariátegui parodia al naturalismo en su relato, pero no necesariamente consigue –y quizás tampoco intenta– superarlo narrativamente. Al mantener el punto de vista controlado del narrador omnisciente, no se aventura en inmersiones dentro de la consciencia de los personajes que desgarran la organicidad del relato. Nunca utiliza recursos emparentados al monólogo interior como los que conoció en

---

<sup>387</sup> JCM, “La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella” en *MT I*: 1361. En esta máxima resuena claramente una de las digresiones meta-narrativas insertadas en *El difunto Matías Pascal*. Reflexionando sobre la invención de su nueva identidad, el personaje monologa: “No se inventa nada, en verdad, que no tenga alguna raíz, más o menos profunda, en la realidad; y hasta las cosas más peregrinas pueden ser verdaderas; mejor dicho, no hay fantasía capaz de concebir ciertos desatinos, ciertas inverosímiles aventuras que brotan del seno tumultuoso de la vida misma [...]” (ob.cit.: 98-99).

Evidentemente utilizada como una de las fuentes de “Siegfried y el profesor Canella”, en *El difunto Matías Pascal* (1904) se relata la liberadora evasión de un personaje a quien, por error, le atribuyen la identidad de un suicida. Dado por muerto, cambia su nombre y se inventa una nueva vida, escapando así de todos los lazos tradicionales de su provinciana existencia anterior. Curiosamente, como lo indica Pirandello en el epílogo de su novela, en una crónica del periódico *Corriere della Sera* del 27 de marzo de 1920 se registró un caso casi exacto al que inventara en su relato de 1904. A partir de esta coincidencia perfecta, deduce, contra algunos de sus críticos, que “es una idiotez tachar de absurda e inverosímil, en nombre de la vida, una obra de arte. En nombre del arte, sí; en nombre de la vida, no.” (*Ibidem*: 269).

muchas de las novelas que leyó y comentó. Esta opción, en todo caso, podría resultar consistente con la intención de asegurar una amplia y asequible recepción. Pero no por este motivo la perspectiva de “Siegfried y el profesor Canella” se reduce a un racionalismo objetivista. El relato expone, no a través de su procedimiento narrativo sino a manera de juegos conceptuales, la fuerza que tendrían los resortes inconscientes de la memoria para disociar la personalidad. Este “freudismo” humorístico se presenta en las pseudo-explicaciones esquemáticas sobre la pérdida de memoria y las posteriores evasiones del profesor Canella. Su amnesia se habría prolongado tanto tiempo porque no tendría nada sobresaliente que recordar; en general, “su pasado tenía la tersura de albaricoque de las mejillas de la enfermera Marietta”. Fuera del hospital, viviendo ya como suya la vida de Mario Bruneri, ni siquiera el cambio de pareja habría conseguido sacudir con fuerza la subconsciencia de Canella. “Esposo casto, a él le pasaba con su pasado sexual lo que con el resto de su biografía: carecía de puntos de referencia.” Sin embargo, su vida anterior inevitablemente reemergería como un retorno de lo reprimido: “después de unos meses de rigurosa y absoluta identificación con Bruneri, el ex profesor notó confusamente que una fuerza inexplicable lo empujaba en sentido inverso”.<sup>388</sup> Ciega y progresivamente, empieza entonces a desentenderse y escapar de todas las sujeciones morales y racionales que circunscribían su vida a la del tipógrafo. Cediendo primero a la tentación del adulterio y después a la del fraude, Canella, al margen de la ley, escapa de Turín y termina vagabundeando en Milán, para finalmente, bordeando la locura, llegar a una fallida tentativa de suicidio. A través de toda esta deriva, el desorientado personaje, olvidado de sí mismo bajo el nombre de Bruneri, habría, nos explica Mariátegui, obedecido inconscientemente a impulsos centrífugos que buscaban deshacer su falsa identidad actual y, así, ceder paso a la restitución de la anterior.

Canella indudablemente pertenece a aquella “numerosa variedad bélica” de desclasados representados en la nueva novela. Pero la manera en que se manifiesta el carácter centrífugo del protagonista de este acontecimiento disparatadamente real es muy distinto, por ejemplo, a la desoladora rebeldía del personaje de

---

<sup>388</sup> JCM, “La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella”: 1363; 1364; 1365.

*Manhattan Transfer*, o al atormentado vacío existencial de *El burgués* de Leonhard Frank. El caso del aturdido profesor es, ante todo, cómico. Y este humorismo, interesantemente, añade un nuevo elemento a la interpretación sobre los vínculos históricos entre el “hombre sin clase” plasmado en la nueva narrativa y la incertidumbre social de la pos-guerra. El amorío extra-conyugal con una prostituta y el vagabundaje sin rumbo en los que se embarca el personaje son concebidos por Mariátegui, a manera de digresión meta-narrativa, como un resurgimiento de la figura del pícaro.

El Pícaro no es sino la consecuencia de un desequilibrio, de una conmoción que produce un gran número de *declassé*. En España, la aparición del Pícaro siguió a la decadencia del Medioevo. El Pícaro era, en último análisis, el Caballero *declassé*, el Caballero desocupado. Canella, profesor *declassé*, estaba en la ruta que conduce al Pícaro. Del brazo de una mundana rubia, en cuyos brazos había arribado a sus más avanzadas conclusiones sobre la secularización del amor, llegó también, inadvertidamente, a un punto que estaba entre el abuso de confianza y la estafa. Quizá en su presente, este acto no era sino una evasión más: la evasión de la moral.<sup>389</sup>

De vuelta al relato, la picaresca “existencia irregular” de Canella no llega demasiado lejos y, al final de sus estrepitosos pasos, es rescatado. Un aviso de periódico enviado desde un manicomio hace posible que su esposa veronesa vaya a su encuentro. De vuelta en su villa, no tardaría en recuperar su memoria. Pero esto no bastaría para restituir su estabilidad. Los funcionarios del aparato judicial de la Italia fascista, aferrados obtusamente a pruebas verificables, guiados –se nos dice– por la criminología positivista de Enrique Ferri, dictaminan que su identidad oficial sería la de Mario Bruneri. Por su apego a la confirmación burocrática de su identidad, el limbo de este anti-héroe persiste. Aferrado nostálgicamente a los valores y certezas del peculiar republicanism italiano del siglo XIX que fuera arrasado con la Gran Guerra y la turbulencia de la década de 1920, Canella termina dependiendo de la asignación heterónoma de su identidad desde el aparato de poder político y el dictamen de la opinión de la mayoría.

Para un profesor de Humanidades, respetuoso de la ley y el orden, la opinión de los cuestores y psiquiatras es mucho más que una opinión autorizada. El profesor

---

<sup>389</sup> *Ibidem*: 1367. El interesante paralelismo entre épocas históricas de transición y el surgimiento de personajes literarios desajustados abre todo un ámbito de interpretación que, evidentemente, excede los alcances de este análisis.



Canella no se podía sentir él mismo, mientras que, legal y jurídicamente, siguiese siendo Mario Bruneri. El juicio del Estado, del público, de la sociedad, era el juicio de la historia.<sup>390</sup>

El carácter y el destino de su esposa Julia son radicalmente distintos. Tal y como Mariátegui imagina a este personaje, su fuerza y resolución emocionales se fundarían en el encuentro de su presente combativo con una tradición que, por el sello que ella le imprime, adquiere nueva vida. De este modo, la tercera gran tensión que hemos explorado en *El alma matinal* encuentra en Julia Canella una alegre figuración. De familia italiana pero criada en Brasil, esta mujer cuya “temperatura pasional” sería “mitad veronesa, mitad brasileña”, aparece como el contrapunto exacto del pacato clasicismo sentimental de Canella. Si el profesor “era clásico en el amor como en la literatura, por prudencia, por educación y por espíritu sedentario”, ella “había traído de América una vaga reminiscencia de floresta virgen y una cierta exaltación de nuevo mundo y de trópico”.<sup>391</sup> A contracorriente de todas las decisiones del aparato estatal y de la inclinación del público “*ben pensante*” italiano a confiar en sus autoridades, la “esposa de Verona”, como la llamaban, “estaba en ese grado de lo sublime y lo heroico indiferente al ridículo” que jamás rozaría el titubeante y conformista Canella. “Romántica, la señora Canella se contentaba con la verdad subjetiva de su amor clásico. ¿Qué podía importarle el juicio del mundo y de la ley?”<sup>392</sup>

Siguiendo la interpretación de Mariátegui, Julia, simultáneamente romántica y clásica, renovaría a Julieta, la arquetípica veronesa del drama de Shakespeare.<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> *Ibidem*: 1373.

<sup>391</sup> JCM, “La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella”, en *MT I*: 1364; 1362.

<sup>392</sup> *Ibidem*: 1372; 1373.

<sup>393</sup> En torno a la distinción entre amor clásico y romántico, en la carta del 25 de marzo de 1930 que Mariátegui dirige a Glusberg (ver *MT I*: 2084) anota que en su artículo “*Chopin ou le poète* por Guy de Portalés” (ver *MT I*: 670-672) “enuncio una teoría del amor clásico y romántico, insinuada también en mi crónica-relato”. Como, efectivamente, se puede leer en ambos textos: “Para los clásicos el amor es eterno; su arquetipo son las parejas históricas: Romeo y Julieta. Para los románticos, el amor es algo menos individualizado y permanente: no existe el amor sino el estado amoroso”. Julia Canella, siguiendo esta diferenciación, encarnaría algo así como una fusión superadora de los dos polos extremos del amor: clásicamente fiel a su pareja no dejaría de activar la fuerza retadora al orden que porta la exaltación amorosa. Todas estas disquisiciones no se deben desvincular de la potencia libertaria que los surrealistas encontraban en el amor. Mariátegui, como ya lo recuerda Melis, recoge el desafío a los “*tabús burgueses*” que ponía en juego la reivindicación

“La señora Canella lo había pensado algunas veces: ella continuaba, revivía, con nueva sangre, la tradición veronesa”.<sup>394</sup> Reforzando su interés por la valentía rebelde de este personaje, Mariátegui informa en su crónica-relato que, al ser entrevistado sobre este caso, Pirandello “evitó una declaración explícita sobre el personaje central; pero, con certera mirada de dramaturgo, descubrió el drama más profundo de esta novela pirandelliana e inverosímil en el drama de Giulia Canella”. Previsiblemente, Mariátegui, por su parte, encuentra que la especial relevancia de Julia, la moderna Julieta que desafía a la autoridad, no es sólo dramática. Con su combate personal que desde el presente revitaliza el pasado, ella sería “más fuerte que todos los fascismos del mundo”.<sup>395</sup>

“Siegfried y el profesor Canella”, como vemos, da una ingeniosa nueva vuelta a los problemas medulares de *El alma matinal* explorados en los capítulos precedentes. Pero, por otra parte, el hecho de que Mariátegui haya escrito esta pieza, más allá de la afinidad que guarda con sus preocupaciones en torno a la transformación del arte y la literatura, no deja de llamar la atención. Es difícil no admirar que haya tenido la disposición de ánimo para imaginar este divertimento en medio del difícil trance personal y político por el que, como se reseñó en la apertura de esta sección, atravesaba por esas fechas.

En cuanto a la plasmación literaria de sus múltiples búsquedas e inquietudes, parecería que Mariátegui albergaba ambiciones mucho mayores. Al brindar elementos a su amigo Glusberg para que empiece su promoción en Buenos Aires, le explicaba así el horizonte de sus intereses intelectuales: “No hago exclusivamente ensayos y artículos. Tengo el proyecto de una novela peruana. Para realizarlo espero sólo un poco de tiempo y tranquilidad”.<sup>396</sup> Esa “novela peruana”, como sabemos, no alcanzaría a ser escrita, pero la rica amplitud de los referentes

---

del amor entre los surrealistas en *EAM*, “El superrealismo y el amor”, *Mundial* [Lima] 22 de marzo de 1930, en *MT I*: 568-569.

<sup>394</sup> JCM, *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, en *MT I*: 1368.

<sup>395</sup> *Ibidem*: 1372.

<sup>396</sup> Ver carta de José Carlos Mariátegui a Samuel Glusberg, en *MT I*: 2076.

literarios con los que Mariátegui elaboró sus reflexiones siempre nos conducirá a pensar de nuevo qué puede llegar a ser una novela y qué la volvería nacional.

## Término y reinicio

### I.

Configurar interpretaciones, trazar figuras de ideas que hagan justicia a la complejidad del mosaico compuesto por los escritos de Mariátegui, obliga a dejar de lado divisiones tajantes u oposiciones insalvables entre un antes y un después de su apropiación de determinadas corrientes de crítica marxista –o bien, en términos biográficos antes que teóricos, entre los tramos anteriores y posteriores a su viaje a Italia y Europa–. Establecer una pretendidamente limpia dicotomía entre, por un lado, los escarceos literarios y las crónicas esteticistas que Mariátegui publicó a lo largo de la década de 1910, y por otro, sus artículos y ensayos de la siguiente década, impide el reconocimiento de los vínculos y reformulaciones que pueblan esta amplia y heterogénea obra. La equivocada contraposición entre una supuesta “edad de piedra” a la que, implícitamente, se le opondría algo así como una “evolucionada” madurez resulta, además, difícil de sostener si nos atenemos a los criterios establecidos por el propio Mariátegui. Como sabemos, en determinados momentos repudió sus escritos de adolescencia y primera juventud.<sup>397</sup> Sin embargo, es igual de importante recordar que su severa autocrítica y que su posible anhelo de acentuar la radicalización de su pensamiento a través del acto simbólico de quemar las huellas de Juan Croniqueur no fueron actitudes absolutas. Apenas llegado a su ciudad en 1923, Mariátegui fue entrevistado por Ángela Ramos, una de las futuras intelectuales que colaborara con la revista *Amauta*. En esa conversación, Mariátegui afirmó, creando un interesante juego de tensiones con su trayectoria previa: “Lo que existe en mí ahora, existía embrionaria y larvadamente

---

<sup>397</sup> Al inicio de su estudio, cuestionable en más de un aspecto, Garrels inserta un valioso testimonio personal. Cuando visitó Lima aproximadamente a inicios de la década de 1970, asegura, “la viuda de Mariátegui, Anna Chiappe de Mariátegui, me contó que en cierto punto su esposo le había pedido que sus artículos de la Edad de Piedra, recopilados y conservados con tanta prestancia por su madre, sean quemados. Gracias a que su esposa intervino, el acto simbólico no llegó a ocurrir.” Ver Elizabeth Garrels, *The Young Mariátegui and His World*, ob.cit.: 2-3. Traducción propia.

cuando yo tenía veinte años y escribía disparates de los cuales no sé por qué la gente se acuerda todavía.”<sup>398</sup>

Prestar atención a la riqueza de las potencialidades –o elementos larvados– y a las tensiones irresueltas de los escritos de Mariátegui, dejando de lado toda apologética canonización que alise irregularidades de sentido, puede hacer posible una manera de cultivar sus modos de reflexionar sobre el arte y la literatura que sintonice con la inestabilidad del momento en que éstas surgieron. En torno a la agitación de las primeras décadas del siglo XX, en una de las piezas de *El alma matinal* Mariátegui apuntaba que, de acuerdo a Francis Picabia, “uno de los *leaders* del arte de vanguardia”, el arte estaría atravesando por un ciclo “tempestuoso, desordenado, caótico”. En contraste con la medida y la continuidad clásicas, se asistiría a un periodo “romántico” en el que se registran procesos “sincrónica y revueltamente, de destrucción y de construcción”.<sup>399</sup> En los escritos de Mariátegui se expresa también, a su modo, esta simultaneidad de impulsos contrapuestos. Su relativa dispersión, sus negaciones y afirmaciones le toman el pulso al inicio del siglo pasado. Así, las múltiples conexiones y rupturas que pueden descubrirse entre Juan Croniqueur y José Carlos no describirían exactamente una línea evolutiva sino, para así expresarlo, viajes de partida y de retorno inscritos dentro de un territorio inestable.

La “prosa impresionista” del joven Mariátegui recorre trayectos que arrancan con sus primeras exposiciones al ambiente literario limeño y tienden a cerrarse –aunque nunca de manera definitiva– con su proceso manifiesto de politización que, como se reseñara, se registra en las páginas de *El Tiempo*, *Nuestra Época* y, sobre todo, *La Razón*. Más de un aspecto de aquellas crónicas íntimamente vinculadas con la poesía y los relatos de ficción de Juan Croniqueur, confluye con el sentido de las indagaciones que Mariátegui emprendiera, con posterioridad no sólo a su

---

<sup>398</sup> Ángela Ramos, “Una encuesta a José Carlos Mariátegui”, *Mundial* [Lima] 23 de julio de 1923, en *MT I*: 1395.

<sup>399</sup> JCM, *EAM*, “Post-impresionismo y cubismo”, *Variedades* [Lima] 26 de enero de 1926, en *MT I*: 570.

primera inclinación por el socialismo en Lima sino a su decisiva estancia europea, a través de los materiales preparatorios de *El alma matinal*.

Los gestos de liberación de la experiencia mística del control ejercido por la Iglesia Católica, aquel traslado de la poesía religiosa y de la narración de procesiones tradicionales hacia la danza en el cementerio, parecen retornar, pero bajo formas distintas, en la constante afirmación de una fe revolucionaria en los escritos de Mariátegui de la década de 1920. La defensa de la secularización, en uno y otro caso, se resiste, de maneras distintas, al desencantamiento del mundo. Si Juan Croniqueur tiende a sustituir la práctica religiosa convencional por la libertad de la experiencia estética, José Carlos tiende a cultivar un sentido de trascendencia histórica, o de fe terrenal, como aliento de la lucha política. Pero este giro no se puede describir, sin eliminar su complejidad, como una “sana” eliminación de todo humor crepuscular y de toda nostalgia romántica.

Es posible reconocer que el “desencanto del progreso” que se alimenta tanto del decadentismo como del romanticismo virreinal de Juan Croniqueur, persiste, aunque esto de nuevo se exprese de maneras transformadas, en los posicionamientos posteriores de José Carlos. La *superación*, por un lado, de la tendencia al fatalismo que niega la actualidad, y por otro, de la melancólica fantasía que busca restituir el pasado, no equivale a una simple ruptura. El pesimismo que cultiva el joven Mariátegui alimenta su posterior crítica al optimista evolucionismo liberal que permea a la socialdemocracia –y que, como se verá claramente años más tarde, resulta extensible al mecanicismo positivista del comunismo estalinista–. Asimismo, su temprana disposición afectiva romántica permite que, más adelante, desde su afirmación radical del presente se dirija al reencuentro de tradiciones vivas. Los trazos literarios que pueblan la “prosa impresionista” de Juan Croniqueur plasman una búsqueda, no de los “hechos”, sino de los vestigios del misterio y del encanto de mundos amenazados y en trance de desaparición en medio de la modernización de Lima. Sin estos “extravíos” difícilmente habría decantado la original forma de reflexión crítica de Mariátegui que se nutre del cultivo heterodoxo de diversas formas de tradición.

Por último, aunque con esto no se agoten las conexiones posibles, se puede observar que la crítica al refugio en la torre de marfil que articula Mariátegui surge de y retorna a las derivas mundanas de la literatura ya registradas en los escritos de Juan Croniqueur. A través de la múltiple sucesión de imágenes que el joven Mariátegui capta de la ciudad, ocurre un fenómeno doble y simultáneo: las fronteras entre lo artístico-literario y lo prosaico son desbordadas y, a la vez, emergen visiones que trascienden lo existente –o bien, se crean accesos a lo que Benjamin denominara *iluminaciones profanas*–.<sup>400</sup> Para mencionar un ejemplo especialmente representativo, aquella imaginativa representación de la aviación en la que los artefactos de la tecnología moderna se transfiguran en catalizadores de experiencias estéticas, atraviesa de ida y vuelta los campos gravitacionales modernistas y vanguardistas a los que conduce la lectura total de los escritos de Mariátegui. El viaje por la “ruta de Ícaro”, a través del que se desequilibra el cerco esteticista de la poesía de Juan Croniqueur, expresa ese mismo encanto que, de acuerdo a la lectura de Mariátegui, el simbolista Eguren supo encontrar en la “colosal juguetería” recogida, muy selectivamente, de la “civilización capitalista”.

Eguren se puede suponer moderno porque admira el avión, el submarino, el automóvil. Mas en el avión, en el automóvil, etc., admira no la máquina sino el juguete. El juguete fantástico que el hombre ha construido para atravesar los mares y los continentes. Eguren ve al hombre jugar con la máquina; no ve, como Rabindranath Tagore, a la máquina esclavizar al hombre.<sup>401</sup>

La afirmación de esta *técnica lúdica* presenta otro retorno más de Mariátegui al esteticismo de Juan Croniqueur.

---

<sup>400</sup> Como la define Richard Wolin (*Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption* –Nueva York: Columbia University Press, 1982–: 132): “Al igual que la iluminación religiosa, la iluminación profana captura los poderes de la ebriedad espiritual con el fin de producir una ‘revelación’, una visión o intuición que trascienda el estado prosaico de la realidad empírica; pero produce esa visión [...] sin recurrir a los dogmas del más allá”. Citado por Michael Löwy, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, en ob.cit.: 50.

<sup>401</sup> JCM, 7 ensayos, ob.cit.: 135.

## II.

La ya clásica elaboración teórica de Peter Bürger sobre la “vanguardia histórica”, formulada décadas más tarde de la época en que escribía Mariátegui, aporta en la dilucidación de estas asociaciones múltiples albergadas al interior de su obra. Como sostiene Bürger, partiendo de una situación, predominante desde finales del siglo XIX, en la que el arte se encontraba instituido como una esfera desconectada de la vida práctica, o bien, como un ámbito ajeno a la experiencia mundana:

Los vanguardistas proponían la superación del arte –superación en el sentido hegeliano del término: el arte no habría de ser simplemente destruido, sino transferido a la praxis vital donde sería preservado, pero de manera transformada.<sup>402</sup>

Esta peculiar disposición a integrar el arte y la vida social se circunscribe al periodo de entreguerras del siglo pasado. Al comprender este horizonte de transformaciones como un ciclo abierto y cerrado en el pasado, Bürger traza una importante delimitación y diferenciación. El proyecto compartido por el amplio haz de manifestaciones vanguardistas vigentes durante las décadas en que se definía el sentido del siglo XX, tendría rasgos que lo distinguen esencialmente de las posteriores expresiones culturales que también se autodenominaran vanguardistas, pero que Bürger considera “falsas superaciones” de la autonomía del arte.<sup>403</sup>

La distancia respecto de la degradada realidad del mundo burgués y su racionalidad limitada a criterios de eficiencia y utilidad –postura que el

---

<sup>402</sup> Ver Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 [1975]), “On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society”: 49. Traducción propia.

<sup>403</sup> En torno a este punto, Bürger tiene en mente a la abolición (distinta a la *superación*) de la autonomía del arte que deriva en su mercantilización, fenómeno que ocurre en el contexto de la consolidación del “capitalismo tardío”, como Ernest Mandel denominara al conjunto de reformas del sistema capitalista posteriores a la Segunda Guerra Mundial que, por la vía del fomento a la capacidad de consumo, permitieron superar la crisis de sobre-producción intensificada a lo largo de la década de 1930. La literatura chatarra [*pulp fiction*] o la estética mercantil [“commodity aesthetics”], serían claros ejemplos de esta falsa superación [“false sublation”] de la autonomía del arte. Ver Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, ibíd.: 54.



“esteticismo” cultivara y llevara a su extremo— constituye, siguiendo a Bürger, un referente crucial del proyecto de las vanguardias.

Los vanguardistas adoptaron así un elemento esencial del esteticismo. El esteticismo había hecho de la distancia de la praxis vital el contenido mismo del arte. La praxis vital a la que se refiere y a la que niega el esteticismo es la racionalidad instrumental del sentido común burgués. Ahora bien, no es la intención de los vanguardistas integrar el arte a *esta* praxis. Por el contrario, aprueban el rechazo de los esteticistas al mundo y su racionalidad instrumental. Lo que los distingue de aquellos es el intento de organizar una nueva praxis vital a partir del arte.<sup>404</sup>

Antes que representantes u obras específicas adscritas a una escuela, el “esteticismo”, en la perspectiva teórica de Bürger, designa una posición y un tema central del arte: una “distancia de la praxis vital” propia del “sentido común burgués” que se vuelve “el contenido mismo del arte”. Esta especie de exilio del arte en el que sus contenidos o temas predominantes pasan a abordar justamente su condición de separación de la vida social burguesa, arrancarí, como señala este autor, con el romanticismo decimonónico y se intensifica posteriormente con el simbolismo europeo finisecular, corriente cosmopolita acrisolada en el modernismo hispanoamericano. Así, la relación de las vanguardias históricas, tanto europeas como no europeas, frente a la amplia variedad de “esteticismos” que establecen cercos poco permeables en torno a la actividad artística, singularizándola y distinguiéndola del prosaísmo del resto de actividades humanas, no se resuelve en quiebres o rupturas abruptas. Por el contrario, los practicantes del vanguardismo, así entendido, establecen vínculos especiales con la postura esteticista: conservan de ella su negatividad, su rechazo incondicional a la realidad tal y como es configurada por el capitalismo en sus distintas materializaciones. Pero esta conservación a su vez va más allá del esteticismo: las vanguardias reconducen la crítica entrañada en la distancia del arte frente al mundo hacia el nivel, se podría decir, de disputas terrenales o de transformaciones de la praxis vital.

Mariátegui nunca dejó de imaginar, negativa o afirmativamente, una modernidad alternativa a su versión capitalista. Pero como él bien sabía, el ser humano “no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando, en la

---

<sup>404</sup> *Ibidem*: 49. [Traducción propia].

entraña oscura de la historia”.<sup>405</sup> Sus profusos escritos dan cuenta de sus múltiples estaciones, a las que quizá sólo es posible acercarse y entretrejer aventurándose a vislumbrar conexiones entre aquello que en principio puede resultar dispar. Así, leer a Mariátegui constituye, en el fondo, una invitación a leer, nuevamente, nuestros modernismos y vanguardismos en búsqueda de constelaciones que dibujen otras formas de ser modernos.

---

<sup>405</sup> JCM, *EAM*, “La imaginación y el progreso”, art.cit.: 505.