

Services

 How to cite this paper

An. 2. Congr. Bras. Hispanistas Oct. 2002

Indigenismo y Vanguardia: el pensamiento de Mariátegui en la década del veinte

Viviana Gelado

UFSCar

El pensamiento de José Carlos Mariátegui en la década del veinte se sitúa en una línea indigenista reivindicatoria, paralela a la que sustenta, también en el área andina, el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Para divulgar sus ideas y las de su generación, Mariátegui funda y dirige un vehículo propio: la revista *Amauta*. En ella, además de reivindicar los derechos de los indios, los colaboradores se dedicarán al análisis de la literatura y el arte peruanos y extranjeros y, desde una perspectiva marxista, harán lo propio con diversos aspectos históricos y sociológicos de la realidad nacional, con el objetivo de explicar la dinámica de las relaciones sociales y de promover como solución a las diferencias y abusos históricos de la oligarquía sobre los demás sectores sociales, el socialismo. En este sentido, uno de los aspectos histórico-políticos más tratados y cuestionados en la publicación será el de la distribución y explotación de la tierra y los recursos naturales. En efecto, en el primer caso y a partir del número 5, de enero de 1927, la revista inició la publicación esporádica del "Boletín de Defensa Indígena" dedicado casi integralmente a debatir sobre "el proceso del gamonalismo"; además de varias colaboraciones esparsas sobre el tema del propio Mariátegui (textos recogidos posteriormente en sus *Siete ensayos...*), de Luis E. Valcárcel, del grupo de vanguardia cuzqueño "Resurgimiento", de la consagración integral del número 16 de la revista a González Prada y su defensa pionera de los indios peruanos, etc. En relación con el segundo aspecto, la revista se constituirá en un vehículo de propaganda antiimperialista contra la onda de privatizaciones llevada a cabo por el gobierno de Leguía en favor de empresas norteamericanas, a través de colaboraciones de Víctor Raúl Haya de la Torre, Jorge Basadre, Dora Mayer de Zulen y M. Castro Morales, entre otros. No obstante ser la realidad nacional el centro de sus preocupaciones, la revista alcanzó en su momento una considerable repercusión continental y se hizo eco de los movimientos de renovación estética y del debate cultural y político regional¹.

En septiembre de 1926, la "Presentación" de la revista, firmada por su director, inaugura la primera etapa, de definición del movimiento de renovación, explicando el porqué del título: no se trata de un rótulo más (como los que gustan usar los diversos grupos de vanguardia y a los que los peruanos de todas las épocas han sido tan afectos) sino que el mismo "traduce [...] nuestra adhesión a la Raza, [...] nuestro homenaje al Incaísmo". Y, expandiendo el poder de asimilación de lo indígena a toda la sociedad peruana (indígena como sinécdoque de nacional), y al Perú en una perspectiva internacionalista, declara que

El objeto de esta revista es el de plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideramos siempre al Perú dentro del panorama del mundo (*AMAUTA*, I, 1, 1926, p. 1),

con vistas a la constitución de un movimiento orgánico y a la consecuente creación de "un Perú nuevo dentro del mundo nuevo". Adoptando además un discurso inaugural, característico del manifiesto, la "Presentación" traza una breve historia de la "gestación" de la revista, de la voluntad individual a "la voz de un movimiento y de una generación".

En el ámbito intelectual, *Amauta*, que no representa un grupo sino "un movimiento, un espíritu", se propondrá también distinguir, a través de un "fenómeno de polarización y concentración", los auténticos espíritus de

vanguardia (espíritus que participan del movimiento orgánico de renovación), de aquellos cuya relación con la renovación es meramente formal o técnica; operación para la cual, estratégicamente, el autor de la "Presentación" abandona la primera persona (singular o plural) y adopta el distanciamiento crítico de la tercera:

[...] En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente [...] de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. [...] El movimiento [...] adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de "Amauta" entra en una fase de definición.

Análoga a la propuesta de la revista argentina *Claridad* (cuya publicación se había iniciado en Buenos Aires dos meses antes), *Amauta* se sitúa como tribuna de pensamiento no abierta a todas las tendencias sino exclusivamente a la socialista, y privilegia como instrumento de distinción de lo vanguardista, lo ideológico, antes que la experimentación formal y, menos aún, la retórica. Por otro lado, diferentemente de *Claridad*, que manifestó en su primera nota editorial un menosprecio explícito por lo literario en relación con lo ideológico (traicionando a *posteriori* felizmente esta postura), *Amauta* se propone el estudio de "los grandes movimientos de renovación" en una perspectiva más amplia: política, filosófica, artística, literaria, científica.

En otro editorial de Mariátegui para la revista, "Arte, revolución y decadencia" (*AMAUTA*, I, 3, 1926, p. 3-4), el ensayista se aplica a definir el arte revolucionario, subordinando lo estético al interés histórico e interpretando la fragmentación del arte de vanguardia como síntoma de la decadencia de la civilización capitalista. Raro texto del periodo en lo que respecta a su objetividad de propósitos y claridad en la exposición, este editorial resume la posición del intelectual orgánico y lúcido de izquierda en relación con los movimientos estéticos contemporáneos. En lugar de ver en ellos, como Lukács inicialmente, solo el significante decadente de la cultura burguesa, potencializa el sentido revolucionario de la "atomización" del arte como "repudio" y "befa del absoluto burgués". Introduce, además, el surrealismo (movimiento que tendría luego en el Perú seguidores de la talla de César Moro, Xavier Abril y Emilio A. Westphalen, difundidos por *Amauta*) como ejemplo de conducta artística "marchando hacia el comunismo". Y aun en lo que atañe a la relación entre estética y política, coherente con sus criterios y fundamentalmente de acuerdo con César Vallejo en la consideración del arte nuevo no como un arte solo de técnicas nuevas, Mariátegui disiente de Huidobro y del ultraísmo en lo que respecta a la autonomía entre ambas:

César Vallejo escribe que [...] Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aseveración es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política [...] Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política [...] es la trama misma de la Historia. [...] en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida. (*AMAUTA*, I, 3, p. 3-4)

En el mismo número de *Amauta*, acompañado de un dibujo de Norah Borges, aparece "Poesía nueva" de César Vallejo. Texto sintético como todos los suyos sobre la materia estética², en él el poeta y militante comunista traza la distinción entre "poesía nueva" y poesía "a base de palabras o de metáforas nuevas", y recupera para la poesía su relación con la praxis vital a través de la expresión, en y por ella, de la "nueva sensibilidad". La ausencia de comentario editorial esclarecedor de una hipotética discrepancia, tanto en esta como en otras notas del poeta, lleva a pensar que, en lo que se refiere al "arte nuevo", *Amauta* concuerda con Vallejo como lo hará también con las frecuentes colaboraciones de Martí Casanovas, uno de "los cinco" fundadores de 1927, la *revista de avance cubana*.

En el número 13 de *Amauta*, Mariátegui publica una nota brevísima al poema "Gira" de Martín Adán, titulada "Defensa del disparate puro" (III, 13, 1928, p. 11). En ella identifica, en el disparate, "una de las tres categorías sustantivas de la poesía contemporánea" y valoriza el desorden como única posibilidad artística, cuya "función revolucionaria" consiste en que "cierra y extrema un proceso de disolución": el del arte como expresión del absoluto burgués; obligando, por ello, a la creación de un orden nuevo: el socialismo³.

Esta relación intrínseca entre revolución estética y revolución social se reafirmará en el editorial del número 17, "Aniversario y balance" (*AMAUTA*, III, 17, 1928, p. 1-3), firmado por el colectivo "Amauta". Concluido el periodo de "definición ideológica", la revista se propone como vehículo de la revolución socialista. Por esta razón, subordinará a la pulsión ideológica que mueve este editorial –la de la implantación del socialismo a nivel mundial– un análisis histórico-político regional, a través de oposiciones (Norteamérica, "capitalista, plutocrática, imperialista" vs. América "latina o íbera, socialista") y del señalamiento de un precedente histórico local del socialismo mundial que se pretende instaurar ("la más avanzada organización comunista, primitiva, que registra la historia, [...] la inkaica"). No obstante este reconocimiento histórico, la razón que llevó a este señalamiento parece ser apenas de orden estratégico. Dado que, si bien se le reconoce a "Indo America [*sic*], en este orden mundial," el derecho a "tener individualidad y estilo", por un lado; por otro, se le niega, en beneficio de la universalidad de la civilización occidental, el derecho a tener "una cultura [y] un sino particulares." De manera sorprendente, el significante cultura aparece asociado en este editorial exclusivamente a la praxis política, y no aplicado en un sentido más amplio en el que pudiera incluir también lo estético; a pesar de que proponga, polémicamente, más adelante "dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indo-americano". En otras palabras, en un texto en el que se afirma con más claridad, dentro de la serie de editoriales de la revista, el principio de la correspondencia entre revolución estética y revolución social, paradójicamente el lugar de la cultura ha quedado reducido a lo político; al tiempo que, abandonada la ecuación indígena = nacional, lo que preocupa e interesa por sobre cualquier otra cosa a partir de entonces es la realización del "socialismo a nivel mundial". Al "tupy, or not tupy" contemporáneo de Oswald de Andrade, Mariátegui opone "Capitalismo o Socialismo" como disyuntiva del momento.

Equívocamente (puesto que en la práctica el contenido de la revista continuó estando abierto a diversas manifestaciones estéticas de renovación), este editorial de *Amauta* hace suponer que el énfasis en lo político podría significar una oclusión cultural en la revista. Al contrario, entre numerosas muestras de la preocupación de *Amauta* por el mundo de la cultura, podemos citar, en este mismo número, la continuación de una polémica entablada entre Franz Tamayo y Martí Casanovas en torno justamente al tema "Autoctonismo y europeísmo" en la "cultura indoamericana".

En efecto, si se procede a una evaluación general de la revista, es posible decir, con Hugo Verani, que *Amauta* contribuyó a la cultura peruana con "la formación de un espíritu indoamericano", por medio del reconocimiento de una experiencia histórica y cultural común a las comunidades indígenas del continente; además de "la revalorización del pasado literario inmediato"; "la promoción de tres escritores de inconfundible originalidad, en su etapa de experimentación formal: Carlos Oquendo de Amat, [...] Martín Adán [...] y César Moro"; y "la temprana y madura recepción del movimiento surrealista francés" (VERANI, 1990, p. 34-35).

Por otra parte, en lo que toca al indigenismo específicamente, éste se afirma también en producciones literarias como los poemas "Atahualpa" de César A. Rodríguez (nº3) y "Keswa" de X. Abril (nº10) o los "Relatos aimaras" de Mateo Jaika (nº18), y en numerosos ensayos, artículos y expresiones plásticas. En ellos se rescatan elementos de las culturas precolombinas como la tradición de resistencia incaica, el comunismo incaico y su entroncamiento con el contemporáneo, el derecho a la posesión de la tierra, la arquitectura, la música, la remota antigüedad de sus orígenes asiáticos y su pervivencia contemporánea, pero se promueve en grado infimo (eventual y exclusivamente en el plano léxico) el uso de las lenguas indígenas como instrumento expresivo. En este aspecto en particular, la posición de *Amauta* revela la hibridez cultural inmanente a América Latina. Puesto que, si por un lado la revista difundía manifestaciones de apoyo a la preservación de las culturas indígenas, por otro publicó también diversos artículos, como "La cuestión del quechua" de Abelardo Solís (nº29), en el que el autor defiende, como Vasconcelos lo hiciera en México, la erradicación de las lenguas indígenas en favor de una occidentalización de la cultura nacional, y la paralela defensa de los campesinos y obreros indígenas no a través del "comunismo agrario primitivo" sino de la modernización y "la europeización del Perú, de su actual estado social" (*AMAUTA*, V, 29, 1930, p. 32). En este caso también, es significativa la ausencia de cualquier nota aclaratoria por parte de los editores de la revista, lo que lleva a concluir que los mismos concordaban con la propuesta de Solís. En efecto, vemos que el propio Mariátegui, al referirse, entre 1927 y 1928, a la literatura indigenista contemporánea, pasa totalmente por alto la cuestión de la lengua como medio expresivo; es decir, asume lo que Cornejo Polar señala como el carácter híbrido o heterogéneo de esta literatura (indigenista y no indígena), como expresión de una cultura heterogénea (la indígena en la peruana) a través de un medio expresivo susceptible a sucesivas y diversas hibridaciones (el quechua y el aymara en convivencia conflictiva con el español)⁴.

Así lo revela "El proceso de la literatura", el último de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, dedicado a la literatura nacional considerada como proceso y el único que no fue publicado previamente en *Amauta*. En él, el ensayista expone su "concepción estética", en la que operan también sus concepciones morales y políticas; traza una historia de la literatura peruana desde el periodo colonial hasta sus contemporáneos (Alberto Hidalgo, César Vallejo, Magda Portal); y propone un "balance provisorio" final. El apartado XVII de dicho ensayo está dedicado al "indigenismo" como "corriente de hoy". En él, Mariátegui distingue con mucha lucidez las especificidades de la literatura indigenista, practicada por blancos o mestizos; en oposición a un sistema futuro, el de la literatura indígena, que vendría a ser practicada por los propios sujetos indios. Notablemente, por otra parte, reaparece en este apartado la postura ambigua en relación con la cultura considerada como criterio de distinción de las diversas corrientes estéticas contemporáneas que vimos en el editorial de *Amauta*, "Aniversario y balance". En efecto, si bien es explícita la asunción de la cultura (contra lo étnico, lo racial) como eje de la discriminación entre una "literatura indigenista" contemporánea y una "literatura indígena" por venir, esto no evita los constantes y polémicos tropiezos de Mariátegui en argumentos de orden psicologista étnico, como los que una y otra vez esgrime para caracterizar la contribución del negro y, en menor medida, la del propio indio a la sociedad peruana.⁵ Una vez más, la pulsión ideológica se sobrepone al análisis sociológico y estético. No obstante esto, el ensayo muestra consistentemente y como resultado del proceso de la literatura nacional que la única corriente del momento empeñada en traducir "un estado de conciencia del Perú nuevo" y cuya "subconsciente inspiración" es "política y económica" es el indigenismo.

Así pues, cuando Mariátegui caracteriza el criollismo rioplatense como expresión de un espíritu nacionalista y estudia la posibilidad de surgimiento de una corriente local de validez semejante, concluye que esto es imposible, por un lado, porque la "nacionalidad en formación" y la "dualidad de raza [india] y espíritu [colonial europeo]" peruanas ayudan a perpetuar el "sentimiento colonial" y una estética costumbrista; y por otro, porque el Perú no ha pasado sino hasta ese momento por la experiencia cosmopolita, necesaria para la gestación posterior de cualquier "autonomismo" estético en América. En consecuencia, el indigenismo contemporáneo es visto por Mariátegui como un movimiento presente de "reivindicación" de lo autóctono y como un programa, no como una restauración o resurrección de una "civilización incaica muerta" ni una evocación nostálgica del pasado, a la manera del criollismo y del nativismo rioplatenses. El indigenismo peruano está inspirado en la protesta y tiene por objetivo la Revolución. En su producción estética caben la idealización y la estilización del indio, puesto que se trata de una estética mestiza, de la obra de "criollos europeizados", pero no hay lugar en él para el pintoresquismo ni el exotismo, características puramente literarias y presentes, según él, en el nativismo criollista rioplatense. Sintonizado con las necesidades del presente, las tareas futuras más importantes del programa indigenista serán "encontrar la vía de la civilización moderna" y "traducir a su lengua [no entendida como un *corpus* lingüístico indígena particular sino como cultura autóctona], las lecciones de Occidente". En otras palabras, para peruanizar al Perú, el indigenismo vanguardista debe asumir, contemporánea y paradójicamente, la tarea de cosmopolitizarlo.

BIBLIOGRAFÍA

AMAUTA. *Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*. [1926-1930] Ed. facs. Introd. de A. Tauro. Lima: Amauta, 1976. 6 vols.

CORNEJO P. A. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año IV, n. 7-8, p. 7-21, 1er.-2do. sem. 1978.

Favorables-Paris-Poema. Paris: 1926. (2 números)

MARIÁTEGUI, J. C. *Peruanicemos al Perú*. 4.e. Lima: Empresa Editora Amauta, 1978.

_____. "El proceso de la literatura". In: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [1928] México: Quinto Sol, s.f., p. 207-325.

RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2.e. México: Siglo Veintiuno, 1985. 305 p.

VALLEJO, C. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973. 167 p.

_____. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, 1973. 101 p.

VERANI, H. (ed.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 283 p.

1 Además de las colaboraciones de autores franceses y rusos, más esporádicas, aparecen en la revista colaboraciones frecuentes de intelectuales mexicanos, uruguayos, argentinos, cubanos, chilenos, etc. Un termómetro de la repercusión de *Amauta* lo constituye el editorial "Segundo acto", firmado por Mariátegui, en diciembre de 1927, después del cierre de la revista por orden del gobierno de Leguía durante seis meses. En este editorial se agradecen los "testimonios de solidaridad" de intelectuales argentinos, uruguayos, del minorismo cubano, del costarricense García Monje y su revista *Repertorio Americano*, además de los locales y de Eugenio d'Ors. Cf. *Amauta*, año II, n°10, dic. de 1927.

2 El pensamiento fragmentario de Vallejo a este respecto ha sido reunido posteriormente, a partir de sus cuadernos de notas, en *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*. "Poesía nueva" (publicado originariamente en *Favorables-Paris-Poema* (Paris, 1, 1926, p. 14), revista dirigida por el propio Vallejo) está incluido en el primero de ellos.

3 En la misma línea argumentativa estarían la "Meditación del circo" de Estuardo Núñez (*Id.*, III, 17, p. 58-59), y "El anti-soneto" (*id.*, *ibid.*, p. 76) y "Esquema de una explicación de Chaplin" (*Id.*, III, 18, p. 66-71) de Mariátegui. En ellos, el circo, el anti-soneto y la pantomima como "origen del arte cinematográfico mudo" se presentan como formas de arte bohemio que han realizado un "trabajo de polilla" y han asesinado al teatro burgués y al soneto. Perteneciente al mismo linaje estético, el disparate puro hará lo propio con la poesía clásica.

4 A propósito, dice Cornejo Polar que "el estilo de José María Arguedas, correlativo a un "idioma" totalmente inventado, [...] pues está hecho de una matriz sintáctica quechua que luego se realiza léxicamente en español, resulta mucho más auténtico que la masiva interpolación de vocablos quechua [...] del indigenismo clásico"; en el sentido en que, en lugar de privilegiar la mimesis realista, revela "la desmembrada constitución de una sociedad y una cultura." Cf. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima, año IV, n°7-8, 1er.-2do. sem. de 1978, p.21.

5 En *Transculturación narrativa en América Latina*, A.Rama subraya la "simplificación operativa" que mueve el pensamiento mestizo peruano del momento (Mariátegui incluido) preocupado por la situación indígena. Para él, la valorización de la modernización (al servicio del progreso de la nación) y del socialismo (al servicio de la lucha contra la oligarquía conservadora e incompetente y de la modificación de las bases sociales), fundada en el realismo y el economicismo (como categorías de un análisis que combina lo estético, lo social, lo político y lo económico), parte de un supuesto común: remarcar la importancia histórica de la clase media mestiza como articuladora de todo el proceso, en detrimento de una "valoración positiva" de la propia cultura indígena y de su papel social.

© 2016 Associação Brasileira de Hispanistas

ABH - Associação Brasileira de Hispanistas
DLM/FFLCH / USP
Caixa Postal 26097
05513-970 São Paulo – SP



mariogon@usp.br