

## EL AMAUTA Y AMAUTA. LA ENSAYÍSTICA DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Juan E. de Castro

Eugene Lang College, The New School

José Carlos Mariátegui es, sin lugar a dudas, el más universal de nuestros ensayistas. Su obra máxima, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), traducida a las lenguas principales de Asia y Europa, es el texto fundador de la tradición marxista latinoamericana. Si bien la diseminación de los *7 ensayos* se debe en parte a que presenta una versión del marxismo alternativa al caducado modelo soviético, sus escritos siguen atrayendo a lectores de todo el espectro político. Así, Mariátegui ha sido elogiado por críticos liberales como el historiador mexicano Enrique Krauze, quien lo describe como «una de las inteligencias más altas de América Latina» (2011, p. 131), y por el estudioso cubano-norteamericano Roberto González Echevarría, quien lo presenta como «ese Walter Benjamin de nuestras letras» (2001, p. 72). De hecho, Mariátegui es el único ensayista peruano que tiene una entrada entre los más de quinientos autores incluidos en la monumental *Encyclopedia of the Essay* editada por Tracy Chevalier (1996, pp. 1120-1122). Este capítulo estudia principalmente la reflexión estética y literaria del autor de los *7 ensayos*. Desde una perspectiva peruana, la importancia de los escritos sobre literatura y arte de Mariátegui reside en su intento de reconciliar el indigenismo característico de su época, definido por él como «una literatura de mestizos» (1981b, p. 335), con una perspectiva cosmopolita, atenta a los movimientos de vanguardia que en esos días tomaban por asalto la cultura occidental. En particular, se analizan estos temas en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), así como en algunos de los artículos recopilados en sus obras completas, como «Arte, revolución y decadencia» (1926) y «Populismo literario y estabilización capitalista» (1930), entre otros. Además, se estudiará el papel de la revista *Amauta* como un intento de hacer circular las propuestas estéticas y políticas de Mariátegui dentro de los diversos grupos sociales peruanos. A pesar de que publicó relativamente pocos de sus artículos en *Amauta* —por ejemplo, en 1930, solo dos de sus veinticinco ensayos

publicados ese año aparecieron en esta revista— esta constituye la mejor expresión de lo que Marcel Velázquez Castro (2004), refiriéndose al conocido concepto desarrollado por Benedict Anderson, ha denominado «la comunidad imaginada» que subyace al pensamiento de Mariátegui.



Imagen 1. José Carlos Mariátegui La Chira 1928. Fotógrafo: José Malanca. Cortesía del Archivo José Carlos Mariátegui.

## 1. MARIÁTEGUI Y LO ESTÉTICO

Aunque generalmente asociamos a Mariátegui con temas políticos o con las ciencias sociales, más del cuarenta por ciento de sus escritos tratan temas literarios o culturales (Beigel, 2006, p. 20). De hecho, el capítulo más largo de los *7 ensayos* no es ni «Esquema de la evolución económica», como tal vez podría esperarse de un «marxista convicto y confeso» (Mariátegui, 1981b, p. 241), ni «El problema del indio», el tema central de su generación, sino «El proceso de la literatura».

La pasión por la literatura y las artes, que duró toda su vida, se origina en sus años de poeta, dramaturgo y miembro del grupo literario Colónida, liderado por Abraham Valdelomar. De hecho, uno de sus últimos escritos fue *La novela y la vida: Siegfried y el*

*profesor Canella*, una novela corta experimental ambientada en Italia. Además, en una carta escrita poco antes de su muerte declara tener el proyecto de una novela peruana (1984, p. 731). No obstante, la mayoría de sus textos literarios fueron de índole crítico antes que creativo. Asimismo, dada la centralidad de su labor como crítico de libros y comentarista de arte y literatura, algunos estudiosos como Vicky Unruh, señalan «la importancia de Mariátegui en las artes no como autor creativo (aunque escribió poesía, teatro y cuentos durante su juventud), sino como uno de los primeros críticos profesionales de Latinoamérica» (1989, p. 50). No en vano, para el periodista y escritor argentino Damián Tabarovsky (2007), Mariátegui «antes que todo, fue crítico literario; luego teórico político y pensador social».

Los escritos de Mariátegui sobre temas estéticos y literarios estudian y elogian a una sorprendente variedad de autores. Él es un indigenista que lee a James Joyce, un socialista que cree en la necesidad de suplir los clásicos del marxismo con las obras de Sigmund Freud, Henri Bergson, Georges Sorel y Miguel de Unamuno. Esta apertura a las más diversas vertientes del arte y pensamiento occidentales se manifiesta en el inicio de los *7 ensayos*, en el epígrafe de Friedrich Nietzsche con que se abre esta obra fundacional no solo del marxismo sino también del pensamiento moderno hispanoamericano: «Promesa solemne: —Yo no quiero leer a un autor en quien se advierte que ha querido hacer un libro. Ya no leeré más que aquellos cuyas ideas se conviertan inopinadamente en un libro» (Nietzsche, 1999, p. 121).

A pesar de su admiración por novelas soviéticas como *El cemento* de Fiodor Gladkov, Mariátegui implícitamente rechaza las premisas sobre las que se empezaba a construir el realismo socialista: no considera que exista necesariamente una relación entre temática y estilo —en el caso del realismo socialista, tópicos revolucionarios representados de una manera supuestamente transparente— que sirva como criterio evaluativo de la valía política de una obra de arte. Fue, asimismo, un gran admirador de las vanguardias y, en especial, del surrealismo. Como señala en «El balance del suprarrealismo», «Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido [...] la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo» (1980b, pp. 45-46). Según Estuardo Nuñez, su apertura a la innovación artística y literaria influyó en sus contemporáneos: «La temprana recepción del surrealismo en el Perú se debe a la manifiesta simpatía que ese movimiento despertó en la mente inquieta de José Carlos Mariátegui y a su acción excitadora de las inquietudes de jóvenes poetas de ese momento» (Nuñez, 1977, p. 57). Cabe señalar que la identificación entre escritura y literatura lo lleva a ignorar la literatura oral indígena (Velázquez Castro, 2004), lo cual no puede dejar de verse, desde una perspectiva contemporánea, como una limitación. Sin embargo, Mariátegui enfatiza el valor en potencia del indigenismo como «una literatura de mestizos», añadiendo:

«Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla» (Mariátegui 1981b, p. 335). El apoyo simultáneo al indigenismo y la vanguardia llevaron a Mariátegui a imaginar una nueva literatura indigenista que, en su combinación de representación y activismo cultural y maestría técnica, aparecería solo años más tarde en las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas.

### 1.1. Arte, revolución y decadencia

Ni el rechazo de Mariátegui de una literatura fácilmente política en la que el contenido dicte el cariz ideológico de la obra ni su admiración por las vanguardias lo llevan a una posición puramente formalista. El texto en el que el Amauta desarrolla explícitamente su opinión sobre la relación entre la política y los movimientos de vanguardia es su ensayo de 1926 «Arte, revolución y decadencia». Publicado en la tercera edición de *Amauta*, este ensayo es una presentación de los principios que van a regir la selección de textos literarios y artísticos que se publicarán en esta revista. El carácter programático de «Arte, revolución y decadencia» explica el hecho de que se incluya frecuentemente en antologías de manifiestos y otras declaraciones de principios de la vanguardia hispanoamericana como, por ejemplo, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (Brihuega, 1979), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Osorio, 1988) y *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Verani, 1990).

En «Arte, revolución y decadencia» Mariátegui intenta separar el grano político de la paja retórica, o sea, la revolución de la decadencia en las obras de vanguardia, pues, según él, «solo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo» (1980b, p. 18). Hasta aquí el Amauta parecería estar recorriendo caminos ya trillados de la crítica que busca la presencia explícita de una posición política a la hora de determinar el valor estético de una obra. Sin embargo, Mariátegui toma un camino diferente. Más adelante señala: «El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no —esto es lo de menos—, del absoluto de su época (1980b, p. 19).

Así, el carácter revolucionario de una obra no se deduce necesariamente de la técnica utilizada ni, en principio, del tema. En los escritos del Amauta, la obra de Marinetti y los futuristas italianos se suele presentar como ejemplo de una modernización reaccionaria. Más allá de la intención del autor —y vale recalcar que Mariátegui está a favor de la identificación del artista con la revolución— la clave para evaluar una obra de arte reside en su relación con el «absoluto burgués». Pero, ¿qué quiere decir

Mariátegui con la palabra 'absoluto'? Como el lector habrá notado, Mariátegui tomó prestado el concepto del absoluto de una fuente inesperada: los escritos de Henri Bergson. Sin embargo, Bergson nunca explica el concepto del «absoluto», salvo para señalar la incapacidad de la razón para captarlo en plenitud. Como declara el filósofo francés, «nuestra razón prefiere anunciar de una vez por todas, con orgullosa modestia, que no conocerá más que lo relativo y que lo absoluto no es su móvil» (Bergson, 1959, p. 479). Más adelante añade: «Entonces lo Absoluto se revela muy cerca de nosotros y, en cierta medida, en nosotros. Es por esencia psicológico y no matemático o lógico. Vive con nosotros» (p. 694). Es este aspecto psicológico de lo absoluto al que Mariátegui se refiere en su «Arte, revolución y decadencia», si bien le da un sorprendente giro político: el «absoluto burgués» parece referirse a todo aquel sustrato psicológico que acepta y hace posible al capitalismo. A pesar de su falta de teorización —uno de los rasgos característicos de los ensayos principalmente periodísticos que componen su obra—, la apropiación y politización del absoluto bergsoniano por parte de Mariátegui parece apuntar en la dirección de conceptos desarrollados por pensadores de izquierda posteriores para explicar el sustrato inconsciente de apoyo al capitalismo (y otros sistemas), como lo que Raymond Williams llama la «estructura de sentimiento» o la revisión de la noción de ideología hecha por Louis Althusser. Al enfatizar que el «repudio del absoluto burgués» determina el peso político de una obra literaria o artística, Mariátegui está abriendo la puerta a la pluralidad estética. Como señala en «Arte, revolución y decadencia», «No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale ahora con su *Rappel à l'ordre*» (Mariátegui, 1980b, p. 21). A pesar de su pasión por las vanguardias, Mariátegui discrepa con muchos críticos posteriores que han encontrado en la innovación estética el criterio básico para determinar la radicalidad cultural de la obra. La consideración que hace Mariátegui del valor ideológico de las obras estéticas e intelectuales, sean estas últimas ensayísticas o filosóficas, se caracteriza por la conciencia de que «la decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos» (p. 18). En este sentido, en «Arte, revolución y decadencia» queda claro que esta impureza ideológica se extiende también a las obras producidas por estos individuos. Por ejemplo, su apropiación de Bergson se basa en la consideración de que la obra de este autor posee profundas implicaciones revolucionarias, conjuntamente con posibilidades «decadentes». En «Veinticinco años de sucesos extranjeros», un ensayo de 1929, escribe: «Históricamente, la filosofía de Bergson ha concurrido, como ningún otro elemento intelectual, a la ruina del idealismo y racionalismo burgueses y a la muerte del antiguo absoluto, aunque, por contragolpe, haya favorecido el

reflotamiento de descompuestas supersticiones. Por este hecho, representa una estación en la trayectoria del pensamiento moderno» (1980e, p. 199). Mariátegui fácilmente podría haber escrito algo semejante sobre Nietzsche. Aunque el proceso de proscripción de la obra de Nietzsche se encontraba ya avanzado entre las huestes de la Tercera Internacional, como hemos visto, el Amauta empieza sus *7 ensayos* con una cita de este. Esta conciencia del potencial revolucionario de obras escritas por autores no necesariamente identificados con las izquierdas queda clara en su reseña de *La agonía del cristianismo* de Miguel de Unamuno, escrita cuando el filósofo español se encontraba ya lejano de cualquier flirteo con el socialismo: «En este libro, como en todos los suyos, Unamuno concibe la vida como lucha, como combate, como agonía. Esta concepción de la vida que contiene más espíritu revolucionario que muchas toneladas de literatura socialista» (1980a, p. 120). Hacia el final de su vida, en 1930 Mariátegui escribe sobre James Joyce, quien, como sabemos, también se había apartado del socialismo precisamente durante el periodo en que entró en su madurez literaria: «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» (1980b, p. 35). Este texto, uno de los últimos ensayos sobre temas literarios escritos por el Amauta, lo encuentra negando por anticipado el gesto fundador del realismo socialista: el rechazo de la nueva literatura por parte de Karl Radek (1885-1939), destacado dirigente de la Internacional Comunista, durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934. Durante este, en presencia de André Bretón e Isaac Babel, dos escritores admirados por Mariátegui, Radek describió al *Ulises* como «un montón de estiércol, un criadero de gusanos fotografiado por un mecanismo cinematográfico montado en un microscopio» (Radek, 1977, p. 153).

Detrás de la admiración de Mariátegui por autores de vanguardia, se encuentra su creencia de que la literatura, además de negar o afirmar el absoluto de época, presenta lo que hoy podríamos llamar un «mapeo de la realidad». Así, en «La realidad y la ficción», un ensayo de 1926, celebra a los surrealistas por haber abrazado la fantasía que «Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real» (1980b, p. 23). Mariátegui está aquí repitiendo opiniones vertidas por los propios surrealistas. Como señala Unruh, «futuristas, dadaístas y surrealistas afirmaron al unísono que, al rechazar a la representación, en lugar de alejarse, se acercaban a la realidad. ‘Amo a la naturaleza, pero no a su sustituto’, escribió el artista dadá Hans Arp al oponerse a las prácticas artísticas del naturalismo» (Unruh, 1989, p. 51).

Para Mariátegui, el valor del surrealismo, e implícitamente de la literatura en general, radica en su habilidad para iluminar aspectos marginados de la realidad. Varias facetas centrales de la experiencia de todo ser humano, como la fantasía, la sexualidad y el inconsciente, no encontraron representación en la llamada literatura realista. El entusiasmo de Mariátegui por las vanguardias se origina, en gran parte, en que estas corrientes literarias hicieron de la representación e investigación de estos aspectos una de sus preocupaciones centrales. Como señala el Amauta, «La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil» (1980b, pp. 23-24). Es tentador añadir que estos «dogmas y prejuicios» a los cuales se refiere Mariátegui no son sino otra versión del «absoluto burgués»: al romper con estos, los surrealistas y Joyce son capaces de presentar una visión más amplia de la realidad.

## 1.2. Los 7 ensayos

Mariátegui presenta «El proceso de la literatura» como una revisión de la tradición literaria peruana:

La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana. Me propongo, solo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte (Mariátegui, 1981b, p. 229).

Su rechazo a los textos y autores que constituyen la literatura peruana sería, además, otro ejemplo de «esa voluntad contestataria generalizada» que Grínor Rojo (2015) ha señalado como la cualidad característica del pensamiento y actitud vital del Amauta. Este carácter de fiscal acusador no implica, por parte de Mariátegui, un rechazo de la especificidad del fenómeno literario. Así, en un artículo de 1929 sobre el otro gran crítico latinoamericano de la década de 1920, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el Amauta señala que «no es posible el crítico sin tecnicismo y sin sensibilidad específicamente literarios, pero se clasificará invariablemente en una categoría secundaria al crítico que con la ciencia y el gusto no posea un sentido de la historia y del universo» (1980d, p. 225). A pesar de admitir la existencia de la literatura como un campo claramente delimitado, Mariátegui enfatiza la imposibilidad de sustraer a este del continuo humano que, por definición, incluye lo económico y lo político. En esto no hay duda de que es un buen marxista. Como Federico Engels había

señalado en un texto que el Amauta probablemente no conoció, «según la concepción materialista de la historia, el factor que *en última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real» (1974, p. 748).

Ya en las primeras páginas de «El proceso de la literatura», Mariátegui había señalado:

El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia. Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas [...]. Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente (1981b, p. 231).

En la crítica literaria de Mariátegui hay, así, un rechazo a la posibilidad de establecer una separación absoluta de lo literario, no solo de lo social, sino de lo individual.

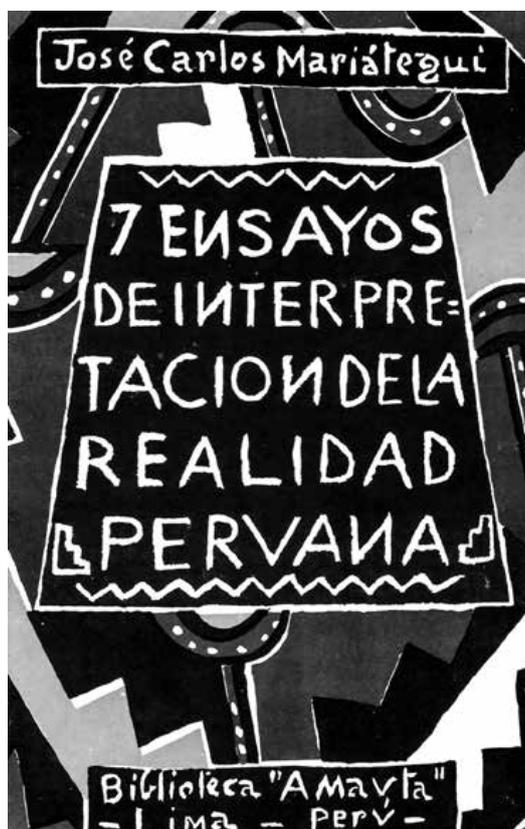


Imagen 2. Portada *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Cortesía del Archivo José Carlos Mariátegui.

Dado este énfasis en el carácter parcial y parcializado de su lectura de la literatura peruana, es un error ver en este capítulo un canon, si es que, como propone la Real Academia, definimos el término como un «Catálogo de autores u obras de un género de la literatura [...] tenidos por modélicos». En lugar de un canonizador, Mariátegui sería un fiscal acusador, un desmitificador de las obras y autores considerados valiosos, aunque, como veremos más adelante, el análisis de Mariátegui busca redefinir lo que en el Perú se consideraría un texto canónico. Vale recordar que Harold Bloom, a quien debemos la popularización del término canon en los estudios literarios latinoamericanos y españoles, rechaza cualquier «vocación contestataria» en la lectura. Un ejemplo de esto es la vehemente oposición del crítico norteamericano a «la escuela del resentimiento», o sea a cualquier lectura política, sea esta de índole socialista, feminista o multicultural: «El canon occidental [...] existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral» (Bloom, 1995, p. 45). Y continúa más adelante: «De este modo debemos distinguir el poder y la autoridad estéticos del canon occidental de cualquier tipo de consecuencia espiritual, política, o moral, que pueda haber favorecido» (p. 47). Para Bloom, la lectura debe privilegiar lo estético, aunque, en un gesto característico, la última evaluación se presenta no como el resultado de la lucha de clases, sino como el producto de una lucha de autores, lectores, y textos: «Donde [las obras literarias] se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases. El valor estético emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad» (p. 48). Si el autor de *El canon occidental* leyera al Amauta, probablemente lo consideraría un precursor de «la escuela del resentimiento»; sin embargo, no dejan de llamar la atención los puntos de contacto entre la crítica literaria de Mariátegui y la de Bloom. Influenciados por Nietzsche, ambos enfatizan el aspecto agonístico de la literatura. Sin embargo, Mariátegui ve la lucha entre aspectos progresivos (revolución) y regresivos (decadencia) como un proceso interno a la obra y al individuo, si bien íntimamente ligado al contexto histórico que precisamente determina tanto lo que es decadente como revolucionario. Pero, como hemos visto, Mariátegui rechaza la total independencia del campo literario sin, por cierto, negarle especificidad. En cambio, Bloom ve este agón o lucha como algo que sucede entre obras y autores libres de cualquier influencia social. Esta independencia de lo literario le daría al canon un carácter objetivo, aunque, obviamente, este responda a la evolución del campo literario.

También valdría distinguir «El proceso de la literatura» de lo que Josu Landa (2011) ha llamado un «canon reticular», o sea, basado en la «reivindicación de la autonomía del individuo, en punto a la determinación de valores estéticos». No obstante, como

contrapeso al potencial anarquizante de su propuesta, el filósofo venezolano enfatiza la importancia de «ese componente educativo [que] implica estimular la formación permanente del sentido del gusto y del sentido del valor estético». Al fin y al cabo, Mariátegui propone criterios que, si bien asumen e incluyen que el lector haya desarrollado lo que Landa llama el «sentido del valor estético», también se encuentran ligados a consideraciones sociales.

A pesar de no constituir un canon, ya sea en un sentido bloomiano o landiano, ni siquiera un canon alternativo —otra vez, en el sentido de presentar una lista de obras ejemplares para ser seguida por nuevos escritores— como ya he señalado, «El proceso de la literatura» posee implicaciones canónicas. Con esto quiero decir que, si bien no todas las obras estudiadas se consideran ejemplares, el Amauta propone los criterios que, según él, se deberían usar para evaluar las obras por incorporarse a un futuro canon de la literatura peruana. A pesar de que, como hemos visto, Mariátegui aprecia y defiende una variada gama de estilos y movimientos literarios, para él, en el Perú, toda obra de valor debe representar un intento de descolonización cultural. Como señala en los *7 ensayos*:

La flaqueza, la anemia, la flacidez de nuestra literatura colonial y colonialista provienen de su falta de raíces[...] El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli (1981b, p. 241).

Es debido a que considera que practican una literatura colonialista, imitativa, y desligada de cualquier tradición local, que Mariátegui desacredita a autores que en ese momento se consideraban, por decirlo de alguna manera, clásicos vivos de la literatura peruana, como José de la Riva Agüero, Ventura García Calderón o José Santos Chocano. También, claro, utiliza estos criterios para acreditar a otros como representantes de una literatura que corta el cordón umbilical con la tradición colonial y española y, en ocasiones, se entronca con las tradiciones locales, sobre todo indígena.

El punto de partida de «El proceso de la literatura» es, así, una redefinición de cómo entendemos la tradición literaria y cultural peruana.

## 2. POR UNA TRADICIÓN LITERARIA DESCOLONIZADA

Es necesario un breve repaso de las críticas hechas por Mariátegui a la Generación del 900, constituida por intelectuales tan notables como José de la Riva Agüero, Ventura García Calderón y su hermano Francisco García Calderón, para entender el cariz de

la propuesta mariateguiana en tanto revisión de la cultura peruana. Estas críticas son, por cierto, virulentas, y en alguna ocasión, injustas. Vale recordar, como lo hace Marcel Velázquez Castro, que la «Generación del Novecientos fue nuestro primer grupo de intelectuales modernos, pero ellos cumplieron tareas tradicionales que debieron corresponder a los positivistas letrados decimonónicos: la creación de un pasado cultural e histórico y el establecimiento de las bases de nuestra historia literaria; es decir, las primeras reflexiones orgánicas sobre la identidad y la búsqueda de un Estado nacional» (Velázquez Castro, 2004). De hecho, Riva Agüero es el fundador de los estudios literarios e históricos académicos en el Perú, y Francisco García Calderón escribió el primer análisis social comprensivo del país. Tal vez como resultado de su «carácter extra-universitario, tal vez, anti-universitario» (Mariátegui, 1984, p. 332), Mariátegui no les otorga a estos autores el crédito que, más allá de cualquier discrepancia política o ideológica, merecen. Sin embargo, desde la perspectiva mariateguiana, el pecado de la Generación del 900 radica en que aceptan y, en último término, defienden la realidad neocolonial del Perú de los veinte. Como señala, «Riva Agüero y sus contemporáneos [...] aceptan el presente, aunque para gobernarlo y dirigirlo invoquen y evoquen el pasado. Se caracterizan, espiritual e ideológicamente, por un conservatismo positivista, por un tradicionalismo oportunista» (Mariátegui, 1981b, p. 279). Aunque el Amauta no utiliza la terminología propuesta en «Arte, revolución y decadencia», no sería exagerado decir que «Proceso a la Literatura» presenta a estos autores como orgullosos representantes de lo que podría denominarse el absoluto neocolonial.

Además, para Mariátegui, la Generación del 900 representa una reacción exitosa ante lo que él consideraba el intento frustrado de modernización cultural encarnado por Manuel González Prada y otros intelectuales afines durante las últimas décadas del siglo XIX. En los *7 ensayos* señala:

La autoridad sentimental e ideológica de los herederos de la Colonia se encontraba comprometida y socavada por quince años de predicación radical. Después de un período de caudillaje militar análogo al que siguió a la revolución de la independencia, la clase latifundista había restablecido su dominio político, pero no había restablecido igualmente su dominio intelectual. El radicalismo, alimentado por la reacción moral de la derrota —de la cual el pueblo sentía responsable a la plutocracia—, había encontrado un ambiente favorable a la propagación de su verbo revolucionario. Su propaganda había rebelado, sobre todo, a las provincias. Una marejada de ideas avanzadas había pasado por la República (Mariátegui, 1981b, pp. 275-276).

Según el Amauta, la Generación del 900 representaría «el propósito de asegurar y consolidar un régimen de clase» (1981b, p. 277), más precisamente el régimen de

una clase que social y políticamente representa la continuidad con el pasado peruano. Basta recordar que no solo era Riva Agüero descendiente del primer presidente de la República y poseedor de un título real español (Marqués de Montealegre de Aulestia), sino que Francisco y Ventura García Calderón eran hijos de un presidente. Por lo tanto, pertenecían personalmente y, según Mariátegui, representaban intelectual e ideológicamente a los grupos dirigentes de la llamada República Aristocrática. Más allá de la validez de la crítica de Mariátegui a la Generación del 900, esta refleja su rechazo total al pasado colonial y al presente neocolonial no solo en lo político sino también en lo cultural.

Mariátegui rechaza este continuo cultural colonial, y luego, neocolonial, que él denomina la «tradición colonial» (1981b, p. 281). En un artículo de 1927, «La tradición nacional», Mariátegui señala:

Se puede decir del Perú lo que Waldo Frank dice de Norte América: que es todavía un concepto por crear. Mas ya sabemos definitivamente, en cuanto al Perú, que este concepto no se creará sin el indio. El pasado incaico ha entrado en nuestra historia, reivindicado no por los tradicionalistas sino por los revolucionarios. En esto consiste la derrota del colonialismo, sobreviviente aún, en parte, como estado social —feudalidad, gamonalismo—, pero batido para siempre como espíritu. La revolución ha reivindicado nuestra más antigua tradición (1981c, p. 121).

Mariátegui propone una revisión de la tradición nacional capaz de integrar los valores culturales indígenas y, por lo tanto, a los muchos peruanos de origen indígena.

### Vallejo

A pesar de que Mariátegui rechaza a muchos de los autores peruanos considerados clave en su época, como José Gálvez, Chocano, Riva Agüero y los García Calderón, rescata a otros que, al menos de manera incipiente, rechazan las tradiciones colonial y neocolonial, como Mariano Melgar, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abelardo Gamarra y José María Eguren, entre otros. Cabe anotar que esta lista no constituye un canon propiamente dicho, ya que, en su opinión, varios de ellos no produjeron obras plenamente logradas. Sin embargo, Mariátegui identifica a un autor como el verdadero representante de lo que la literatura peruana debería ser: el gran poeta César Vallejo. Como escribe en «Proceso de la literatura», «El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú» (1981b, p. 308), es decir, constituye el primer ejemplo de una literatura plenamente descolonizada.

El apartado dedicado a Vallejo es un ejemplo de lo perceptiva que suele ser la crítica práctica del Amauta, pues fue uno de los primeros en reconocer el genio del poeta, aunque vale decir que también refleja una visión esencializada de lo indígena,

caracterizada por la nostalgia, el pesimismo y lo colectivo. Según Mariátegui, «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado» (1981b, p. 308). Sin embargo, precisamente por incorporar lo indígena, Vallejo anuncia la nueva versión de la tradición cultural peruana, inclusive de la peruanidad, que defiende Mariátegui.

Además, Vallejo representa la apertura a la vanguardia que, como hemos visto, era tan importante para el Amauta:

Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentran en su poesía —sobre todo de la primera manera—elementos de simbolismo, tal como se encuentran elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo. Cuando Vallejo en sus comienzos toma en préstamo, por ejemplo, su método a Herrera y Reissig, lo adapta a su personal lirismo (1981b, p. 310).

En este pasaje, Mariátegui describe el logro literario de Vallejo como el producto de su habilidad para combinar métodos y técnicas de vanguardia con una sensibilidad personal basada en valores y discursos indígenas y locales. Para usar una frase que Mariátegui utiliza para describir la fusión que propone entre las tradiciones locales y el socialismo, la obra de Vallejo representaría una «creación heroica», o sea un híbrido transcultural entre las innovaciones de la vanguardia europea y las tradiciones andinas y peruanas. Como afirma Sara Castro-Klarén sobre la relación entre las tradiciones locales y las innovaciones europeas y norteamericanas, «La perspectiva de Mariátegui sobre este intercambio perenne no es muy diferente de la transculturación teorizada por [Fernando] Ortiz, y no implica una vía de un sentido en la cual los colonizados solo asimilan formas y fuerzas emitidas por el centro» (Castro-Klarén, 2008, pp. 150-151).

Vallejo constituye un prototipo de una nueva peruanidad, precisamente porque este proceso transcultural logra por primera vez plenitud en su poesía:

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia (Mariátegui, 1981b, p. 316).

Esta nueva conciencia no es otra cosa que un sentido de la nacionalidad descolonizada y, como ilustra la práctica literaria de Vallejo, influenciada tanto por la herencia indígena como por la vanguardia, abierta a lo mejor del mundo.

### 3. PERIODIZANDO LA LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA

Una de las propuestas más polémicas de Mariátegui fue la de periodizar en tres etapas la literatura en los países con un pasado colonial:

Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento (1981b, p. 239).

Cabe señalar, sin embargo, que si bien Mariátegui prescribe la necesidad de superar el periodo colonial, en «El proceso de la literatura» demuestra que esto no sigue necesariamente a la independencia política, y lo cosmopolita y lo nacional se encuentran imbricados. Según Mariátegui, el autor de *Los heraldos negros* rompe con la literatura y cultura neocoloniales de la época al incorporar lo mejor de la vanguardia de su tiempo en un marco afectivo andino. Igualmente, presenta a Melgar y a Palma como escritores «proto-nacionales», a pesar de haber realizado su obra durante periodos dominados por una literatura y cultura «coloniales». Como señala acertadamente Carlos García-Bedoya, «Más que periodos propiamente dichos, lo que Mariátegui distingue son vertientes al interior del proceso literario peruano» (2007, p. 18). De hecho, la obra de Vallejo funciona en la crítica mariateguiana no solo como el adelanto de una literatura plenamente descolonizada, sino inclusive como una sinécdoque de la nación deseada.

#### 3.1. *Amauta*

Para la socióloga argentina Fernanda Beigel, la revista *Amauta*, cuyo primer volumen aparece en setiembre de 1926, «constituye el eje por el cual transitó la formación del proyecto-estético político mariateguiano» (Beigel, 2003, p. 51). Así, la combinación de textos sociales, políticos, críticos y artísticos que caracteriza a la revista no sería un reflejo del diletantismo de su director, sino más bien el resultado de su intento de que la revista fuera un proyecto de grupo capaz de aglomerar a los distintos sectores e individuos que, en su opinión, reflejaban y lideraban el rechazo hacia la república

oligárquica y neocolonial. Incluye, por cierto, a aquellos escritores que repudian el «absoluto» que la justificaba y hacía posible, ya sean estos de vanguardia o indigenistas.

Velázquez Castro ha argumentado que «Una revista no es solo una extraordinaria aventura colectiva, sino la creación de un espacio que contribuye a diseñar una comunidad imaginada de lectores y de ciudadanos» (Velázquez Castro, 2004, p. 4). La centralidad de *Amauta* en la obra y vida de Mariátegui refleja su convencimiento de la importancia de esta publicación dentro de su actividad política y cultural. De hecho, cuando hacia el final de sus días Mariátegui decide trasladarse a Buenos Aires, su gran afán va a ser continuar la publicación de la revista en la Argentina.

Es cierto que la decisión de viajar a la Argentina tiene su origen en la búsqueda de un mejor tratamiento médico para la osteomielitis que lo había atormentado desde niño y de la cual moriría en abril de 1930. Como señala Flores Galindo, «El agravamiento de la enfermedad terminó por convencerlo» (1980, p. 106). Además, la situación política había empeorado notablemente. El régimen leguista había endurecido su trato hacia el Amauta: «En noviembre de 1929 la casa de Washington-izquierda fue asaltada por la policía. Mariátegui prácticamente secuestrado en su propio domicilio y presos los visitantes que por rara casualidad eran escasos» (pp. 106-107). Y como si esto no bastara, el proyecto político de Mariátegui entró en crisis, debido, por un lado, al quiebre de la unidad de la nueva generación peruana por el establecimiento de lo que devendría en el Partido Aprista; y, por el otro, a la creciente impronta estalinista en el movimiento comunista que llevó a la marginalización de Mariátegui. Sea como fuere, la respuesta de Mariátegui a esta crisis personal y política va ser intentar continuar la publicación de su revista en Buenos Aires.

No es exagerado ver en la importancia que Mariátegui daba a su revista cierta conciencia sobre el papel que críticos contemporáneos como Velázquez Castro asignan a los diarios y las revistas en la constitución de un sentido de nacionalidad. Esto ayudaría a explicar la centralidad de *Amauta* en su «proyecto estético-político» y el intento, por cierto desesperado, del Amauta por continuar publicando la revista, de la mano de intelectuales independientes —aunque de izquierda— como Samuel Glusberg o Waldo Frank, e inclusive de liberales como Alberto Gerchunoff o Victoria Ocampo<sup>15</sup>.

Uno puede, así, ver un anticipo de las ideas actuales sobre la constitución de la identidad nacional en los escritos de Mariátegui sobre literatura y en el papel que asigna a la revista *Amauta*. Como escribe Castro-Klarén sobre la visión de la nacionalidad planteada por Mariátegui, esta «nos sorprende por sus semejanzas con las tesis de Homi Bhabha o Benedict Anderson» (2008, p. 150). En «El proceso de la literatura», Mariátegui escribe que «La nación misma es una abstracción, una alegoría, un mito,

---

<sup>15</sup> Sobre el traslado de *Amauta* a la Argentina, véase Tarcus, 2001.

que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable» (1981b, p. 235). Así, la revista *Amauta* respondería a un intento, consciente o no, de crear un mito —en el sentido soreliano del término— de la nacionalidad diferente al propuesto por intelectuales anteriores. Por eso, probablemente, en su famosa Presentación de *Amauta*, Mariátegui escribe:

Esta revista en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los fautores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo (Mariátegui, 1981b, p. 237).

Antes de crearlo, era necesario imaginar un Perú nuevo.

Además, al declarar que la revista no representa un «grupo», Mariátegui niega que *Amauta* refleje las opiniones y deseos de un pequeño cenáculo; más bien representaría un vasto caudal de opinión unificado en su rechazo a los valores neocoloniales. De hecho, según Alberto Flores Galindo, «*Amauta* no fue pensada como la obra exclusiva de Mariátegui; por el contrario, estaba destinada a ser el órgano de una generación, el mecanismo para agrupar a los intelectuales peruanos y cohesionarlos frente a la cultura dominante» (Flores Galindo, 1980, p. 58). Sin embargo, el gran historiador ha señalado que «el origen inmediato de *Amauta* hay que buscarlo en la casa de la calle Washington» y en las tertulias que Mariátegui mantenía en ella (p. 61). Entre los participantes menciona a María Wiesse, Ricardo Martínez de la Torre, Carmen Saco, Ángela Ramos, Jorge Basadre, José Sabogal, Martín Adán y Estuardo Núñez, entre otros (p. 62). La lista incluye a artistas, escritores e intelectuales. Y la heterogeneidad de sus perspectivas —desde artistas puristas, como Martín Adán, hasta socialistas, como Martínez de la Torre, el más cercano colaborador del *Amauta*— refleja el carácter no dogmático del círculo de Mariátegui, reflejado en la nueva revista.

### 3.2. De *Vanguardia* a *Amauta*

Un hecho poco conocido es que desde 1923 Mariátegui había trabajado en la publicación de una revista llamada *Vanguardia*. Varios anuncios difundieron su pronta aparición en las revistas *Bohemia Azul* en 1923 y en los volúmenes 4 y 5 de *Claridad* en 1924, cuando Mariátegui ejercía la dirección de esta revista (Beigel, 2006, p. 182). Inclusive en 1925, luego de la crisis de salud que llevó a la amputación de su pierna derecha, Mariátegui declara en una entrevista: «Vuelvo a un querido proyecto detenido

por mi enfermedad: la publicación de una revista crítica, *Vanguardia*. Revista de los escritores de vanguardia del Perú y de Hispano-América» (1980c, p. 145). El carácter predominantemente literario señalado por Mariátegui en esta entrevista se evidencia por los nombres de autores mencionados en los anuncios de la revista (Beigel, 2006, p. 182). Además de presentar a Félix del Valle, antiguo colaborador de Mariátegui desde la época de la revista *Colónida*, como codirector, «Vanguardia» prometía un grupo de colaboradores extranjeros tan diversos como el socialista Luis Araquistain, José Vasconcelos, entonces ministro de educación del gobierno post revolucionario de Obregón, y el católico Giovanni Papini. Pero lo que todas estas figuras tenían en común era su potencial inclusión dentro de una vanguardia, ahora definida de una manera sumamente flexible.

El cambio de nombre de la revista de la proyectada *Vanguardia* a *Amauta* representa la evolución de un proyecto principalmente estético a otro que buscó reconciliar lo estético con lo social, y lo cosmopolita con lo local; o sea, un proyecto que no solo representa las posiciones intelectuales más características de Mariátegui, sino que posee un poder de convocatoria mucho mayor. Como señala Beigel, «En la antesala de *Amauta*, no se abandonó la convicción vanguardista que surgió con este primer proyecto; lo que ocurrió fue una redefinición del concepto sobre la base de la incorporación de nuevos movimientos sociales y de la problemática nacional, íntimamente ligada a la cuestión indígena» (2006, p. 183). Se podría añadir que el desarrollo del proyecto editorial de Mariátegui evoluciona desde una preocupación exclusivamente literaria y cultural hasta un esfuerzo consciente por crear una nueva comunidad nacional imaginada desde una perspectiva progresista. Sin embargo, el aspecto crítico ya presente en el proyecto de *Vanguardia* se desarrolló y profundizó al transformarse en la revista *Amauta*.

El pintor indigenista José Sabogal, quien será responsable de la orientación básica de los aspectos gráficos y artísticos de la revista, desempeñó un papel central en la evolución del proyecto mariáteguista. Según Jorgelina Sciorra, «La estética de la revista fue dirigida por José Sabogal, quien buscó plasmar en sus páginas motivos propios del mundo andino. Así fue como, en 1926, diseñó la “cabeza de indio”, que salió en la portada del primer ejemplar y se constituyó en la imagen identitaria de la publicación. Fue Sabogal, también, quien propuso a Mariátegui el nombre *Amauta* para la revista: el sabio, el maestro, el gran sacerdote» (Sciorra, 2013, p. 116). El carácter de la revista como un proyecto generacional se refleja en este influjo de Sabogal, como también en la centralidad de la problemática indígena e indigenista en *Amauta*.

Cabe señalar que *Amauta* no es más que el diamante en el collar del proyecto editorial de Mariátegui. Inspirado por la acción editorial de Antonio Gramsci y sus colaboradores en la revista *L'Ordine Nuovo*, que «formaba parte de un proyecto mayor,

tendiente a publicar cuadernos educativos y opúsculos, realizar traducciones, editar libros» (Beigel, 2006, p. 108), Mariátegui va también a publicar una serie de libros por medio de la editorial Minerva y la Biblioteca Amauta. Además de sus libros, entre estos se encuentran obras tan variadas como el clásico poemario vanguardista de Carlos Oquendo de Amat *5 metros de poemas*, una traducción de la novela *Kyra Kyralina* del rumano Panait Istrati y el tratado filosófico *El nuevo absoluto*, de Mariano Iberico.

### El primer volumen

Un breve repaso del primer volumen de la revista puede ayudar a entender su carácter innovador. Por supuesto, hay artículos que uno esperaría encontrar en una revista editada por «el primer marxista de América», como lo llamó Antonio Melis. Entre estos encontramos, por ejemplo, los textos de análisis político «La dictadura española, Marañón, Asúa y la monarquía», de César Falcón, o «La iglesia contra el Estado en México», por Ramiro Pérez Reinoso. Entre los textos «comunistas» uno también puede incluir, por lo menos por el título y el tema, el poema de Alberto Hidalgo «Ubicación de Lenin», que aparece en la cubierta de *Amauta* en 1926. En los *7 ensayos*, Mariátegui anota que, a pesar de que Hidalgo declarara que «Lenin ha sido un pretexto para crear como pudo serlo una montaña» [...] «no ha podido sustraerse a la emoción revolucionaria de nuestro tiempo» (1981b, pp. 305-306). Las preocupaciones más características de su generación, como el indigenismo, están representadas por un adelanto de *Tempestad en los Andes* de Luis Valcárcel, el poema indigenista «El indio Antonio y cristales del Ande», de Alejandro Peralta, y la evaluación rememorativa «Lo que ha significado la Asociación Pro-Indígena», de Dora Mayer.

Pero, además de estos escritos, el primer volumen de *Amauta* incluye textos que demuestran la amplitud de visión que caracterizó al grupo que publicó la revista y, en particular, a su editor y animador, Mariátegui. No solo la presencia de un texto clave de Sigmund Freud, «Resistencia al psicoanálisis», según Beigel traducido por el propio Mariátegui (Beigel, 2003, p. 101), en un momento en que el marxismo soviético despreciaba el psicoanálisis como decadente, sino también la inclusión de un poema de José María Eguren, uno de los poetas más admirados por el Amauta. Como señala Mariátegui en «El proceso de la literatura», Eguren «representa en nuestra historia literaria la poesía “pura” alejada de cualquier preocupación política o social» (1981b, p. 293).

Otro aspecto llamativo de este primer volumen, sobre todo si consideramos el carácter machista de la cultura peruana (no solo) en la década de los veinte, es la presencia de mujeres intelectuales, escritoras y poetisas entre los colaboradores. De hecho, y a pesar de precedentes tan importantes como *El Perú Ilustrado*, *La Revista de Lima*, *El Liberal*, *Iris*, etc. —revistas del siglo XIX en las que colaboraron autoras de

la talla de Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner o Mercedes Cabello de Carbonera—, Sara Beatriz Guardia ha señalado:

*Amauta* constituyó el primer espacio en el que las mujeres peruanas pudieron escribir, publicar sus poemas, levantar la voz para decir lo que pensaban sobre hechos que convulsionaban la vida política de entonces, o para referirse a los libros, a la música y al cine. Mujeres como Dora Mayer de Zulen, Magda Portal, Carmen Saco, Julia Codesido, María Wiese, Blanca del Prado, Ángela Ramos, Alicia del Prado, y Blanca Luz Brun, entre otras (2010, p. 144).

Además de Mayer, Magda Portal, con «Círculos violeta», una prosa poética que conjuga maternidad y violencia, y Carmen Saco, con pequeños dibujos no firmados, contribuyen a este primer volumen de la revista. Como señala Eugenio Chang-Rodríguez sobre los intentos de cambio social propuestos por Mariátegui, «requieren el aporte de los pensadores, creadores, escritores y artistas de ambos sexos» (1998, p. 166).

### 3.3. Aniversario y balance

Como sabemos, la transformación del APRA en el Partido Nacionalista Libertador en 1928 y el conato de postulación a la presidencia por parte de Víctor Raúl Haya de la Torre llevaron al rompimiento entre los dos líderes de la izquierda peruana. Este hecho marcó un parteaguas no solo en la izquierda peruana sino también en la obra de Mariátegui, incluyendo la revista *Amauta*. Así, en «Aniversario y balance», artículo de opinión publicado en setiembre de 1928 en el número 17 de *Amauta*, Mariátegui señala:

El trabajo de definición ideológica nos parece cumplido. En todo caso, hemos oído ya las opiniones categóricas y solícitas en expresarse. Todo debate se abre para los que opinan, no para los que callan. La primera jornada de *Amauta* ha concluido. En la segunda jornada, no necesita ya llamarse revista de la «nueva generación», de la «vanguardia», de las «izquierdas». Para ser fiel a la revolución, le basta ser una revista socialista (Mariátegui, 1981a, p. 247).

Esta afirmación de principios implica una restricción del campo ideológico que la revista declara representar y, así, dejarán de colaborar muchos de los intelectuales cercanos a Haya, como Magda Portal.

Sin embargo, en el mismo volumen se encuentra, además de uno de los ensayos que serán, luego de la muerte de Mariátegui, incluidos en la edición de su *Defensa del marxismo*, escritos de autores no marxistas, como un poema de Martín Adán («Itinerario de primavera»), otro de Xavier Abril («Turista del mar Atlántico»); de Estuardo Núñez

(«Meditación del circo»); e inclusive un fragmento de la novela *Matalaché*, de Enrique López Albújar. Quizás lo más llamativo es que este volumen incluye un ensayo de Antenor Orrego («¿Cuál es la cultura que creará América?»), un colaborador cercano de Haya. Así, las maniobras políticas de coyuntura no llevaron a Mariátegui a cambiar su posición respecto al valor político de la cultura.

Otro ejemplo de la amplitud cultural mariateguiana es evidente en la última edición de la revista que el Amauta pudo supervisar antes del recrudescimiento de su enfermedad, y luego su muerte, en 1930. Así, en el volumen 28, publicado en enero de 1930, se encuentra, además de los textos esperables en una revista marxista-leninista —como una semblanza de Rosa Luxemburgo de la escritora argentina del llamado grupo Boedo, Nydia Lamarque; o una sección titulada «Movimiento sindical»—, un ensayo de Eguren titulado «Línea, forma, creacionismo». Las contribuciones escritas por no marxistas en este volumen también incluyen dos poemas del todavía no comunista Pablo Neruda —«Monzón de Mayo» y el hoy famoso «Tango del viudo»—, la conclusión del cuento «El gaviota» de José Diez-Canseco, entre otras colaboraciones. Aun después del rompimiento con Haya y su grupo, Mariátegui se mantuvo fiel a su creencia en el poder político de todo arte descolonizado, más allá del contenido explícito o las ideologías de los autores.

#### 4. CONCLUSIÓN: EL LEGADO DE MARIÁTEGUI

Es conocida la influencia de Mariátegui en la política peruana. Luego de la desestalinización del comunismo peruano tras la muerte de Stalin (1953), casi no ha habido movimiento de izquierda que no haya reivindicado al Amauta como precursor. De acuerdo a Efraín Kristal, es posible encontrar ecos mariateguianos inclusive en otras y muy lejanas comarcas políticas:

Como Mariátegui, Vargas Llosa y de Soto presentan sus soluciones en nombre de los pobres y para el beneficio de la sociedad como un todo. Mucho después de haber renunciado a sus creencias socialistas, Vargas Llosa continúa admirando a Mariátegui. Inclusive hace recordar al primer intelectual marxista de América Latina cuando aboga por un cambio revolucionario en el sistema político y económico peruano (1999, p. 112).

El renovado liberalismo de los ochenta tendría entonces una imprevista impronta mariateguiana.

Es también fácil seguir la huella de Mariátegui en la literatura peruana, en particular en la obra de los dos más grandes autores indigenistas, Ciro Alegría y José María Arguedas. Por lo que respecta a Alegría, no solo es, según Tomás Escajadillo,

deudor de Mariátegui en su descripción de la comunidad indígena en *El mundo es ancho y ajeno*; igualmente, Samuel Glusberg, escribiendo bajo su pseudónimo de Enrique Espinosa, señala que la admiración por el Amauta llevó al novelista a intentar organizar un homenaje a Mariátegui en 1940 (Escajadillo, 1980, pp. 68-69; Espinosa, 1980, p. 227). La admiración de Arguedas por Mariátegui es mucho más conocida. De hecho, en su celebrado discurso «No soy un aculturado» (1968), incluido en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, declara: «Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas» (Arguedas, 1992, p. 257). Esto no sorprende, ya que como señala Antonio Cornejo Polar:

El problema que encaró Mariátegui y resolvió a su modo, articulando con fineza la futura modernidad socialista con la tradición andina, fue en más de un sentido el mismo que tuvieron que enfrentar los novelistas indigenistas, solo que aquí el énfasis estaba puesto en la representación narrativa (con sus requerimientos sin duda distintos a los del ensayo) del mundo indio y su historia más o menos reciente, con lo que volvía a aparecer, aunque en otros términos, la oposición entre la tradición y la modernidad y con menor urgencia, pues es obvia la preferencia por el primero, entre el nacionalismo y el cosmopolitismo» (2003, p. 178).

Alegría, Arguedas y muchos otros indigenistas respondieron en su literatura a una problemática social y, cabe añadir, cultural, en los términos planteados por Mariátegui.

Pero Mariátegui también ha dejado una honda huella en el estudio de la literatura. Por ejemplo, la obra de Cornejo Polar, en particular sus conceptos de totalidad contradictoria y el de la heterogeneidad, consideradas entre las contribuciones peruanas más importantes a la crítica literaria internacional, tienen su origen inmediato en la lectura de «El proceso de la literatura». Como señala Cornejo Polar en uno de los ensayos en los cuales empieza a desarrollar sus ideas más características e influyentes, «es claro que el aparato conceptual que actualiza Mariátegui pone en debate, y niega, el principio de la unidad del corpus de la literatura peruana»; y «al señalar esta situación [...] queda inaugurada una nueva opción para entender el carácter y el proceso de la literatura peruana en función de su plural y cambiante diversidad» (2013, p. 60).

También el conocido concepto de «colonialidad del poder» pertenece a esta tradición crítica mariateguiana. Lo desarrolla Aníbal Quijano, el destacado sociólogo peruano, en su ensayo titulado «Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas» (1995). A partir de la lectura del Amauta, Quijano identifica «la base de criterios originados en la relación colonial» que no han «dejado de ser el carácter central del poder social actual» (p. 4). Según él, «Todas las otras determinaciones y criterios de clasificación social de la población del mundo, y su ubicación en las relaciones de poder, desde entonces actúan en interrelación con el racismo y el etnicismo, especialmente, aunque no solo, entre

Europeos y no-europeos» (p. 4). A través de la mediación del crítico argentino Walter Mignolo, el concepto de la colonialidad del poder se ha convertido en la piedra angular de la llamada crítica descolonial, e inclusive ha sido apropiado, aunque sin atribución, por Toni Negri y Michael Hardt y refundido en el nuevo concepto de la colonialidad del biopoder (véase Driscoll, 2011).

Si bien la caducidad de las realidades políticas y sociales que enmarcaron la producción crítica mariáteguiana ha llevado a muchos a procurar la marginalización de su obra (véase Velázquez Castro, 2009; López Soria 2007; López Soria, 2009), los escritos de Cornejo Polar y Quijano dan al autor de los *7 ensayos* una sorprendente, aunque mediada, presencia en el pensamiento crítico actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María (1992). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. de Eve Marie Fell. Ciudad de México: Archivos.
- Beigel, Fernanda (2003). *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos.
- Beigel, Fernanda (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- Bergson, Henri (1959). *La evolución creadora*. En *Obras escogidas* (pp. 433-755). Trad. José Antonio Miguez. Ciudad de México: Aguilar.
- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Brihuega, Jaime (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Cátedra.
- Castro-Klarén, Sara (2008). Posting Letters: Writing in the Andes and the Paradoxes of the Postcolonial Debate. En Mabel Moraña, Enrique Dussell y Carlos Jáuregui, eds., *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate* (pp. 130-157). Durham: Duke University Press.
- Chang Rodríguez, Eugenio (1998). Mariátegui y las colaboradoras de *Amauta*. En Mabel Moraña, ed., *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 159-168). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Chevalier, Tracy (ed.) (1997). *Encyclopedia of the Essay*. Londres: Routledge.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana.

- Cornejo Polar, Antonio (2013). Literatura peruana: totalidad contradictoria. En José Antonio Mazzotti, ed., *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales* (I, pp. 50-73). Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Driscoll, Mark (2011). El saqueo de los bienes intelectuales teóricos: *Commonwealth* de Hardt y Negri. *Tabula Rasa*, 15, 319-333.
- Engels, Federico (1974). Carta a José Bloch. En *Obras escogidas I* de Karl Marx y Federico Engels (pp. 747-749). Moscú: Progreso.
- Escajadillo, Tomás (1980). Ciro Alegría, José María Arguedas, y el indigenismo de Mariátegui. En Xavier Abril y otros, *Mariátegui y la literatura* (pp. 61-106). Lima: Amauta.
- Espinosa, Enrique (Samuel Glusberg) (1980). Mariátegui, guía o Amauta de una generación. En Armando Bazán y otros, *Mariátegui y su tiempo* (pp. 225-233). Lima: Amauta.
- Flores Galindo, Alberto (1980). *La agonía de Mariátegui*. Lima: DESCO.
- García-Bedoya, Carlos (2007). El canon literario peruano. *Letras*, 113, 7-24.
- González Echevarría, Roberto (2001). *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum.
- Guardia, Sara Beatriz (2010). *Una mirada femenina a los clásicos*. Lima: Minerva.
- Krauze, Enrique (2011). *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México: Debate.
- Kristal, Efraín (1999). *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Landa, Josu (2011). *Canon City*. Q'Antaty Ebooks. Edición Kindle.
- López Soria, José Ignacio (2007). *Adiós a Mariátegui. Pensar el Perú en perspectiva postmoderna*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- López Soria, José Ignacio (2009). Adiós a Mariátegui: Postscriptum. En Mabel Moraña y Guido Podestá, eds., *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos* (pp. 379-383). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Mariátegui, José Carlos (1980a). *Signos y obras*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980b). *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980c). *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canela*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980d). *Temas de nuestra América*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1980e). *Historia de la crisis mundial*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981a). *Ideología y política*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981b). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1981c). *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta.

- Mariátegui, José Carlos (1984). *Correspondencia (1915-1930)*. Lima: Amauta
- Nietzsche, Friedrich (1999). *El viajero y su sombra*. Trad. Carlos Vergara. Madrid: EDAF
- Núñez, Estuardo (1977). José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3(5), 57-66.
- Osorio, Nelson (ed.) (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quijano, Aníbal (1995). Raza, etnia y nación en Mariátegui: cuestiones abiertas. *Estudios Latinoamericanos*, 2(3), 1-19.
- Radek, Karl (1977). Contemporary World Literature and the Tasks of Proletarian Literature. En H.G. Scott, ed. y trad., *Soviet Writers Congress 1934: The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union* (pp. 73-182). Londres: Lawrence & Wishardt.
- Rojo, Grínor (2012). *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1878-2006)*. Santiago de Chile: LOM.
- Sciorra, Jorgelina (2013). José Sabogal y la identidad de la revista *Amauta*. *Arte e Investigación*, 9, 113-117.
- Tabarovsky, Damián (2007). Literatura, éxito y contexto. *Perfil*, 15 de agosto de 2007. <http://www.perfil.com/cultura/Literatura-exito-y-contexto-20070815-0067.html>. Consulta: 24/7/16.
- Tarcus, Horacio (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Unruh, Vicky (1989). Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the Avant-gardes. *Latin American Research Review*, 3, 45-69.
- Velázquez Castro, Marcel (2004). Mariátegui Unplugged. *Quehacer*, 150, 19-28.
- Velázquez Castro, Marcel (2009). *La República de papel. Política e imaginación en la prensa peruana del XIX*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Verani, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica.