

MARIÁTEGUI: LA EXPERIENCIA ESTÉTICA REVOLUCIONARIA

Jaime Villarreal
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

La edad madura y la construcción de una estética vanguardista

Con su regreso a Perú en 1923, inicia ese periodo de siete años que culminó la trayectoria de José Carlos Mariátegui, el lapso en que produjo el trabajo ensayístico que lo convertiría en uno de los autores más estudiados y retomados del Perú. Incentivado por su experiencia europea, volvió a Lima a incorporarse de nuevo al periodismo ejerciendo esa crítica de amplio registro por la que es más conocido. De Mariátegui bien podría afirmarse lo que Jesús Martín Barbero ratifica sobre la tradición del pensamiento latinoamericano: "Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera"¹.

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

De esta manera, Mariátegui, en lugar de abandonarlas, integró sus preocupaciones y prácticas estéticas de juventud a su producción intelectual mediante la alianza histórica de entre guerras de vanguardia y marxismo, comentada o efectuada también por varios pensadores europeos².

La vanguardia, el origen de su crítica contextual

Antes incluso de su regreso de Europa, donde más bien se dedicó a seguir el debate político europeo³, el ensayista dio muestra de la sofisticación de sus concepciones

· Jaime Villarreal. *Mariátegui: la experiencia estética revolucionaria*. México: Universidad de Guanajuato, Primera edición, 2016, pp.69-112.

¹ Jesús Martín-Barbero, entrevistado por Ellen Spielmann, en *Dissens*, Berlín, noviembre de 1996.

² Además del poeta peruano César Vallejo, entre los intérpretes europeos del vanguardismo mencionados por Fernanda Beigel destacan Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Georg Luckács, Antonio Gramsci, Theodor Adorno, Ernst Bloch, Karl Korsch, León Trotsky y Anatoly Lunatcharsky.

³ El volumen *Cartas de Italia* contiene sólo 9 artículos, de 46 que lo conforman, dedicados a cuestiones estéticas.

estético-políticas. En "Aspectos viejos y nuevos del futurismo" (1921)⁴, artículo vital para su reflexión estética, reseña la reaparición pública en la posguerra de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador del movimiento pionero de vanguardia surgido en Italia en 1909. Entre los apuntes acerca del contexto que primaba en ese retorno futurista, Mariátegui destaca el surgimiento de la pluralidad de movimientos de vanguardia (cubismo, expresionismo, dadaísmo) y la paulatina aceptación de aquellas obras rupturistas en los circuitos del mercado del arte. Sobre todo, llama la atención del comentarista lo que consideró "una de las desviaciones del movimiento": la instauración de un programa político futurista.

En este ensayo Mariátegui se alejó del romántico y frívolo culto a la personalidad, su crítica se ensanchó hasta situar la obra y los discursos artísticos en su contexto sociopolítico. No expuso entonces la incompatibilidad de la estética y la política: "El grande artista no fue nunca apolítico. No fue apolítico el Dante. No lo fue Byron. No lo fue Víctor Hugo. No lo es Bernard Shaw. No lo es Anatole France. No lo es Romain Rolland. No lo es Gabriel D'Annunzio. No lo es Máximo Gorki" (2012 109). Más bien evidenció, como lo haría años después Walter Benjamin⁵, la falaz sustitución de la política por la estética llevada a cabo en aquel cónclave vanguardista:

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

Mirla Alcibíades, en su presentación de la antología *Literatura y estética*, llama la atención sobre algunos juicios emitidos por Mariátegui en "Máximo Gorki y Rusia", publicado poco después de su regreso a Perú⁶, porque de cierta manera daban al traste con lo expuesto en aquel artículo dedicado al futurismo. La afirmación en que se detiene la antóloga es la siguiente: "A los intelectuales, a los artistas, les falta habitualmente la fe necesaria para enrolarse facciosa, disciplinada, sectariamente, en los rangos de un partido. Tienden a una actitud personal, distinguida y arbitraria ante la vida" (1968 173). El Amauta perfila en ese texto las tirantes relaciones del emblemático escritor con la revolución soviética y la transformación social de ella emanada. Por eso puntualiza: "Gorki no ha sido nunca bolchevique. [...] No ha hecho la revolución rusa; pero la ha vivido" (173). Esa aseveración extiende injustamente para los artistas e intelectuales de aquel tiempo un dictamen que en principio se refería a Gorki.

Se trata, como bien lo aprecia Alcibíades, de valoraciones que posteriormente reformulará o, de plano, descartará. La fe, que no les concedía a los intelectuales y artistas en ese momento, fue objeto fundamental en la construcción de su propio

⁴ Publicado en *El Tiempo*, 3 de agosto de 1921.

⁵ "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936, primera redacción): "Las masas sin duda tienen el derecho a un cambio en la relación de propiedad, pero el fascismo trata de otorgarles una expresión, para conservarla. Así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política. Ya con D'Annunzio, la decadencia hizo su entrada en la política, con Marinetti lo hizo el futurismo y al fin con Hitler la tradición de Schwabing" (45).

⁶ Publicado en *Varietades*, 27 de octubre de 1923.

perfil intelectual y político. De esta manera, la incorpora a sus principios fortalecidos y manifiestos en la ya mencionada entrevista, concedida a Ángela Ramos y publicada en *Mundial* en 1926:

En mi camino, he encontrado una fe. He ahí todo. Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica como diría Unamuno. (Agonía, como Unamuno, con tanta razón lo remarca, no es muerte sino lucha. Agoniza el que combate). Hace algunos años yo habría escrito que no ambicionaba sino realizar mi personalidad. Ahora, prefiero decir que no ambiciono sino cumplir mi destino (2010d 311).

En el ámbito literario, para apreciar la vasta perspectiva mariateguiana, que conjugó análisis textual y contextual gracias a su variada formación autodidacta, basta ir a su crítica de la crítica de las vanguardias. En especial, sus objeciones al enfoque con el que el poeta y ensayista español Guillermo de Torre (1900-1971)⁷ encaró *Las literaturas europeas de vanguardia* (1925)⁸. Según el peruano, dicho estudio adolece de otorgar demasiado espacio a tendencias secundarias en el panorama internacional, como el ultraísmo y el creacionismo, además de ejercer una crítica centrada en cuestiones novedosas de la técnica literaria en detrimento de la "modernidad de espíritu": "Le pasa también a Torre lo que a otros literatos vanguardistas. Más que la novedad de espíritu mira la novedad de procedimiento. El procedimiento lo obsesiona. En el haber del ultraísmo anota, como una adquisición capital, el gusto de la metáfora, de la imagen" (2012c 135).

Pero no son éstas sus principales refutaciones al trabajo crítico de Guillermo de Torre, su formación abierta y politizada, no especializada ni académica, le permite observar la miopía disciplinaria del español:

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

Mientras en el ámbito ruso se gestaba la especialización de la ciencia literaria formalista, con el Círculo Lingüístico de Moscú (1915-1924) y la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (OPOJAZ, 1916-1930) de San Petersburgo, Mariátegui se pronunciaba a favor de una crítica que no renunciara al estudio integral de la literatura en el marco histórico y social de su época. Muy diferentes serían los excesos del realismo socialista, por los que se tachó de burgués al formalismo y se obligó a sus representantes al exilio o a retractarse de sus ideas. Luego de la muerte de Mariátegui ocurrió ese viraje restrictivo y doctrinario de la estética y la creación generado primero por la fundación estalinista en 1932 de la Unión de Escritores y Artistas Soviéticos que suprimía las agrupaciones previas de artistas rusos. Presidida

⁷ Ultraísta, perteneciente a la Generación del 27, cuñado de Borges y fundador de la editorial argentina Losada (1938).

⁸ "Las literaturas europeas de vanguardia" (publicado en *Variedades*, 28 de noviembre de 1925).

simbólicamente en sus últimos años de vida por un Máximo Gorki poco antes perseguido por sus manifestaciones antirrevolucionarias, dicha agrupación preparó, con la venia de Stalin, la definición del *realismo socialista*, proclamada en 1934 dentro del Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos. Esta estética de estado, es bien sabido, generó la persecución de quienes no se sujetaran a la función pedagógica socialista, la destrucción de libros y material hemerográfico considerado anticomunista, lo que comenzó con la censura de las obras se extendió hasta propiciar el silenciamiento, la deportación y, en el peor de los casos, el fusilamiento de los tildados como enemigos del estalinismo.

En ese mismo artículo dedicado al estudio de Guillermo de Torre, para explicar la efervescencia futurista italiana y rusa, el Amauta cita incluso a León Trotski (1879-1940), el político, intelectual y revolucionario ruso exiliado por el estalinismo (1929) que terminó sus días asesinado en el México cardenista, uno de los más acérrimos críticos del formalismo ruso en aquel momento⁹:

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

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

Contra el artepurismo

Henri Barbusse y la conformación del grupo Clarté en Francia marcaron primero la pauta en la creación de la peruana *Claridad*, dirigida por Haya de la Torre, y después inspiraron la posterior sociedad intelectual que generó la revista *Amauta*. El interés de Mariátegui por la labor del intelectual francés proviene de su primera etapa como periodista, de la tarea de divulgación que hizo entre sus jóvenes pupilos Víctor M. Maúrtua, no sólo para sugerir la lectura de autores europeos sino para entender el cambio revolucionario que acompañaba las primeras décadas del siglo XX:

⁹ Véase sobre esa polémica *Antología del Formalismo Ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria* editada por Emil Volek (Volumen I. Madrid: Fundamentos, 1992)

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

Ese canon, heredado por Mariátegui de Maúrtua y de sus otros maestros y compañeros, fue puesto a prueba después en su posterior estudio y profundización. Ejemplo interesante es el de Bergson, cuya filosofía criticó por su excesiva confianza en el "yo", en contraste con la obra de Proust y los estudios de Freud. Siguió en esas apreciaciones al crítico y editor de *La Nouvelle Revue Française* (NRF, 1919-1925), Jacques Rivière (1886-1925), todo lo cual dibuja de nuevo una significativa coincidencia con la brillante argumentación posterior de Walter Benjamin¹⁰:

El parentesco de la obra de Proust, con la teoría de Freud, ha sido detenidamente estudiado en Francia –otro país donde el freudismo ha encontrado más favor en la literatura que en la ciencia– por el malogrado director de la N.R.F. Jacques Rivière, quien, con irrecusable autoridad, afirma que Proust conocía a Freud de nombre solamente y que no había leído jamás una línea de sus libros. Proust y Freud coinciden en su desconfianza del yo, en lo cual Rivière los encuentra en oposición a Bergson, cuya psicología se funda a su juicio en la confianza en el yo. Según Rivière, Proust "ha aplicado instintivamente el método definido por Freud". De otro lado, "Proust es el primer novelista que ha osado tener en cuenta, en la explicación de los caracteres, el factor sexual". El testimonio de Rivière, establece, en suma, que Freud y Proust, simultáneamente, sincrónicamente, el uno como artista, el otro como psiquiatra, han empleado un mismo método psicológico, sin conocerse, sin comunicarse (2012a 115).

Posterior a su experiencia en *Claridad*, el Amauta publica "La revolución y la inteligencia. El grupo Clarté"¹¹, en el que sigue persuadido de la dificultad de artistas e intelectuales para renunciar a su individualismo y libertad en favor de la actividad política solidaria y revolucionaria, pero ve en la experiencia clartista la gran alternativa frente al egoísmo que caracterizó a la intelectualidad moderna:

Barbusse y sus amigos se solidarizaron cada vez más con el proletariado revolucionario. Se mezclaron, por ende, a su actividad política. Llevaron a la Internacional del Pensamiento hacia el camino de la Internacional Comunista. Ésta era la trayectoria fatal de Clarté. No es posible entregarse a medias a la

¹⁰ Me refiero al ensayo "Sobre algunos motivos en Baudelaire" (1939) en el que Benjamin presenta argumentos en contra de la artificiosa concepción bergsoniana de la memoria expuesta en *Matière et mémoire* (1896). Tanto Freud como Proust sirven para examinar la teoría del filósofo francés: "Y un poeta fue, pues, quien puso a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. La obra de Proust *A la recherche du temps perdu* puede verse pues como el intento de, bajo las presentes condiciones sociales, producir la experiencia por una vía sintética justamente tal como Bergson la concibe, pues cada vez podemos contar menos con su génesis por vía natural. Pero, por lo demás, Proust en su obra no se sustrae a debatir esta cuestión" (210).

¹¹ Publicado en *Variedades*, 5 de abril de 1924.

revolución. La revolución es una obra política. Es una realidad concreta. Lejos de las muchedumbres que la hacen, nadie puede servirla eficaz y válidamente. La labor revolucionaria no puede ser aislada, individual, dispersa. Los intelectuales de verdadera filiación revolucionaria no tienen más remedio que aceptar un puesto en una acción colectiva. Barbusse¹² es hoy un adherente, un soldado del Partido Comunista Francés (2006e 57-58).

Por esas sendas había reflexionado Mariátegui el problema de la politización de los intelectuales, y en ese mismo año, en su ensayo "La torre de marfil"¹³, retomó aquella reflexión para definir la que fue en adelante su más firme posición en contra de la figura del creador individualista y apolítico. Con una prosa creativa que reflexiona mediante analogías y metáforas, en su ensayo retoma, sin mencionarlo, una apreciación tradicionalmente atribuida al crítico francés Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), quien caracterizó la costumbre solitaria del poeta romántico Alfred de Vigny (1797-1863) como una reclusión en su torre de marfil, acuñando así una de las etiquetas típicas de las tendencias artepuristas a partir del romanticismo.

En este mismo artículo ejerce una idea dialéctica, presente en ensayos previos (como "Post-impresionismo y cubismo", publicado en enero de 1924), de la historia cultural dinamizada por la oposición entre una época clásica y otra romántica. Entonces, el Amauta entiende romanticismo y clasicismo como componentes de la historia de la cultura moderna. Por supuesto, consideró su propia época como convulsa, revolucionaria y, en ese sentido, romántica. De esa manera, calificó como *pasadistas* a aquellos nostálgicos, conservadores no dispuestos a adaptarse a aquella etapa de cambios radicales sociales y políticos: "En una tierra de gente melancólica, negativa y pasadista, es posible que la Torre de Marfil tenga todavía algunos amadores. Es posible que a algunos artistas e intelectuales les parezca aún un retiro elegante" (2006c 72). El pasadismo peruano, lo había expuesto en un ensayo publicado en ese mismo año¹⁴, era aristocrático, nostálgico de la Colonia, del virreinato y no del mundo incaico: "Esa edad es demasiado autóctona, demasiado nacional, demasiado indígena para emocionar a los lánguidos criollos de la república" (2006d 68). De esta manera iba ya ligando su vanguardismo marxista con su indigenismo, esa misma tendencia que vería cristalizada estéticamente en la poesía de César Vallejo¹⁵.

En la segunda mitad de los años veinte en el Perú el torremarfilismo, en el que en buena medida militó el mismo Mariátegui junto a los Colónidas durante la década

¹² Barbusse se unió al Partido Comunista Francés en 1923 y llegó a ser un estalinista convencido, publicó una biografía del dirigente soviético *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme (Stalin. Un nuevo mundo visto a través de un hombre, 1935)*, murió en Moscú en 1935.

¹³ Publicado en *Mundial*, 7 de noviembre de 1924.

¹⁴ En un ensayo publicado poco antes, "Pasadismo y futurismo" (*Mundial*, 31 de octubre de 1924), en coincidencia con el escritor Luis Alberto Sánchez (1900-1994), destacó las tendencias melancólica y pasadista de las letras y la cultura peruanas: "la gente peruana es melancólica porque es pasadista y es pasadista porque es melancólica" (2006d 67). En aquellos años se había disuelto el Partido Nacional Democrático, paradójicamente llamado Futurista, pues se trataba de una agrupación conservadora fundada entre otros por Riva Agüero.

¹⁵ "Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado" (2007 259).

anterior, se convirtió en uno de los vicios a combatir y superar en el terreno intelectual. La situación es contrastante con el ámbito mexicano, donde la Revolución y la posrevolución no dieron tiempo para el artepurismo trasnochado¹⁶. En cambio, algunos artistas peruanos sostuvieron una "Torre" que en Europa: "Vetusta, deshabitada, pasada de moda, albergó hasta la guerra a algunos linfáticos artistas. Pero la marejada bélica la trajo a tierra. La Torre de Marfil cayó sin estruendo y sin drama. Y hoy, malgrado la crisis de alojamiento, nadie se propone reconstruirla" (72).

En términos de Lakoff y Johnson¹⁷, Mariátegui busca el origen de la metáfora torre producida por el decadentismo de entre siglos hasta situarla históricamente ("Tiempos quietos, normales, burocráticos, pudieron tolerarla"), como tipo concreto de edificio arquitectónico producido sobre todo en las sociedades del Medievo. Uno de sus recursos reflexivos era la construcción de una imagen ilustrativa de la abstracción sobre la que versaran sus argumentos. En un ensayo sobre Rainer Maria Rilke, anota: "todas las teorías modernas se caracterizan por la posibilidad de poder expresarse gráficamente" (2012b 43-44).

Como bien lo describió Walter Benjamin una década después¹⁸, el capitalismo le echó en cara al artista romántico y artepurista su condición de productor. Aquellos movimientos regresivos, romanticismo y decadentismo, tomaron el símbolo aislacionista para significar el rechazo al cambio radical del modo de producción y del racionalismo ilustrado:

El torremarfilismo formó parte de esa reacción romántica de muchos artistas del siglo pasado contra la democracia capitalista y burguesa. Los artistas se veían tratados desdeñosamente por el capital y la burguesía. Se apoderaba, por ende, de sus espíritus una imprecisa nostalgia de los tiempos pretéritos. Recordaban que bajo la aristocracia y la Iglesia, su suerte había sido mejor. El materialismo de una civilización que cotizaba una obra de arte como mercadería los irritaba. Les parecía horrible que la obra de arte necesitase *réclame*, empresarios, etc., ni más ni menos que una manufactura, para conseguir precio, comprador y mercado. A este estado de ánimo corresponde una literatura saturada de rencor y de desprecio contra la burguesía. Los burgueses eran atacados no como ahora, desde puntos de vista revolucionarios, sino desde puntos de vista reaccionarios (73).

Con ese sentido concreto, materialista, Mariátegui diferencia los espacios y edificaciones de las épocas modernas, menos autoritarias, acorazadas, amuralladas, aristocráticas o dominadas por el clero. Las sociedades democráticas e inclinadas por

¹⁶ La guerra obligó a los intelectuales a pronunciarse, tomar partido, o a exiliarse obligados por las circunstancias. En muchos casos, a participar en esa guerra de los signos generada por la guerra armada. Este fue el caso de muchos escritores, entre los que se contaban ateneístas y de la generación anterior: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Martín Luis Guzmán (1887-1976), Mariano Azuela (1873-1952)

¹⁷ Lakoff, George, y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. 1980. Madrid: Cátedra, 1986.

¹⁸ "El autor como productor", discurso leído por el alemán en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, hacía énfasis en la obligada superación de aquel arte y artistas auratizados previos a la modernidad para dejar su lugar al autor politizado, artista de tendencia, consciente de su papel y responsabilidades sociales, no sólo como sujeto ideológico sino como productor, participante del engranaje económico social.

la cultura colectiva generaron otro tipo de edificios y áreas para el ciudadano: el ágora griega, la mole romana y el rascacielos neoyorkino convocan la colectividad: "Las torres de esta civilización son utilitarias e industriales. Los rascacielos de Nueva York no son torres sino moles. No albergan solitaria y solariegamente a un campanero o a un hidalgo. Son la colmena de una muchedumbre trabajadora. El rascacielos, sobre todo, es democrático en tanto que la torre es aristocrática" (74). Este manifiesto en contra del artepurismo cimentó las reflexiones posteriores del Amauta que para 1927, en una carta dirigida al poeta Xavier Abril, declaraba:

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

La imaginación y el mito del progreso

Tal como fue construyendo su aguda argumentación en contra del torremarfilismo, a favor del compromiso de artistas e intelectuales con la realidad convulsa de su tiempo, el Amauta pasó de una muy moderna confianza en valores positivistas, como el progreso¹⁹, a un mayor escepticismo útil para ponderar las propuestas estéticas, literarias e intelectuales de la segunda mitad de los años veinte. En "La imaginación y el progreso" (1924)²⁰, establece una correlación entre la capacidad imaginativa y la aptitud para generar el cambio progresista.

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

Catalizadores del cambio histórico, los hombres aptos para imaginar otra vida, sobre todo quienes intentan llevar las utopías al plano social efectivo ("progresar es realizar utopías", cita a Wilde), merecen la atención de sus contemporáneos, han estado a favor del tiempo y el tiempo les ha favorecido: "Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos. Insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo" (59). Los llama genios, la

¹⁹ Poco antes, en "Lo nacional y lo exótico" (*Mundial*, 9 de diciembre de 1924), cuestionó: "Tenemos el deber de no ignorar la realidad nacional; pero tenemos también el deber de no ignorar la realidad mundial, el Perú es *un fragmento de un mundo* que sigue una trayectoria solidaria. Los pueblos con más aptitud para el progreso son siempre aquellos con más aptitud para aceptar las consecuencias de su civilización y de su época, ¿Qué se pensaría de un hombre que rechazase, en el nombre de la peruanidad el aeroplano, el radium, el linotipo, considerándolos exóticos? Lo mismo se debe pensar del hombre que asume esa actitud ante las nuevas ideas y los nuevos hechos humanos" (2010e 143).

²⁰ Publicado en *Mundial*, 12 de diciembre de 1924.

genialidad adquiere así un carácter situacional: la historia le dará la razón sólo a aquel preparado para ubicarse radicalmente en su contexto.

De esta manera, Mariátegui concibe una *imaginación modesta*, a la que incluso podríamos llamar "materialista", "condicionada por circunstancias de tiempo y de espacio", menos libre y menos alocada de lo que tradicionalmente se le supone. En una breve lista de visionarios atentos al papel de la imaginación en el devenir histórico aparecen mencionados en su ensayo Hegel, George Simmel, Julio Verne, Anatole France. Y, a pesar de no ser mencionado, subyace en toda la argumentación el genio imaginativo que fue Karl Marx (1818-1883), descifrador del cambio histórico, social y cultural que conformó la modernidad, el advenimiento del sistema de producción capitalista, y visionario de los derroteros que tomaría la civilización occidental en los siglos siguientes. Sin embargo, Mariátegui acepta la cualidad heurística o imaginativa de sus postulados:

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

Mariátegui siembra la saludable duda sobre la atribución exclusiva de una destreza profética imaginativa para sus correligionarios, partidarios de la transformación revolucionaria comunista. Sabemos que el mismo Marx apoyó la adopción exitosa del sistema capitalista porque, vaticinó, eso suponía el relevo del dominio de la burguesía, la más pronta transformación hacia una sociedad sin clases mediante la dictadura del proletariado. Eso, como sabemos, no sucedió ni siquiera en el bloque de países conocidos históricamente como representantes del socialismo real, estados incapaces de superar sus anomalías burocráticas autoritarias, la mayoría dependientes de un partido único y del modelo soviético estalinista.

Algunos días después, en "Dos concepciones de la vida" (1925)²¹, el Amauta identificó, como consecuencias espirituales y psicológicas de la gran guerra, una clara separación entre dos perspectivas, una conservadora prebélica y otra revolucionaria postbélica. Si bien antes de la conflagración: "La humanidad parecía haber hallado una vía definitiva. Conservadores y revolucionarios aceptaban prácticamente las consecuencias de la tesis evolucionista. Unos y otros coincidían en la misma adhesión a la idea del progreso y en la misma aversión a la violencia" (30); también había ya críticos del espejismo del avance, un caso ejemplar fue el de Sorel que denunciaba "las ilusiones del progreso". El francés, siguiendo a Tocqueville en su crítica al mito progresista de la revolución francesa, enfatizó el aspecto conservador de dicha revuelta ("había sido bastante más conservadora de lo que hasta entonces se supuso") y la confianza en el progreso que trajo consigo la riqueza obtenida de la misma guerra:

²¹ Incluido en *El alma matinal*, publicado originalmente en *Mundial* (9 de enero de 1925).

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

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

El suprarrealismo, la vanguardia politizada

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

José Carlos Mariátegui

Para 1926, Mariátegui empezaba a construir una argumentación sólida en contra de escritores antes admirados, como Gabriele D’Annunzio, que con su aristocratismo artificioso había marcado su experiencia juvenil de dandismo literario lo mismo que la de su amigo Valdelomar. Unida a la crítica de sus previas convicciones estéticas y de quienes adoptó en su juventud como figuras ejemplares del trabajo intelectual, Mariátegui dirigió su interés hacia el surrealismo²², surgido con la publicación del

²² El término (“*surréalisme*”), su referente y derivaciones fueron acuñados por el escritor francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) en 1917: *Las tetas de Tiresias (drama surrealista)*. Bretón afirma en el “Primer manifiesto”: “Como homenaje a Guillaume Apollinaire, que acababa de fallecer, y que nos pareció haberse entregado en oportunidades, a ejercicios de esa índole, sin sacrificar empero totalmente los recursos literarios triviales, Soupault y yo

“Primer manifiesto” (1924), lo llamó suprarrealismo y lo consideró un movimiento que excedía el ámbito francés de André Breton (1896-1966) y compañía.

El dadaísmo, surgido en 1916 a iniciativa del poeta alemán Hugo Ball (1886-1927) en su Cabaret Voltaire de Zurich, Suiza, y continuado por el rumano Tristan Tzara (1896-1963), legó a los surrealistas una inusitada libertad nihilista en el lenguaje poético, en especial a Breton y a Louis Aragon (1897-1982), quienes participaron desde Francia en la fase dadaísta internacional²³. El Amauta, que entendía este movimiento precursor como síntoma de la crisis del pensamiento racionalista y de la intensificación del relativismo, apuntaba en 1924: “El dadaísmo es festiva e integralmente nihilista: no cree en nada; no tiene ninguna fe ni siente su falta” (2006f 45).

Más tarde, en “La realidad y la ficción”²⁴, luego de criticar la fantasía d’annunziana superficial y en exceso verosímil (“D’Annunzio vestía fantástica, bizantinamente sus novelas; pero el esqueleto de éstas no se diferenciaba mucho de las novelas naturalistas”), se manifestó en contra del limitado realismo exteriorista, en estos despejes se entiende mejor cuán lejos se encontraba el Amauta del dogmatismo que caracterizó años después al realismo socialista del estalinismo: “El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía” (1991b 390). En esta etapa se deja guiar sobre todo por Luigi Pirandello (1867-1936), premio Nobel de literatura en 1934 que no participó directamente en ningún movimiento de vanguardia, aunque se acercó al futurismo de Marinetti. El dramaturgo, italiano criticado por su anexión al Partido Fascista a través de Mussolini en los años veinte, favoreció una libertad creativa vital, próxima al irracionalismo puesto de relieve por Freud²⁵ y contraria de la aristotélica verosimilitud del arte: “La vida –escribe Pirandello– para todas las descaradas absurdidades, pequeñas y grandes, de que está bellamente llena, tiene el inestimable privilegio de poder prescindir de aquella verosimilitud a la cual el arte se ve obligado a obedecer” (390-391).

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

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los

designamos con el nombre de surrealismo la nueva forma de expresión pura de que disponíamos (Bretón 42-43).

²³ Si bien la revista *Littérature* (33 números, de 1919 a 1924), considerada la primera publicación surrealista, dedicó parte de sus páginas a Dadá, no se redujo al nihilismo y desde entonces mostró las preocupaciones morales que después caracterizaron al surrealismo.

²⁴ Publicado en *Perricholi* (Lima, 25 de marzo de 1926).

²⁵ “En un tiempo en que la tesis de Freud era apenas notoria a un público de psiquiatras, Pirandello y Proust –por no citar sino dos nombres sumos– presentan en su obra, rasgos bien netos de freudismo” (2012a 112).

literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Ésta es su limitación. Éste es su drama (390).

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

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

SURREALISMO: s. m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral²⁶. ENCICLOPEDIA: Filos. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida (Breton 44).

A diferencia de Walter Benjamin²⁷, quien emparentó con el surrealismo algún antepasado imprevisto (Dostoyevski), Mariátegui agrupó en el plano internacional a quienes, según él, transitaban esa ruta contemporánea de las letras y el arte en occidente: "Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Breton, Eluard y Soupault" (1991b 390). Con esta visión ampliada, Mariátegui encontró elementos de la estética vanguardista incluso en la poesía de Vallejo. Aunque su reflexión no se limitó al arte literario, más a su alcance por la circulación de los textos impresos²⁸, también encontró una "fuerza suprarreal" en el

²⁶ Para completar la peculiar idea de moralidad del surrealismo, basta agregar a esta declaración una nota en el mismo "Primer manifiesto" donde se teorizan las repercusiones legales de los actos surrealistas: el autor de un libro surrealista, acusado de "injurias al ejército, incitación al crimen y a la violación, etc.", podrá "alegar en su descargo que no se considera autor de su libro, por constituir éste una producción surrealista donde se excluye toda cuestión de mérito o falta de mérito del firmante" [...] "Entonces será necesario que una nueva moral sustituya a la moral corriente, causa de todos nuestros males" (66).

²⁷ "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" (1929). En el "Primer manifiesto", Breton menciona como surrealistas a muchos antecesores, entre otros, Sade, Rimbaud, Swift, Poe, Chateaubriand, Baudelaire, Mallarmé, Jarry, Saint-Pol-Roux, Reverdy, Saint-John Perse, Lautréamont, etcétera.

²⁸ Hay una polémica, que no aborda Mariátegui, respecto a la dificultad para efectuar los procedimientos automáticos surrealistas (pintura automática, por ejemplo) en las artes plásticas tan dependientes de la técnica y de los esmerados preparativos de los materiales. Por ese afán de plasmar el objeto surrealista, el surrealismo pictórico adoptó un cariz figurativo tradicional en plena etapa de la revolución del abstraccionismo.

Charlot de Charles Chaplin (1889-1977)²⁹, específicamente en la película *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, 1925): "Artística, espiritualmente, excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce" (2006g 124-125).

La manifiesta libertad creativa aunada al particular viraje moral de los surrealistas fascinaron al Amauta. Luego del surgimiento en 1924 de la revista *La Révolution Surréaliste*³⁰, en 1925 el movimiento francés, crítico del arte y de las costumbres burguesas, se politizó como reacción a la guerra del Rif en Marruecos, donde los grupos rifeños de las montañas del norte marroquí se sublevaron en contra de las autoridades coloniales españolas y francesas. Ese año las tropas francesas se involucraron en un conflicto que desde hacía más de una década enfrentaba a las fuerzas españolas con los nativos. Un par de años después los europeos reconquistaron el territorio perdido. Otro factor de dicha politización del grupo surrealista fue su acercamiento al equipo de militantes comunistas que editaba la revista *Clarté*. En 1926 Mariátegui reseñó entusiasmado ese proceso de contacto y fusión de grupos:

El acercamiento de *Clarté* y el suprarrealismo empezó cuando simultáneamente denunciaron y repudiaron la obra de Anatole France, en dos documentos espiritualmente afines. Más tarde, la protesta contra la guerra de Marruecos, fue un nuevo motivo de aproximación. Cuatro grupos –cuatro revistas: *Clarté*, *Correspondance*, *Philosophies* y *La Révolution Surréaliste*–, suscribieron entonces un manifiesto propugnando la revolución. "Somos –decía este manifiesto– la revuelta del espíritu. Consideramos la revolución sangrienta como la venganza ineluctable del espíritu humillado por vuestras obras. No somos utopistas: esta revolución no la concebimos sino bajo su forma social" (2012e 82).

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

[...] el manifiesto "La revolution d'abord et toujours" ["La revolución primero y siempre"] (firmado por 29 surrealistas, 8 miembros de *Clarté*, los del grupo marxistizante "Philosophies") y recogido en el número 15 de *La Révolution Surréaliste*, siendo acogido dicho texto favorablemente por *L'Humanité*³¹, y continuando la creciente relación con la aparición de colaboradores surrealistas en *Clarté*, que culmina con el proyecto –que no se lleva a cabo– de una revista (*La Guerre civile*), que reúne a los dos grupos (95).

²⁹ "Esquema de una explicación de Chaplin", *Variedades*, 6 y 13 de octubre de 1928.

³⁰ *La Révolution Surréaliste*, 12 números de diciembre de 1924 a diciembre de 1929.

³¹ El diario político francés *L'Humanité*, que sobrevive hasta nuestros días, apareció en 1904 a instancias del socialista Jean Jaurés, en 1920 se convirtió en órgano oficial del Partido Comunista; Barbusse, que se había unido al Partido en 1923, fue editor literario de la publicación de 1926 a 1929.

A pesar de que en *Légitime défense* (1926) había declarado: "He juzgado inútil hacerme inscribir en el Partido Comunista", Breton se adhirió en 1927, junto a Eluard, Aragon, Peret y Unik. Mariátegui siguió atento la discusión y el conflicto interno del grupo surrealista, el que generó su expedito viraje hacia el comunismo³². En la solución de ese trance grupal de los surrealistas confluyeron las causas que caracterizaron también el trabajo intelectual de madurez del pensador peruano: el arte, el pensamiento, la revolución y la política.

La disciplina comunista influyó en el conflicto interno del grupo surrealista, depurado en varias ocasiones por Breton atendiendo razones más políticas que artísticas. Desde 1927, con los inconvenientes de varios miembros para acceder a la militancia partidista, el grupo comenzó a resentir los efectos de la politización. En 1930 Breton publicó su "Segundo manifiesto", en el que *excomulgó* a Joseph Delteil, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Robert Desnos, Georges Limbour, André Masson, Roger Vitrac, Georges Ribemont-Dessaignes y Francis Picabia. Las exclusiones continuaron en la década de los treinta, por ejemplo, con la expulsión en 1934 de Salvador Dalí (1904-1989), quien epataba a los epatantes con sus manifestaciones en pro del nazismo. La ruptura del grupo surrealista con el comunismo oficial sobrevino en 1932, aunque algunos de sus antiguos representantes permanecieron en la militancia durante toda su vida, como en el caso de Louis Aragon³³.

En coincidencia, el mismo Mariátegui vivió un distanciamiento con el comunismo oficial, el mayor gesto de esa disonancia se presentó en 1929, en el Congreso Sindical Latinoamericano de Montevideo realizado en mayo y en la Conferencia Comunista Latinoamericana de junio en Argentina. Por supuesto, a diferencia de las discrepancias surrealistas, este desencuentro se debió a razones estrictamente políticas, ya que Mariátegui había fundado el Partido Socialista Peruano el 8 de octubre de 1928³⁴, al margen de la III Internacional y con diferencias con el aprismo, al que consideraba ingenuo y carente de fundamentos latinoamericanos en sus propuestas³⁵. Este movimiento político se convirtió en Partido Aprista Peruano en 1930, poco antes del regreso a Perú del impulsor de su ideario antiimperialista americano, Víctor Raúl Haya de la Torre, candidato derrotado en las elecciones presidenciales de 1931.

El desarrollo de esas ideas y acciones políticas de Mariátegui independientes del comunismo oficial ha sido reconstruido por Alberto Flores Galindo en *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*³⁶ (1980). El Amauta no había tenido acercamientos con la Internacional Comunista, que desde su Primer Congreso

³² Mariátegui no llegó a ver la modificación doctrinaria que significó la adopción del nuevo nombre de la revista del grupo *Le Surréalisme au service de la Révolution* (6 números, 1930-1933).

³³ Aragon había discrepado en 1931 con el grupo por la publicación de un texto de Dalí, "Rêverie", en el número 4 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Tachado de pornográfico e inhumano por Aragon, el escrito también fue criticado por el Partido Comunista. Breton defendió su publicación en *Misère de la poésie* (1932) y criticó además la política cultural del Partido Comunista.

³⁴ El primer intento de fundar un Partido Socialista del Perú, impulsado por Luis Ulloa y Carlos del Barzo, se llevó a cabo en 1919.

³⁵ "Punto de vista antimperialista", discurso presentado en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, Buenos Aires, junio de 1929.

³⁶ Komintern: abreviatura en ruso de "comunista internacional".

realizado en Moscú en 1919 llamó a la formación de partidos comunistas en el mundo. Como lo señala Flores Galindo, en su incursión europea presenció la fundación del Partido Comunista de Italia y entabló amistad con intelectuales militantes como Barbusse, pero no participó directamente en los congresos de la Internacional Comunista ni llegó a viajar a la Unión Soviética.

En una argumentación que oponía el proyecto latinoamericano socialista al capitalismo imperialista norteamericano y desmitificaba el arielismo de Rodó, el editorial que celebraba el segundo año de *Amauta* incluye la famosa declaración de Mariátegui sobre el programa del "socialismo indoamericano": "No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América ni calco ni copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano. He ahí una misión digna de una generación nueva"³⁷ (1982a 242). El socialismo por el que optaba Mariátegui aspiraba a representar una doctrina internacional de amplio rango, que pudiera adecuarse a la realidad latinoamericana. Por eso el Partido Socialista, del que fue secretario general entre 1928 y 1930, adquirió el título de comunista sólo después de la muerte del Amauta.

El suprarrealismo y los parámetros del arte nuevo

En "Arte, revolución y decadencia"³⁸ (1926), Mariátegui cristaliza una tesis esbozada un par de años antes ("Poetas nuevos y poesía vieja", 1924) acerca de las características del arte nuevo:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales (2012d 148).

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

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

³⁷ "Aniversario y balance". *Amauta*, número 17, año II, septiembre de 1928.

³⁸ Publicado en *Amauta*, 3 de noviembre de 1926.

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

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

El balance del suprarrealismo

En uno de sus últimos artículos, "Balance del suprarrealismo" (1930)³⁹, el pensador peruano comentó "El segundo manifiesto" de Breton, aparecido en el último número de *La Révolution Surréaliste* (número XII, diciembre de 1930) y repasó la trayectoria del movimiento con el que, a fin de cuentas, luego de fallecido Mariátegui, se cerró la experimentación vanguardista histórica europea. Para el Amauta, en ese panorama de corrientes artísticas y literarias, sólo el suprarrealismo, armado de su participación y experiencia política revolucionaria, había trascendido en su propuesta la simple experimentación artística.

El ya viejo futurismo de Marinetti había sucumbido frente al fascismo de Mussolini: "ha entrado hace ya algún tiempo en el 'orden' y la academia; el fascismo lo ha digerido sin esfuerzo, lo que no acredita el poder digestivo del régimen de las camisas negras, sino la inocuidad fundamental de los futuristas" (392). Y esto ocurrió a pesar de que Marinetti unos años atrás había generado manifiestos para la creación de un programa y partido futuristas (1913 y 1918). Años después de la ruptura del surrealismo con el comunismo oficial, Breton fue cuestionado en entrevistas sobre la falta de un programa político propio de su movimiento. El escritor no reprochó aquellas decisiones porque el comunismo fue entonces la vía más concreta para la revolución social.

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

³⁹ Publicado en dos partes en *Variedades*: Lima, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930.

Y, en este plano, se ha comportado de modo muy distinto que el futurismo. En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista. No se le ocurre someter la política a las reglas y gustos del arte. Del mismo modo que en los dominios de la física, no tiene nada que oponer a los datos de la ciencia; en los dominios de la política y la economía juzga pueril y absurdo intentar una especulación original, basada en los datos del arte. Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate⁴⁰, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás, se comportan cuerdamente y ésta es otra de las cosas que los diferencian de las precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas, de la historia de la literatura (1991a 393).

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

Vanguardismo indigenista

Como coda de este breve paseo por la trayectoria y las ideas de José Carlos Mariátegui, debo de apuntar la fuerza cohesiva que significó para él su adhesión a la causa indigenista peruana y amerindia. Esta tendencia se cimienta a fines del siglo XIX y principios del XX en acciones y textos de Manuel González Prada, "Nuestros indios" (1904), y de sus discípulos, como Clorinda Matto de Turner (1852-1909), autora de la novela precursora *Aves sin nido* (1889). González Prada inspiró la creación en 1909 de la Asociación Pro-Indígena⁴¹ y del periódico *El deber Pro-Indígena* (1912-1917), ambas instancias fundadas por Pedro S. Zulen (1889-1925) y Dora Mayer (1868-1957). A través de dichos instrumentos se denunciaron los abusos sufridos por la población indígena en el interior del país y se apoyaron las causas de reivindicación social.

El Amauta, menos creyente que González Prada y sus seguidores en el poder redentor de la escritura literaria, construyó su crítica indigenista sobre la base de la investigación económica marxista. Definido el del indio no como un problema racial sino como uno de origen socioeconómico, Mariátegui abrazó el indigenismo entre

⁴⁰ En varios ensayos describió las categorías en que se habría dividido la poesía contemporánea: "épica revolucionaria, disparate puro y lirismo puro" (2012b 43). Para un poema de Martín Adán ("Gira de") publicado en *Amauta* (marzo de 1928) anotó: "El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica, espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contextura clásica como Martín Adán, no aciertan a conservarse dentro de la tradición" (Mariátegui 1970 155).

⁴¹ Sobre la Asociación escribió Mariátegui: "Sirvió para contrarrestar, para medir, la insensibilidad moral de una generación y de una época" (1982d 281).

finales de 1924 y principios de 1925, cuando en "El problema primario del Perú"⁴² empezó a vincular las demandas de la población amerindia con el socialismo:

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

Concluyó Mariátegui que era imposible la peruanidad sin ocuparse del problema del indio peruano, que representaba más de tres cuartas de la población nacional. En su madurez se opuso decididamente al viejo sistema de lógica feudal heredado de la colonia: su indigenismo fue antigamonalista⁴³, antilatifundista, no antihispanista. Y con previo conocimiento de las ideas de González Prada y de los procesos revolucionarios ruso y mexicano, el Amauta identificó el problema de la tierra como uno de los principales lastres para el cambio social en el Perú y en Hispanoamérica⁴⁴. La condición de servidumbre de los indígenas a merced de los caciques terratenientes no desaparecería sin el sistema que la reproducía, por eso apoyó primero un cambio democrático que llevaría posteriormente a la revolución socialista. Su indigenismo fue la médula peruanista, amerindia, de su vanguardismo de amplio espectro:

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

Esta reflexión pertenece a "Nacionalismo y vanguardismo: En la ideología política"⁴⁵, ensayo publicado en 1925, en el que ya proclamaba un nuevo indigenismo reacio a las mistificaciones literarias o nostálgicas de un idílico pasado incaico: "Los indigenistas revolucionarios, en lugar de un platónico amor al pasado incaico, manifiestan una activa y concreta solidaridad con el indio de hoy" (306).

El complemento de ese ensayo, "Nacionalismo y vanguardismo: En la literatura y el arte" (1925)⁴⁶, destaca el componente profundamente nacional del mejor vanguardismo literario latinoamericano, cosmopolita por definición. Los dos ejemplos elegidos por Mariátegui para ilustrar esa apreciación son, por un lado, el caso de los *martinfierristas* argentinos, Girondo, Borges y Güiraldes: "Quien alguna vez haya leído el periódico de ese núcleo de artistas, *Martín Fierro*, habrá encontrado en él al

⁴² Publicado en *Mundial*, 6 de febrero de 1925.

⁴³ El gamonalismo, denunciado por González Prada en *Horas de lucha* (1908), es un sistema de producción surgido a mediados del siglo XIX en Perú a raíz del empoderamiento de hacendados descastados que expropiaron tierras indígenas y se aprovecharon de la falta de autoridad del gobierno nacional para someter a los campesinos indígenas.

⁴⁴ Véase "El problema de la tierra", en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde el ensayista retoma partes de aquellos primeros manifiestos personales indigenistas.

⁴⁵ Publicado como "Nacionalismo y vanguardismo" (*Mundial*, 27 de noviembre de 1925).

⁴⁶ *Mundial*, 4 de diciembre de 1925.

mismo tiempo que los más recientes ecos del arte ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos" (1982c 309).

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

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

El indigenismo, practicado por criollos, debía ser un llamado para que los futuros autores indios del Perú se encargaran de su expresión literaria: "Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla" (283). Aunque esa tendencia, que aún no había generado obras maestras, se justificaba como proceso nacido de una realidad social apabullante⁴⁷.

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

El indigenismo tuvo para Mariátegui un registro amplio que incluyó las esferas del arte y de la cultura. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* se encargó de revisar y proponer una periodización de la historia de la literatura dividida en tres grandes etapas la Colonia, el Cosmopolitismo y el Nacionalismo. Esta última fase apenas naciente en la primera mitad del siglo XX. El indigenismo, una de las que llamó "corrientes de hoy", estaba apenas esbozándose en los años veinte y la comparó con el mujikismo ruso, antesala de la revolución de 1917. Es decir, concibió esa tendencia como un movimiento cultural que anunciaría la próxima revolución social peruana.

⁴⁷ Una de las críticas recurrentes al encuadre indigenista de Mariátegui se refiere a la reticencia del Amauta para integrar a chinos, negros, mulatos y zambos en su programa revolucionario. Los africanos traídos a América como esclavos significaban para él, a diferencia del indio originario, el pasado colonial y la imposibilidad de adaptación social necesaria para desarrollar el espíritu nacionalista.

Referencias

Alcibíades, Merla. "Presentación". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006. VII-XXVII.

Alimonda, Héctor. "Presentación. La tarea americana de José Carlos Mariátegui". *La tarea americana*. José Carlos Mariátegui. Selección de Héctor Alimonda. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.

Álvarez García, Marcos. *Líderes políticos del siglo XX en América Latina*. Santiago: LOM, 2007.

Beigel, Fernanda. *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*. Buenos Aires: Biblos, 2003.

----- . *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Benjamin, Walter. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". *Obras*. Libro II. Vol. 1. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2007. 301-316.

----- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (Primera redacción). *Obras*. Libro I. Vol. 2. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008. 11-47.

----- . "Sobre algunos motivos en Baudelaire" *Obras*. Libro I. Vol. 2. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008. 205-259.

Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Aldo Pellegrini. Segunda edición. Buenos Aires: Agonauta, 2001.

Bretón, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Traducción de Rafael Jackson. Madrid: Siruela, 2003.

Flores Galindo, Alberto. "Juan Croniqueur. 1914/1918". *Revista Apuntes*. Número 10, 1980a. 81-98.

----- . *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1980b.

Gargurevich R., Juan. *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Henríquez Ureña, Pedro. "Las corrientes literarias en la América Hispánica". *Obras completas. Tomo X*. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980. 41-307.

Löwy, Michael. "Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión". *Utopía y praxis latinoamericana*. Volumen 10, número 28. Enero-marzo de 2005. 49-59.

Mariátegui, José Carlos. "Aniversario y balance". *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982a. 240-243.

- , "Arte, revolución y decadencia". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012d. 147-151.
- , "Causerie sentimental". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006b. 14-17.
- , "Dos concepciones de la vida". *El alma matinal y otras concepciones del hombre de hoy*. Rosario: Ediciones del Sertão, 2014. 29-34.
- , "El balance del suprarrealismo". *Textos básicos*. Selección de Aníbal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica, 1991a. 392-396.
- , "El estatuto del Estado Libre de Fiume". *Cartas de Italia. Obras completas*. Volumen 15. Lima: Amauta, 1969. 79-83.
- , "El expresionismo y el dadaísmo". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006f. 44-49.
- , "El fin de una poetisa". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006a. 3-5.
- , "El 'freudismo' en la literatura contemporánea". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012a. 111-117.
- , "El grupo suprarrealista y Clarté". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012e. 79-83.
- , "El problema primario del Perú". *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982d. 279-282.
- , "El proceso de la literatura". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Tercera edición. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. 191-296.
- , *Escritos juveniles. La edad de piedra: poesía, cuento y teatro*. Compilación de Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- , "Esquema de una explicación de Chaplin". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006g. 121-128.
- , *Ideología y política*. Caracas: Ministerio Comunicación e Información, 2006b.
- , "Indigenismo y socialismo. Intermezzo polémico". *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010a. 241-244.
- , "La imaginación y el progreso". *El alma matinal y otras concepciones del hombre de hoy*. Rosario: Ediciones del Sertão, 2014. 58-62.
- , "La realidad y la ficción". *Textos básicos*. Selección de Aníbal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica, 1991b. 392-396.
- , "La revolución y la inteligencia. El grupo Clarté". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006e. 56-60.
- , "La torre de marfil". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006c. 72-76.
- , "Las literaturas europeas de vanguardia". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012c. 133-138.
- , "Lo nacional y lo exótico". *La tarea americana*. Selección de Héctor Alimonda. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010e. 141-144.
- , "Malas tendencias. El deber del Ejército y el deber del Estado". *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010b. 363-368.
- , "Mariátegui explica su artículo de Nuestra Época". *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010c. 369-372.

- , "Máximo Gorki y Rusia". *La escena contemporánea. Obras completas*. Volumen 1. Lima: Amauta, 1968. 173-177.
- , "Nacionalismo y vanguardismo: En la ideología política". *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982b. 304-307.
- , "Nacionalismo y vanguardismo: En la literatura y el arte". *Obras*. Tomo II. Selección de Francisco Baeza. La Habana: Casa de las Américas, 1982c. 307-310.
- , "Pasadismo y futurismo". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006d. 67-71.
- , *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1970.
- , "Rainer Maria Rilke". *Ensayos literarios. Sobre Joyce, Breton y las vanguardias europeas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012b. 43-47.
- , "Recordando al prócer". *Literatura y estética*. Selección de Mirla Alcibíades. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006h. 6-9.
- , "Una encuesta a José Carlos Mariátegui". *Ideología y política y otros escritos. Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. Tomo V*. Caracas: El Perro y la Rana, 2010d. 311-315.

Melgar Bao, Ricardo. "Amauta: política cultural y redes artísticas e intelectuales". *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. Coordinación de Maya Aguiluz Ibargüen. México: UNAM, 2015. 33-80.

Merino, Ángela. "Historia de una desilusión: 1927, los surrealistas y el P.C. francés". *Tiempo de historia*. Año IV, n. 42. 1 mayo 1978. 94-97.

Mora Valencia, Rogelio de la. "Henri Barbusse en América Latina: de la Liga de Solidaridad Intelectual a *Monde*, 1919-1934". *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*. Universidad Veracruzana. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Número 15. Enero-junio de 2010. 97-126.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2009.

Rouillón D., Guillermo. *La creación heroica de José Carlos Mariátegui. Tomo I. La edad de piedra (1894-1919)*. Lima: Arica, 1975.

Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.

Stein, William H. *Dance in the Cemetery: José Carlos Mariátegui and the Lima scandal of 1917*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1997.