

Capítulo III.

Arte, literatura, crítica y revolución en José Carlos Mariátegui

¿Qué diferencia a José Carlos Mariátegui de otros pensadores latinoamericanos de su misma época? Más precisamente: ¿qué diferencia hay entre el pensamiento artístico y literario de José Carlos Mariátegui y el de otros teóricos y críticos que son sus contemporáneos en nuestra región? A esta pregunta podría descartársela como de Pero Grullo si no gravitaran sobre ella connotaciones que a lo peor precisamente por considerárselas obvias no siempre se ponen de manifiesto con suficiente claridad. Porque entendámonos: Mariátegui es un pensador revolucionario haciendo lo suyo en una época revolucionaria. Esa época es la de la Revolución de Octubre, la Primera Guerra Mundial, la Tercera Internacional, las vanguardias artísticas, la crisis del capitalismo, los comienzos de las luchas anticoloniales del siglo XX y, en nuestra América, en América Latina, la de la Revolución Mexicana, la Reforma Universitaria y la reconfiguración nacionalista, populista y más o menos democrática de los Estados nacionales. Las consecuencias que se desprenden de este cuadro de circunstancias renovadoras son múltiples y abarcan todos los ámbitos de la vida histórica, algo acerca de lo cual yo ya pude adelantar algunas observaciones en el capítulo anterior de este mismo libro, el dedicado a la obra de Pedro Henríquez Ureña. José Carlos Mariátegui, por su parte, no solo no se sustrae al estímulo de tales circunstancias, sino que es consecuente con las demandas que desde allí se le formulan. Por eso es un revolucionario, en política como en todo lo demás, incluyendo el arte, la literatura y la teoría y la crítica sobre el arte y la literatura: "Yo participo de la opinión de los que creen que la humanidad vive un período revolucionario. Y estoy convencido del próximo ocaso de todas las tesis social-democráticas, de todas las tesis reformistas, de todas las tesis evolucionistas", escribió en "La crisis mundial y el proletariado peruano"¹⁰⁹. Si nosotros nos ponemos de acuerdo en considerar estas frases como no de simple retórica, tendremos que aceptar con ello que José Carlos Mariátegui es un individuo con una vocación contestataria generalizada, que piensa que el orden de cosas peruano, latinoamericano e inclusive mundial deja muchísimo que desear, casi todo en realidad, y que en tales circunstancias lo que se

¹⁰⁹

José Carlos Mariátegui. "La crisis mundial y el proletariado peruano" en *Textos básicos*, ed. Aníbal Quijano. México. Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 268.

debe hacer es cancelarlo y apostar en cambio a las oportunidades de un futuro inédito todavía, el que ha de construirse sobre las ruinas de todo aquello que lo precediera.

En esto consisten, creo yo, su convicción y su estrategia. Mariátegui se siente no tanto un heredero como un adelantado, y es a partir de esta postura de principio que él administra sus simpatías y establece su política de alianzas. Quienes estén dispuestos a cancelar y crear serán sus amigos. Quienes voten por la mantención de lo que existe, por su inalterabilidad, por su inmutabilidad, por su sacralidad, se agruparán en el bando de sus contrincantes.

Para situarme desde ya en el plano de su producción que me interesa más para los propósitos de este capítulo, "El proceso de la literatura" en los *Siete ensayos*... está escrito en forma expresa contra el *Carácter de la literatura del Perú independiente* de don José de la Riva Agüero, un libro que se había publicado en 1905 pero que un cuarto de siglo más tarde conservaba incólume su prestigio canónico. Las discrepancias de Mariátegui con De la Riva Agüero son numerosas, como lo saben hasta los lectores distraídos de sus impugnaciones, pero lo cierto es que una vez que sacamos todas las cuentas y practicamos todos los descuentos, lo que nos queda en la raya final de nuestro resumen se puede reducir a un artículo único. Es el conservantismo "civilista" o "neogodo" del oligarca Riva Agüero lo que Mariátegui no puede tolerar:

Ni una fuerte curiosidad de erudito por la historia incaica, ni una fervorosa tentativa de interpretación del paisaje serrano, han disminuido en el espíritu de Riva Agüero la fidelidad a la Colonia. La estado en España ha agitado, en la medida en que todos saben, su fondo conservador y virreinal [...]. El espíritu de casta de los 'encomenderos' coloniales, inspira sus esenciales proposiciones críticas que casi invariablemente se resuelven en españolismo, colonialismo, aristocratismo [...] Por mi parte, a su inconfesada parcialidad 'civilista' o colonialista enfrente mi explícita parcialidad revolucionaria o socialista¹⁰⁰.

Más útil todavía es la comparación de Mariátegui con Pedro Henríquez Ureña. Mariátegui no solo no ignoraba los trabajos críticos e historiográficos del gran dominicano, sino que los comentó con aprecio en un artículo de 1929, los volvió a recordar en por lo menos dos de los capítulos de los *Siete ensayos*... y los aprovechó de buena gana en el último de ellos¹⁰¹. Sin embargo, las diferencias son notorias, abocado

¹⁰⁰ "Nota 3" en "El proceso de la literatura". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima. Amauta, 1978, p. 231. En adelante, en mis citas de este libro, daré solo el número de página en el texto.

¹⁰¹ "... es sin duda uno de los escritores que con más sentido de responsabilidad y mayores dotes de talento cumplen esa función", etc. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión", por Pedro Henríquez Ureña en José Carlos Mariátegui. *Crítica literaria*, ed. Antonio Melis. Buenos Aires. Jorge Álvarez, 1969, p. 253. Las menciones en los *Siete ensayos*... están en "El proceso de la instrucción pública", a propósito de las observaciones que en "La utopía de América" hace Henríquez Ureña

como estaba don Pedro al relevamiento de una cierta tradición hispanoamericana y al proyecto de su continuidad perfeccionada en el futuro. No es Pedro Henríquez Ureña un pasatista riguroso, como podría serlo De la Riva Agüero, pero tampoco es alguien que vaya a hacer borrón y cuenta nueva. Por el contrario, aunque no la declare inmodificable, Henríquez Ureña piensa que la tradición de la cultura regional (y que la tradición, por ende, del arte y la literatura regionales) existe/n ya. De todas maneras, ha/n existido, argumenta él, durante el siglo que comprende hasta esa fecha la era republicana, desde los días de las primeras batallas independentistas, y pudiera ser que también, aunque con una doble conciencia, que es castigadora y afirmativa a la vez, desde la época colonial. En efecto, el conocimiento de aquella época, visible desde sus escritos de juventud y primera madurez, como en el ensayo sobre "Don Juan Ruiz de Alarcón" (1913), *El teatro de la América Española en la época colonial* y *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (ambos de 1936), obtiene un lugar y una expansión aún mayores en los textos tardíos, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945, la edición en inglés) y la *Historia de la cultura en la América Hispánica* (póstumo, 1947). En todas estas publicaciones Pedro Henríquez Ureña da señales de estar convencido de que el futuro de la América Hispánica no podrá construirse de buena manera a menos que se tenga en cuenta ese pasado, a menos que se acoja la *herencia histórica* que a los hispanoamericanos nos dejó ese pasado, no para repetir la sin modificaciones sino para avanzar a partir de ella. No duda, en el mismo sentido, de la realidad de las entidades nacionales. Si bien admite su solidez relativa, que puede ser más o menos grande —menos grande en el Santo Domingo de su infancia y más en la Argentina, que es donde acabarían reduciendo a cenizas sus huesos viajeros—, le parece que cien años después de Ayacucho es posible distinguir y caracterizar con confianza y esperanza sujetos nacionales, culturas nacionales y hasta lenguas nacionales. Su programa, por lo tanto, y que a su juicio tendría que ser también el programa de todos los hombres de letras hispanoamericanos que comparten su tiempo y su credo, consiste en visibilizar todo ello, en establecer orden y jerarquía, en darles una forma aceptable y legible a las escrituras del canon y desde y con esas escrituras proyectar y edificar tanto las naciones como la región del futuro.

Para Mariátegui, del otro lado, el Perú y Latinoamérica (o Indoamérica, como siguió nombrándola aun después de su alejamiento de Haya) son entidades que están todavía por hacerse; lo que pasa por tal no es lo que es; lo que pasa por tal es solo la hipertrofia que de sus aspiraciones e intereses ha hecho un sector minúsculo de una humanidad que es infinitamente más extensa y más rica; en su propio país, se trataría

sobre el renacimiento de la cultura popular en el México revolucionario y postrevolucionario (156), y en "El proceso de la literatura", donde Mariátegui cita el juicio de Henríquez Ureña sobre las "dos Américas, una buena y una mala (254) y donde aprovecha en su crítica sobre (contra) Chocano lo relativo a la falsa "exuberancia" americana, que está en "Caminos de nuestra historia literaria" (271).

apenas del pedazo que, dentro de la vasta pluralidad de las identidades que lo habitan, representa a la clase social que ha sido la detentadora del poder desde la colonia, un poder del que esa clase se sirvió para transformar su idiosincrasia particular en obligación universal:

El poder de esta clase -civilistas o 'neogodos'- procedía en buena cuenta de la propiedad de la tierra. En los primeros años de la Independencia, no era precisamente una clase de capitalistas, sino una clase de propietarios. Su condición de clase propietaria -y no de clase ilustrada- le había consentido solidarizar sus intereses con los comerciantes y prestamistas extranjeros y traficar a este título con el Estado y la riqueza pública. La propiedad de la tierra, debida al Virreinato, le había dado bajo la República la posesión del capital comercial. Los privilegios de la colonia habían engendrado los privilegios de la República¹¹².

Y en otra parte:

La nueva clase gobernante, ávida y sedienta de riquezas, se dedica a agrandar sus latifundios a costa de las tierras pertenecientes a la comunidad indígena, hasta llegar a hacerlas desaparecer en algunos departamentos. Habiéndoseles arrebatado la tierra que poseían en común todas las familias integrantes del ayllu, estas han sido obligadas a buscar trabajo, dedicándose al yanaconazgo (parceleros) y a peones de los latifundistas que violentamente los despojaron¹¹³.

El resultado final de las políticas segregacionistas y opresoras de la oligarquía peruana habría sido un cierto constructo nacional peruano (y, por extensión, el de una vasta porción de "Nuestra América", según argumenta él mismo en una polémica de 1925, asumiendo una posición que Agustín Cueva replicará cincuenta años más tarde¹¹⁴) excluyente y, por excluyente, deficitario:

En gran parte de Nuestra América [los aluviones occidentales en los cuales se desarrollan los embriones de la cultura hispano o latinoamericana] constituyen un estrato superficial e independiente al cual no aflora el alma indígena,

¹¹² "El problema de la tierra" en *Siete ensayos*..., p. 74.

¹¹³ "El problema de las razas en la América Latina" en *Textos básicos*, p. 242.

¹¹⁴ "... en el desarrollo de nuestro capitalismo agrario existe una especie de unidad en la diversidad dada por el hecho de que este desarrollo ocurre -salvo en contados puntos de excepción- de acuerdo con una modalidad que lejos de abolir el latifundio tradicional lo conserva como eje de toda la evolución. José Carlos Mariátegui señaló, hace ya casi medio siglo, que 'en el Perú, contra el sentido de la emancipación republicana, se ha encargado al espíritu del feudo -antítesis y negación del espíritu del burgo- la creación de una economía capitalista'. Agustín Cueva. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México. Siglo XXI, 1977, pp. 80-81.

deprimida y huraña, a causa de la brutalidad de una conquista que en algunos pueblos hispano-americanos no ha cambiado hasta ahora sus métodos¹¹⁵.

Frágil, quebradizo, paciente de debilidades internas copiosas y expuesto por lo mismo a un número no menor de acechanzas externas, Mariátegui piensa que el constructo nacional así forjado proyecta sus falencias en todos los planos: el económico, el social, el político, el cultural, el educacional, el artístico y el literario. A esto, concretamente, es a lo que él estima que ha llegado la hora de ponerle punto final, a esta apropiación defectuosa del todo por la más pequeña de sus fracciones: apropiación del Perú y América Latina por parte de una minoría de oligarcas que, mediante el ejercicio combinado de la fuerza bruta con la persuasión ideológica, consiguió hacer suyo lo que debió desde el principio ser de todos.

Cancelación que no lo inhibe para patrocinar algunas retenciones puntuales, sin embargo, como podría ser la actividad de los misioneros, destacada en el capítulo que escribe sobre "El factor religioso" en los *Siete ensayos*... Y por supuesto que tampoco lo inhibe para patrocinar el recobro de aquello que se marginó sistemáticamente y de lo cual la cultura de los pueblos originarios constituye el mejor ejemplo. En "Regionalismo y centralismo" afirma por eso:

La unidad peruana está por hacer; y no se presenta como un problema de articulación y convivencia, dentro de los confines de un Estado único, de varios antiguos pequeños estados o ciudades libres. En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena, ni eliminarla, ni absorberla¹¹⁶.

Y en "El problema del indio":

La nueva generación peruana siente y sabe que el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y signifique el bienestar de la masa peruana que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina¹¹⁷.

Puesto el problema de la unidad nacional en estos términos, la faena que Mariátegui se autoconfía se torna predominantemente destructora del estado de cosas vigente y constructora de otro nuevo. Concluimos así que el pensador peruano es un

¹¹⁵ "¿Existe un pensamiento hispanoamericano?" en *Textos básicos*, pp. 366-367. Se publicó originalmente en *Mundial*, el 1º de mayo de 1925.

¹¹⁶ "Regionalismo y centralismo" en *Siete ensayos*..., p. 206.

¹¹⁷ "El problema del indio" en *Siete ensayos*..., p. 48.

moderno en el mejor de los sentidos. Es ese que, para decirlo ahora con las palabras de Henríquez Ureña, parte del "descontento" pero solo con el propósito de que el descontento lo estimule en la búsqueda y realización de la "promesa"¹¹⁸. En su caso, ella no es otra que la promesa de la praxis revolucionaria y socialista, la del 48, la Comuna de París y la Revolución de Octubre, en una progresión de rebeliones que se habían venido sucediendo en Europa desde mediados del diecinueve y que tarde o temprano debieran replicarse también entre los pueblos de esta parte del mundo.

Como decía, esa actitud general es también la que Mariátegui exhibe cuando se ocupa de asuntos de arte y literatura. Es, de nuevo en este aspecto, la firme voluntad suya de consecuencia revolucionaria y socialista a no importa cuáles sean los costos, en todas y cada una de las direcciones que articulan el conjunto de su "pensamiento" y su "vida". Un ejemplo significativo en cuanto a ello, que despierta la curiosidad y no pocas veces el asombro de sus comentaristas y que Vicky Unruth ha tratado con sutil clarividencia, es su posición respecto de las vanguardias artísticas. Las conoció en Europa desde 1920: en Italia, donde asistió a la Exposición Internacional de Venecia, leyó los manifiestos futuristas, escuchó hablar a Marinetti y fue espectador de las representaciones del Teatro Sperimentale degli Indipendenti; y algo más tarde en la Alemania de Weimar, donde durante sus seis meses berlineses, entre agosto del 22 y febrero del 23, vio teatro (los montajes de Piscator y Reinhardt, por ejemplo), cine (*El gabinete del Dr. Caligari*, *El Dr. Mabuse*), artes visuales (de los cuadros de Chagall y Kandinsky a las esculturas de Arp o Archipenko), al mismo tiempo que se ponía en contacto con los colaboradores de la revista *Der Sturm* y frecuentaba a su editor, Herwarth Walden, mientras que en el Café Schoteidam se maravillaba con las pinturas de George Grosz¹¹⁹.

No solo eso. En 1926, se sabe que Mariátegui tuvo la intención de darle a *Amauta* el nombre de *Vanguardia*, optando finalmente por el bautizo de prosapia incaica, tal vez en honor al sentimiento local, pero sin que ello se le transformase en un obstáculo para que en la "Presentación" del primer número de la revista "vanguardistas", "socialistas", "revolucionarios" sean tres palabras que designan una sola y misma cosa: a toda la gente que se ha pronunciado a esas alturas en favor de una "renovación"¹²⁰. De ahí que Unruth compruebe que "en el poder crítico y el espíritu creador del vanguardismo Mariátegui percibió una fuente potencial para el desarrollo de la cultura de América

¹¹⁸ "El descontento y la promesa" en Pedro Henríquez Ureña. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión. Obra crítica*, ed. Emma Susana Speratti Piñero. México y Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 241-253.

¹¹⁹ Una cuidadosa revisión del tema en Estuardo Núñez. "José Carlos Mariátegui y el expresionismo alemán" en Ricardo Luna Vegas, ed. *Mariátegui y la literatura*. Lima. Amauta, 1980, pp. 137-149.

¹²⁰ José Carlos Mariátegui. "Presentación de *Amauta*" en Jorge Schwartz, ed. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid. Cátedra, 1991, p. 304.

Latina" y que "animó y apoyó cuanto grupo, artista y revista efímera, en el Perú y en toda Hispanoamérica, se autodenominara innovador o de vanguardia"¹²¹. Es más: según la misma especialista, Mariátegui "desarrolló gradualmente un concepto de 'vanguardismo' 'auténtico' o 'comprensivo', del que en su opinión eran los epítomes artistas como Mayakovsky, Grosz y Vallejo. El arte de estos constituía para él una síntesis original y ecléctica de muchas técnicas vanguardistas y lo que lo motivaba era una concepción del mundo unificadora y constructivamente crítica"¹²². Al respecto, creo que no está demás que yo recuerde aquí que en Europa, todavía en 1956, el por otras razones admirable Georg Lukács continuaba insistiendo que "la soledad ontológica del hombre" y "la destrucción de la literatura como tal" eran las dos plagas que acarreaba consigo la "ideología" del vanguardismo (o del "modernismo", en su lenguaje)¹²³. El peruano, en cambio, conocedor y simpatizante de las políticas culturales pluralistas que en el joven Estado soviético habían propiciado Trotsky y Lunacharski, políticas abiertas al debate tanto de experiencias como de ideas¹²⁴ y muerto él mismo antes del advenimiento del "clima historiográfico y político originado por la orientación de la política de Stalin y de la Internacional comunista en los años que precedieron al viraje de los Frentes populares"¹²⁵, poco y nada es lo que tiene que ver con semejantes camisas de fuerza.

Queda claro entonces que, en contraposición a la estética marxista oficial u oficializada, de la que fueron víctimas figuras tan señeras como el inglés Christopher Caudwell, e incluso en contraposición a la estética menos vulgar de un Lukács, Mariátegui entiende que la vanguardia es o puede ser, como él mismo, revolucionaria y, por consiguiente, merecedora de toda su atención y bastante de su estima. Cree, además, que el desatarse de un ventarrón vanguardista en su propio país está llamado a generar efectos beneficiosos en y para la lucha política que ahí se libra. Unruth se refiere, en la última parte de su excelente trabajo, a las implicaciones que en el pensamiento de Mariátegui tuvo el vanguardismo para la "creación de un nuevo Perú" y observa que este razonó que "la acusación según la cual el vanguardismo no era peruano era simplemente una respuesta reaccionaria a su espíritu crítico" y que, por el contrario,

¹²¹ Vicky Unruth. "Mariátegui's Aesthetic Thought: A Critical Reading of the *Avant-Gardes*". *Latin American Research Review*, 24, 3 (1989), p. 49.

¹²² *Ibid.*, p. 50.

¹²³ Georg Lukács. "The Ideology of Modernism" en *Marxist Literary Theory*, eds. Terry Eagleton y Drew Milne. Oxford, U.K., y Cambridge, USA. Blackwell, 1996, pp. 141-162.

¹²⁴ "La actitud de Mariátegui hacia los intelectuales y los artistas representa otro episodio excepcional de su biografía política. La amplitud y la falta de prejuicios de su crítica, que no se separa nunca del rigor del análisis, se deben sin duda alguna al influjo que tuvieron Trotsky y Lunacharski en su modo de acercarse a los problemas políticos de la cultura y del arte". Antonio Melis. "Mariátegui". Prólogo a José Carlos Mariátegui. *Crítica literaria*, p. 43.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 34.

"la nueva peruianidad requería de una ruptura con los modelos literarios de su pasado inmediato y el espíritu iconoclasta del vanguardismo internacional podía proveer un modelo para ello"¹²⁶.

Ahora bien, no es que Mariátegui estuviese llamando, como tantos otros latinoamericanos de aquellos años, a una imitación simiesca del "vanguardismo internacional". Pensar así es no haberlo leído o haberlo leído muy mal y Unruth se demora bien poco en despejar el equívoco. A Mariátegui lo que le interesa es la iconoclasia vanguardista, su vocación antiética, de ruptura, de "desahucio" del "absoluto burgués", como precisa en "Arte, revolución y decadencia"¹²⁷. Todo ello independientemente de las fórmulas de que se valen los varios "ismos" para poner sus programas en ejecución y que él respeta, pero no sin reservarse el derecho a la crítica, escogiendo solo aquellas que miran hacia el futuro y desechando las que no. Por eso advierte, en la ya citada "Presentación" del primer número de *Amauta*, que la revista "cribará a los hombres de vanguardia -militantes y simpatizantes- hasta separar la paja del grano"¹²⁸.

No es la suya, por lo tanto, una adhesión ecléctica, sin preferencias. Por ejemplo, la línea esteticista de Huidobro y sus satélites le inspira tanta desconfianza como el maquinismo histriónico y a la larga facistoide de Filippo Marinetti *et al.*, en tanto que la línea que busca una reconexión entre el arte y la vida es la que se gana su aplauso: "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"¹²⁹.

Tenía pues Mariátegui perfecta conciencia de que las vanguardias no eran una sola cosa y su embestida contra *La deshumanización del arte* de Ortega, ese libro tan descaminadamente reverenciado por españoles e hispanoamericanos hasta las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XX, es explícita por lo mismo. La reducción orteguiana del vanguardismo a un formalismo "deshumanizado" a Mariátegui no solo no le da la impresión de estar dando cuenta de la integridad del espacio estético e intelectual que cubren las vanguardias, sino que le parece redondamente falsa. Piensa él, por el contrario, que la energía que alimenta las vanguardias es *de contenido* y tremendamente humana, pero que es una energía heterogénea, que da para todo y puede ir a parar a cualquier lado y que solo uno de esos lados, el que convierte el ímpetu iconoclasta en un ímpetu revolucionario, es coincidente con la doble faz de su propio proyecto. Por eso aclara en el artículo que cité más arriba que "no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo" y que "en el mundo contemporáneo coexisten dos

¹²⁶ Unruth. "Mariátegui's Aesthetic Thought...", pp. 60-61.

¹²⁷ "Arte, revolución y decadencia" en Mariátegui. *Crítica literaria*, p. 170.

¹²⁸ Presentación de *Amauta*, p. 306.

¹²⁹ "Aspectos viejos y nuevos del futurismo" en Mariátegui. *Crítica literaria*, p. 57.

almas, la de la revolución y la de la decadencia"¹³⁰. A lo que agrega, con una lucidez que pareciera deberle más de algo a sus lecturas de Freud: "La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista"¹³¹.

Para provecho de la crítica que se ocupa de o sobre el vanguardismo, a esto precisamente habría que atribuirle el que, según confiesa Mariátegui, "cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superado el subjetivismo que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias"¹³². En el fondo, lo que ocurre, y así es como lo piensa el propio Mariátegui, es que el tiempo que entonces se vive es un tiempo de disolución y que la disolución constituye nada más que el primer capítulo dentro de un desarrollo que él anticipa más largo y cuya línea de llegada no es otra que la configuración de una síntesis nueva:

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, prelude y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción"¹³³.

Se explica también de este modo que Mariátegui bien venga el momento cuando, en el despliegue de su trayectoria particular, los futuristas rusos y los surrealistas ("suprarrealistas", los llamaba él) franceses se pronuncian a favor de una política de izquierdas. El Mariátegui lector de Freud y admirador de Sorel, el que pensaba que "la revolución más que una idea, es un sentimiento"¹³⁴ y que el realismo decimonónico era un arte burgués, que en vez de acercarnos "nos alejaba de la realidad", habiendo servido a la postre "para demostrarnos que solo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía"¹³⁵, no tenía por qué disculparse de compatibilizar el subjetivismo y el antirrealismo de los surrealistas con la práctica revolucionaria: "[el "suprarrealismo"] por su antirracionalismo se emparenta con la filosofía y psicología contemporáneas. Por su espíritu y por su acción, se presenta como un nuevo romanticismo. Por su repudio

¹³⁰ "Arte, revolución y decadencia", p. 169.

¹³¹ Ibid. La alusión a Freud no es casual. Mariátegui lo leyó y entendió su potencia y su valor. Cfr.: "El freudismo en la literatura contemporánea" en Mariátegui. *Crítica literaria*, pp. 163-168.

¹³² "Arte, revolución y decadencia", p. 172.

¹³³ Ibid., p. 170.

¹³⁴ "La revolución y la inteligencia" en Mariátegui. *Textos básicos*, p. 381.

¹³⁵ "La realidad y la ficción" en Ibid., p. 390.

revolucionario del pensamiento y la sociedad capitalistas, coincide históricamente con el comunismo, en el plano político"¹³⁶.

En esta misma clave, que conjuga (aunque no compatibiliza o no lo hace necesariamente) elementos dispares, debe leerse también su posición en la vieja disputa entre Europa y América. El Mariátegui que opinaba que el futuro peruano debía construirse teniendo en cuenta, como un antecedente indispensable, el espíritu comunitario de los indios, porque "las 'comunidades' que han demostrado bajo la opresión más dura condiciones de resistencia y persistencia realmente asombrosas representan en el Perú un factor natural de socialización de la tierra", ya que "el indio tiene arraigados hábitos de cooperación"¹³⁷, es el mismo que en la "Advertencia" a los *Siete ensayos*... aclara que "he hecho en Europa mi mejor aprendizaje" y que "no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales"¹³⁸. Tampoco hay contradicción alguna en esta esquina de su pensamiento. Mariátegui aprende en Europa lo mejor de lo que sabe, eso es cierto, o, para ser más exacto, aprende de la modernidad europea su lección emancipadora y transformadora, pero también se da cuenta de que ella no va a tener sentido alguno sin su encuentro con las condiciones propias y diversas de la realidad que en ese momento se extiende frente a sus ojos.

En lo que toca a la literatura y a la crítica sobre la literatura, su discurso no es menos complejo. Unas cuantas frases en el artículo sobre Pedro Henríquez Ureña nos permiten establecer las premisas esenciales del mismo: "la crítica literaria no es una cuestión de técnica o gusto", escribe ahí, "y será siempre ejercida, subsidiaria y superficialmente, por quien carezca de una concepción filosófica e histórica. El hedonismo tanto como el eruditismo y el preceptivismo, están definitivamente relegados a una condición inferior en la crítica. 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, una *weltanschauung*"¹³⁹. "Gusto" ("hedonismo", "sensibilidad", "técnica" ("eruditismo", "preceptivismo", "ciencia"), "concepción filosófica e histórica" ("*weltanschauung*"), he ahí los tres ingredientes que Mariátegui considera imprescindibles para el trabajo que el crítico realiza con los objetos literarios, aunque solo con la introducción en su quehacer del tercero de ellos se complete el programa que él ha previsto de una manera cabal. Me pregunto yo ahora: ¿no son estos los mismos tres ingredientes que distinguirá Alfonso Reyes ("fases", las llamó el mexicano) quince años después? ¿Y no es esta jerarquización de Mariátegui, en la que la "fase del juicio"

¹³⁶ "El grupo suprarrealista y 'Claré'" en Mariátegui. *Crítica literaria*, p. 160.
¹³⁷ "El problema de las razas en América Latina", p. 225.
¹³⁸ "Advertencia" a *Siete ensayos*..., p. 12.
¹³⁹ "Pedro Henríquez Ureña", p. 255.

reclama el sitio de honor, la misma que privilegiaba Rodó en 1909 y que en los cuarenta reestrena y recomienda don Alfonso?

La contribución más importante de Mariátegui en lo que concierne a la teoría y la crítica literarias es, por supuesto, la que se encuentra entre las páginas del último de los *Siete ensayos*... Es la contribución de mayor envergadura que él hizo a los temas que a mí me preocupan en este libro, porque es la más desarrollada (como se sabe, "El proceso de la literatura" es el texto más extenso del volumen, ocupando algo así como un tercio del total), la más rica desde un punto de vista teórico y también porque es aquella en la que Mariátegui se concentra en el examen pormenorizado de la producción literaria de su país y dejándonos percibir al hacerlo sus dotes excepcionales de crítico práctico. Mariátegui, que empezó su carrera de escritor perfeccionando versos místicos, se dio cuenta después de que existía una relación estrecha y profunda entre el arte, la literatura, la crítica y la revolución.

En lo que resta de este capítulo instalaré, por lo tanto, el foco sobre ese último de los *Siete ensayos*..., aunque sin perjuicio de recurrir a otras fuentes que también considero de importancia cuando ello me parezca útil o provechoso, en particular habida cuenta de la disponibilidad de las principales de esas fuentes en la muy buena recopilación que hizo Antonio Melis en 1969. Organizaré, además, mi pesquisa en torno a cuatro asuntos: i) Los parámetros teóricos generales entre los que se desenvuelve la reflexión de Mariátegui acerca del fenómeno literario; ii) El problema de la literatura nacional; iii) El problema del deber ser o el deber hacer del historiador y el crítico literario marxistas; y iv) Su práctica concreta (la suya, la de Mariátegui) como estudioso de escritores y comentarista de obras.

Respecto de los parámetros teóricos generales entre los cuales Mariátegui ordena su pensamiento acerca del fenómeno literario, además de los distinguidos básicos que según se vio quedaban expuestos en el artículo sobre Henríquez Ureña, mi análisis necesita partir de la declaración que encabeza "El proceso de la literatura", según la cual lo que el autor del ensayo se propone llevar a cabo es un "proceso" en el más literal de los sentidos, lo que quiere decir reconociéndole a esa palabra el significado que se le asigna en los estrados de la justicia. Mariátegui va a aportar su "testimonio" a un "juicio" que en su opinión se encuentra "abierto" y no otro es el significado último que los lectores debemos darle a sus intenciones en este escrito. Es más: su testimonio será "de acusación" y, por consiguiente, "de parte".

De estas frases se derivan, creo yo, una regla general de naturaleza epistemológica y algunas consecuencias concretas para los fines del desempeño posterior. La regla: "Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente, una misión". Las consecuencias: "Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitépico que el

bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra" (229). Por un lado, podemos percatarnos de que para José Carlos Mariátegui la crítica es una práctica que se asocia indisolublemente a la conflictividad moderna de las subjetividades, esto es, a la dialéctica confrontacional entre puntos de vista independientes que buscan contrastar verdades cuya legitimidad proviene de un ejercicio autónomo y eficaz de la conciencia. Esas verdades compiten en la arena de la historia defendiendo lo que cada una de ellas propone, pero para que ello acontezca es menester que exista primero la libre convivencia de los individuos en el seno de unas comunidades que habrán dejado de ser autoritarias. Por otra parte, semejante dialéctica puede y debe tener un desenlace constructivo. En "El proceso de la literatura", como en el resto de la obra de Mariátegui, quien hace uso de la palabra es un individuo que está consciente de y reclama su derecho a votar "en contra", pero que también comprende que su tarea no acaba en la negación, sino en la negación de la negación. Mariátegui es un revolucionario, un disruptor, un hombre para el cual lo que el pasado provee, y en este caso específico lo que el pasado literario provee, es insatisfactorio, y debe ser puesto en tela de juicio pero sin que eso ponga término a su "misión".

Advirtamos de inmediato que este planteo es enteramente consistente con la última de las *Tesis sobre Feuerbach*, aquella en que Marx llama a la observancia de la unión necesaria de la teoría con la praxis: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo", es el *dictum* de Marx¹⁴⁰. No sé yo cuán presentes puede haber tenido Mariátegui estas palabras de 1845, que muestran que para el autor de las *Tesis*... la continuidad entre el pensamiento y la acción constituía un postulado de principio, pues son palabras que no se dieron a conocer hasta 1888 e incluso entonces sin una gran difusión, pero la verdad es que me interesa mucho menos averiguarlo que dejar constancia de su afinidad con el pensamiento del peruano. Como Marx respecto de la sociedad, éste no se propone ser respecto de la literatura un mero contemplador: ni un teórico puro, ni un científico puro ni un crítico neutral. Va a teorizar, va a científizar (esto menos, hay que señalarlo. La indicación de Antonio Cornejo Polar, quien afirma que "con Mariátegui la crítica literaria peruana adquiere por vez primera un carácter científico" a mí no me resulta del todo convincente¹⁴¹) y va a criticar, pero con la advertencia que él dejó expuesta en el artículo sobre Henríquez Ureña, para acabar produciendo un juicio fundado, capaz de afectar el estatuto de los objetos de su interés en un triple sentido: contribuyendo a la elaboración de una perspectiva fresca sobre la historia literaria, mientras que al mismo tiempo se adelanta a preparar las condiciones que pudieran definir las que son

¹⁴⁰ C. Marx. "Tesis sobre Feuerbach" en C. Marx y F. Engels. *Obras escogidas*. Vol. I. Moscú. Progreso, 1973, p. 10.

¹⁴¹ Antonio Cornejo Polar. "Apuntes sobre la literatura nacional en el pensamiento crítico de Mariátegui" en Luna Vegas, ed. *Mariátegui y la literatura*, p. 54.

sus obligaciones en aquella coyuntura específica y previendo también las que tendrían que serlo en su desarrollo posterior: "Mi crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente" (230).

Colocado entre dos científicismos simétricamente perniciosos, el decimonónico de la historia positiva de la literatura, satisfecha con el amontonamiento archivístico o, lo que todavía es peor, con el determinismo naturalista a la Taine, y el de su propio tiempo, el que se venía cocinando desde la época de los formalistas rusos y que pasa luego a los descendientes de Saussure por un lado y a los de Husserl por el otro, Mariátegui les hace el quite a ambos y proclama en cambio la necesidad de que el crítico sea dueño de una conciencia independiente y activa y que, por lo tanto, esté provisto con la autoridad necesaria para discriminar, juzgar e intervenir: "Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político o de moralista. Croce ha demostrado lúcidamente que la propia crítica impresionista o hedonista de Jules Lemaitre, que se suponía exenta de todo sentido filosófico, no se sustrala más que la de Saint Beuve, al pensamiento, a la filosofía de su tiempo" (Ibid.).

Coherencia entonces entre la teoría y la praxis, pero una puesta en jaque simultánea del mentiroso objetivismo científicista cuando este se descarga sobre el arte y las humanidades haciendo alarde de imparcialidad o, como iba a decirse algunos años después, de una producción intelectual científica en tanto cuanto se muestre "libre de la intervención de un sujeto". En un momento en que la teoría literaria metropolitana pierde el rumbo y se autoencajona dentro de ese túnel sin salida que es el de su sistematización y formalización científicistas —o acatando el paradigma de las ciencias naturales y exactas o a través del discurso mitigante de las "del espíritu", "de la cultura" o "humanas"—, lo que la hará entrar en una etapa de sequía profunda y que va a prolongarse durante la mayor parte del siglo XX, Mariátegui hace suyo el axioma de acuerdo con el cual el texto literario es un objeto de arte y de historia, abierto por lo tanto al goce estético y a la discusión cuestionadora, al disfrute y a la resignificación permanente, opciones que en la tradición moderna que se despliega desde Vico hasta Croce no perdieron jamás validez y que él mismo reconoce en este último. Su marxismo es afín a ese legado, ya que, a despecho de sus diferencias con Croce, ese filósofo "constituyó para él un punto de vista constante"¹⁴², como escribe sabiamente Antonio Melis, y lo mismo pasa con el influjo que ejercieron sobre sus trabajos los del croceano Piero Gobetti, respecto de quien confesó sentir en los *Siete ensayos*... una "amorosa asonancia" (229) y acerca del cual escribió en *El alma maternal*... que era "en filosofía, un croceano de la izquierda y en política, el teórico de la revolución liberal" y milite de *L'Ordine Nuovo*. En los libros de Gobetti él habría hallado, es lo que confiesa ahí mismo, "una originalidad de pensamiento, una fuerza de expresión, una

¹⁴² Melis. "Mariátegui" en Mariátegui. *Crítica literaria*, p. 19.

riqueza de ideas que están muy lejos de alcanzar, en libros proliamente concluidos y retocados, los escritores de la misma generación a quienes la política gratifica con una fácil reputación internacional"¹⁴³.

Es bajo el paraguas de ese marxismo permeado de sensibilidad y curiosidad "liberal" (me refiero al primer liberalismo, al de la Revolución Francesa y en este caso particular, al del Risorgimento italiano, un liberalismo humanista, emancipatorio, antirrepressivo, empeñado en devolverle a los sujetos el pleno dominio y la plena expresión de sus personas y de cuya influencia uno no tiene por qué excusar a Mariátegui, como pretenden hacerlo algunos puristas de las enseñanzas de Marx¹⁴⁴) que nosotros debemos leer también el razonamiento según el cual el trabajo de compartimentación de los diversos ámbitos del quehacer humano entre fronteras disciplinarias cada vez más estrechas (el "deslinde" de Alfonso Reyes, por ejemplo, y ya hablaremos más sobre esto en el próximo capítulo) es útil pero también artificial y, por lo tanto, aprovechable, pero sin que eso lo ponga a cubierto de reajustes y mudanzas periódicas: lo estético, lo ético, lo político, lo religioso son determinaciones válidas para Mariátegui y él va a volver sobre la importancia que ellas tienen cuando se enfrenta con el problema de la periodización en la historia de la literatura, pero son determinaciones que por ningún motivo se deben esencializar, construyéndose con ellas compartimentos estancos que elevan un muro prescriptivo y proscriptivo entre sus objetos y las transformaciones y las renovaciones que el tiempo trae consigo indefectiblemente.

Refina Mariátegui de este modo el dogma de la modernidad relativo a la corrección necesaria entre progreso y división del trabajo, admitiendo que los recortes que esta última efectúa existen y son respetables y aun productivos, pero con una respetabilidad y una productividad a las que no hay por qué transformar en un fetiche. Su hablar situado "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, ya que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independientemente o diversamente" (231). Así, la autonomía de la práctica crítica se preserva y relativiza a un mismo tiempo: hablar de arte y literatura es para José Carlos Mariátegui hablar de

¹⁴³ José Carlos Mariátegui. "I. Piero Gobetti" en *El alma matinal y otras esitaciones del hombre de hoy*. Lima. Amauta, 1972, p. 136.

¹⁴⁴ Resultan conmovedores, por lo inútiles, los esfuerzos de Anibal Quijano para justificar lo que él identifica como la ocasional primacía de las incorrectas "cuestiones ético-filosóficas", derivadas del pasado místico-religioso y autodidacta de Mariátegui, por sobre "las epistemológicas y metodológicas", estas sí las correctas, en la sección "Las fuentes del marxismo y de la filosofía de la historia mariateguianas" de su prólogo a la edición Ayacucho de los *Siete ensayos*. Véase: "Prólogo. José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate" en José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, eds. Anibal Quijano y Elizabeth Garretts. Catraces. Ayacucho, 1979, pp. LIV y LV.

arte y literatura, he ahí un truismo que a él no siente que haya necesidad de rebatir, pero en el bien entendido de que no se trata de compartir con ello las obsesiones compartimentadoras de la esquizocritica (porque eso es algo que no tiene destino, ni para él ni para nadie, y él lo sabe y lo acepta, lo que no puede decirse de otros latinoamericanos de su época y aún más tarde).

Por este mismo carril se moviliza su autoconciencia dialéctica. Como indicábamos al comienzo de este capítulo, Mariátegui elabora su pensamiento sobre la literatura peruana en polémica con el de don José de la Riva Agüero en *Carácter de la literatura del Perú independiente*, y eso porque discrepa de las implicancias políticas e ideológicas profundas de ese pensamiento vastamente aceptado como correcto y legítimo hasta entonces: "Riva Agüero enjuició la literatura con evidente criterio 'civilista'. Su ensayo sobre 'el carácter de la literatura en el Perú independiente' está en todas sus partes, inequívocamente transido no solo de conceptos políticos, sino aun de sentimientos de casta. Es simultáneamente una pieza de historiografía literaria y de reivindicación política" (231). Si todo crítico cumple una "misión", el crítico literario que es José de la Riva Agüero ha cumplido con la suya a las mil maravillas, admite Mariátegui, y ello hasta el punto de que, pese a haberse publicado en los albores del siglo, en 1905, su historia de la literatura peruana sigue siendo todavía, en esa actualidad, la del segundo lustro de la década del veinte, "la más representativa y dominante" (235). En el último análisis, se hallaría contenida en aquel trabajo de Riva Agüero la defensa, desde el campo de la crítica literaria y con los recursos que pertenecen al campo de la crítica literaria -cualquiera que estos sean- de un repertorio de preferencias que apuntan más allá del territorio clauso de la literatura o, lo que es lo mismo, que van más allá de la pose que ese autor adopta "de preceptista, de académico, de erudito". Su actitud imparcial no es más que una máscara; su prescindencia "es solo aparente" (232). Por lo demás, ninguna prescindencia deja de serlo, si es que vamos a tomar en serio la relativización de la ruptura entre sujeto y objeto que Mariátegui nos ha hecho conocer. Por lo mismo, él da vuelta las cartas y empieza reconociendo y precisando la situación no neutral de su propio discurso: "No me atribuyo mesura ni equidad de árbitro: declaro mi pasión y mi beligerancia de opositor" (233). En un sentido aún más amplio, el de la crítica *sensu lato*, algo parecido es lo que había dejado expuesto en la "Advertencia" del libro: "No soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones"¹⁴⁵.

Mi impresión es que todo esto requiere ser aquilatado finalmente a la luz de los debates contemporáneos en torno a los alcances de la noción de ideología, a la relación que esta mantiene con la ciencia o de un modo más general con el conocimiento académico y a la falacia de lo que Sartre, en su libro sobre Flaubert, llamó el "Espíritu

¹⁴⁵ "Advertencia", p. 12.

Objetivo", puntualizando que este no era sino "la cultura misma pero solo de acuerdo con su llegar a ser lo 'práctico-inerte'"¹⁴⁶. La cultura como "lo práctico-inerte" es la cultura que está ahí, y porque está ahí es. Es la cultura que ya ha sido instituida y legitimada por el poder -instituida, legitimada e *internalizada*, debiéramos añadir nosotros-, en las conciencias de los poderosos tanto como en las de los desposeídos, como la única existente y que por lo mismo contribuye con la plataforma de lanzamiento ineludible para todo aquel que pretenda agregarle algo o artística o científicamente. No es que esa cultura sea falsa por fuerza, por otra parte, en el sentido de la llamada "falsa conciencia" ideológica. Es o suele ser verdadera, pero su verdad es deficitaria en un grado mayor o menor, en la medida en que no quiere o no puede dar cuenta de aspectos que han llegado a ser reales y relevantes pero para ella indeseables dentro de la estructura de la totalidad. Fue Karl Kosch, nos recuerda Terry Eagleton, quien por esto declaró que la ideología no era tanto un engaño como "un tipo de sínecdoque, la figura del discurso en que la parte figura por el todo"¹⁴⁷. Para Mariátegui, don José de la Riva Agüero hace eso ni más ni menos: su investigación literaria reproduce un conocimiento anterior y genera un conocimiento nuevo y a lo mejor genuino, esto es, lo "produce", pero sin que lo nuevo salte por sobre los parámetros angostos que fijan el contorno de lo que ya existe y circula autorizado por el poder ideológico y político hasta el extremo de haberse arrogado a sí mismo el *status* de lo "natural que es". Su preceptismo, su academicismo, su eruditismo incrementan el caudal de lo existente, pero no lo cambian; agregan, pero no transforman. No es esa la posición de Mariátegui, por cierto, quien aboga por una renovación completa del discurso acerca de la literatura y de la base sobre la cual este se asienta, por un reemplazo completo del paradigma de conocimiento vigente, lo que explica la reciedumbre de su ataque.

Me desplazo ahora hacia el problema teórico relativo a las condiciones de existencia de una literatura nacional. ¿Cuándo la hay y cuándo florece, en la reflexión de Mariátegui? La hay, nos explica, cuando hay una lengua nacional y florece cuando hay una idea nacional. Y una cosa y la otra son sucesos propios de la historia del Occidente metropolitano. Mariátegui traza con rapidez y mano segura el camino de los grandes movimientos de esa historia, desde la desarticulación de la unidad medieval europea, en torno a la lengua latina y a la autoridad del Papado, hasta su rearticulación

¹⁴⁶ "Sus direcciones de uso devienen en un discurso inerte que participa de la inercia de la materia. Como tal, se impone al agente como lo que no ha de ser modificado por ninguna intención subjetiva. No porque represente lo universal en lo particular, sino porque el sello práctico impuesto en la materia prima participa de su materialidad y es introducido en cada quien como un pensamiento inerte que no le pertenece a nadie pero que debe ser preservado". Jean-Paul Sartre. "The Objective Spirit (1972)", tr. Carol Cosman. En Eagleton y Drew eds. *Marxist Literary Thought*, p. 226.

¹⁴⁷ Terry Eagleton. "La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental", tr. Pablo Preve. En *Ideología. Un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Žižek. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 201.

fragmentada en los distintos países que se reúnen en el mapa de la Europa moderna, postrenacimiento y postreforma, y en los que se desarrollan junto con las peculiaridades nacionales los idiomas y literaturas nacionales: "El florecimiento de las literaturas nacionales coincide, en la historia de Occidente, con la afirmación política de la idea nacional. Forma parte del movimiento que, a través de la Reforma y el Renacimiento, creó los factores ideológicos y espirituales de la revolución liberal y del orden capitalista" (234). De lo que se desprende una conclusión inescapable: "el 'nacionalismo', en la historiografía literaria, es un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la concepción estética del arte" (Ibid.). Para autorizar dicho pronunciamiento, aunque no esté de acuerdo punto por punto con lo que este dice, Mariátegui cita a Benedetto Croce. Croce, "reprobando las preocupaciones excesivamente nacionalista y modernista, respectivamente, de las historias literarias de Adolfo Bartels y Ricardo Mauricio Meyer, sostiene que 'no es verdad que los poetas y los otros artistas sean expresión de la conciencia nacional, de la raza, de la estirpe, de la clase, o de cualquier otra cosa similar'" (Ibid.). Para Mariátegui, lo de Croce es recuperable cuando este objeta con acierto la rigidez mecánica del determinismo nacionalista, aunque por otra parte le parece que el planteo del filósofo italiano es escéptico en demasía en lo referente a las determinaciones sociales que obran sobre el proceso de la producción estética, obediendo a las exigencias del espacio y el tiempo en los que él escribe tanto como a su "universalismo generoso" (Ibid.). Mariátegui valora el antideterminismo crociano, en resumidas cuentas, como no podía menos que hacerlo un marxista como es él, pero no puede suscribir el sesgo autonomista de su planteo, porque su propio proyecto consiste justamente en engendrar nación donde no la hay, lo que supone de parte suya la identificación (y la incentivación) de cada una de las energías y prácticas que con este propósito se dan y realizan en el seno de su comunidad, *de toda su comunidad*, e incluidas entre ellas las artísticas y las literarias.

Porque eso es lo que, según él piensa, no se ha visto aparecer todavía en el horizonte cultural del Perú: ni una idea nacional, ni una lengua nacional, ni una literatura nacional. Para que esas cosas vean la luz, el tiempo de la revolución democrático burguesa ha pasado ya y la revolución socialista es la única avenida transitable. Notemos en el acto que esta tesis convierte a Mariátegui en un descendiente directo de aquel José Martí que en 1889, en el primer párrafo de su artículo sobre el "Congreso internacional de Washington...", llamaba a los hispanoamericanos a combatir por una "segunda independencia", nada menos que a realizar una crítica a fondo de la mezquindad con que las construcciones nacionales se instalaron en América Latina y promoviendo de este modo la reformulación del ideario nacional *en todos y cada uno de sus capítulos*, incluido el de la literatura. Había escrito Martí al respecto en su *Cuaderno de apuntes*:

Tenemos alardes y vagidos de Literatura propia, y materia prima de ella, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas —mas no Literatura propia. No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica [...]. Las obras magnas de las letras han sido siempre expresión de épocas magnas. Al pueblo indeterminado, literatura indeterminada! Mas apenas se acercan los elementos del pueblo a la unión, acércaanse y condénsanse en una gran obra profética los elementos de su Literatura.¹⁴⁸

Todo ello mientras que hacia adelante el pensamiento de Mariátegui se revela en completa sintonía con la posición que adoptarán, cada vez con mayor transparencia, desde los años sesenta del siglo XX, los movimientos de liberación nacional en el Tercer Mundo y que tendrá en el también caribeño Frantz Fanon a su mejor portavoz. Anticipando la querrela entre el particularismo nacionalista y el universalismo socialista, que tensionó históricamente la filosofía de Martí en primer término y la de los mencionados movimientos después, y teniendo como telón de fondo al progresismo latinoamericano que debuta en los años veinte y del que la disputa de Mariátegui con Haya de la Torre no es más que un episodio doméstico, el Mariátegui último elegirá ser, al mismo tiempo, un socialista y un nacionalista pero manteniendo *ese* orden de precedencia y no el inverso (que fue la opción de Haya¹⁴⁹). Como lo había sido para Martí en el siglo XIX y lo será para Fanon de nuevo en el XX, todos ellos participen en un mismo programa de repulsa y rebeldía anticolonial, la nación es para Mariátegui una necesidad, pero la condición previa para el cumplimiento de esa necesidad es la revolución. Así, esa en la que él está pensando es o será una nación que nazca desde la contienda misma, desde el semillero caldeado de la revolución¹⁵⁰. "Peruanicemos el

¹⁴⁸ José Martí, "Cuaderno de apuntes 5" en *Obras completas*. Vol. 21. La Habana. Editorial Nacional de Cuba, 1965, pp. 163-164.

¹⁴⁹ "... dos de los elementos cruciales de la concepción política de su madurez. En primer término, acorde con su enfoque de que el orden capitalista es una totalidad, toda revolución socialista en cualquiera de sus partes, es parte de la revolución mundial, y no se encierra en una remisión solamente a los problemas internos de un país [...]. En segundo lugar, como toda revolución profunda y genuina, la de América Latina no puede sino estar destinada, en primer término, a dar cuenta y a resolver los problemas específicos de su realidad, en el momento y en el contexto concreto en que tiene lugar [...]. En ese momento, Haya y los apristas sostenían que el único modo de rescatar la realidad específica de América Latina en una estrategia revolucionaria, era basarse en el problema nacional y no en el problema de clase para enfrentar al imperialismo". Quijano. *Prólogo a Siete ensayos...*, p. LXX.

¹⁵⁰ Conviene destacar, también aquí, la conexión con Frantz Fanon. Escribe éste: "Luchar por la cultura nacional es, en primer lugar, luchar por la liberación de la nación, matriz material a partir de la cual resulta posible la cultura". Y añade: "La cultura nacional no es el folklore donde un populismo abstracto ha creído descubrir la verdad del pueblo. No es esa masa sedimentada de gestos puros, es decir, cada vez menos atribuibles a la realidad presente del pueblo. La cultura nacional es el

Perú", el nombre de la columna que mantuvo en la revista *Mundial* desde 1925 sintetiza esta idea, que es en definitiva la de "crear un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo"¹⁵¹.

O sea que lo que en el Perú pasa por literatura nacional y se encuentra a la sazón disponible con esa etiqueta no es lo que se dice que es, sino una literatura que se halla (y eso solo en el mejor de los casos) en busca del carácter que presume haber adquirido desde mucho tiempo antes. Un país por hacerse, y eso es el Perú para Mariátegui en el último análisis, no puede sino poseer una literatura que también está por hacerse:

La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española [...] la civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, esta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales [...] La lengua castellana, más o menos americanizada, es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido (235).

Decir que el trabajo de definición de la nacionalidad peruana aún no ha concluido nos abre a nosotros una línea de análisis que no podemos desperdiciar: salta a la vista en esa sentencia que la nación no es para José Carlos Mariátegui, como para tantos de sus predecesores y contemporáneos, un sustrato esencial, hecho de una vez y para siempre, por quién sabe qué poderes sobrenaturales, y que así determina todo cuanto acontece en la historia. Es, por el contrario, obra de la historia misma. Es el producto de la imaginación y el esfuerzo de individuos históricos concretos, dependiente por consiguiente de las luchas y avatares que en sus respectivos contextos estos llevan a cabo para satisfacer aspiraciones fundamentales suyas y que no son otras que las de desenvolverse en un tipo de comunidad moderna, libre y horizontal al mismo tiempo, que les dé a todos y a cada uno la oportunidad de encontrar el mejor lugar para el mejor ejercicio de sus habilidades. Es, en fin, la nación en entidad creada, "una abstracción, una alegoría, un mito, que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable" (235). Por eso, precisamente, es que el sentimiento y la acción revolucionarios construyen a la nación y no al revés. La revolución, cuyos contenidos mítico-cohesionadores Mariátegui destacó decenas de veces, poniendo a Georges Sorel por abogado (una más de sus "desviaciones"), y cuyo cometido último no es otro que el de reimaginar la historia, transformando a la "comunidad imaginada" de unos

conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido. La cultura nacional, en los países subdesarrollados, debe situarse, pues, en el centro mismo de la lucha de liberación". Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*, tr. Julieta Campos. México. Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 214.

¹⁵¹ "Presentación de Amauta", p. 304.

pocos y para unos pocos en una "comunidad imaginada" integradora, de todos y para todos, es el solo medio de o para el logro de una "definición" acabada y genuina de "lo nacional". Esta última, por eso, y Antonio Cornejo Polar tiene cierta razón en ello, aunque también le sirva para acarrear agua en dirección a su propio molino, no tiene por qué pensarse ahora como un bloque "orgánico", de una sola laya, y la unidad que el esfuerzo revolucionario acabe construyendo (porque de eso y no de otra cosa se trata) debiera dar cabida a las diferencias. Cito a Cornejo:

No es que desaparezca el criterio de unidad, pero se le relativiza mediante un tratamiento histórico que permite pensar tanto en su paulatino y difícil logro, cuanto en el variado y problemático proceso que le antecede. Hoy se sabe que la unidad no se plasmó y hasta se puede pensar legítimamente que ese no es un objetivo deseable, pero inclusive así, y gracias precisamente al pensamiento de Mariátegui, ahora se puede asumir como objeto de reflexión la heterogeneidad esencial de una literatura que no puede ser más unitaria que la desmembrada realidad de la que nace.¹⁵²

Y una segunda conclusión, que deviene para Mariátegui imprescindible al cabo de lo dicho: "El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista" (236). Incide Mariátegui, a través de este segundo corolario, en el problema de la pluralidad lingüística hispanoamericana (peruana, en su caso), asunto este que ya había preocupado a Pedro Henríquez Ureña unos pocos años antes y que aquel resolviera otorgando primacía a la lengua española. Había dicho el dominicano:

En literatura, el problema es complejo, es doble: el poeta, el escritor, se expresan en idioma recibido de España [...] ¿Volver a las lenguas indígenas? El hombre de letras, generalmente, las ignora, y la dura tarea de estudiarlas y escribir en ellas lo llevaría a la consecuencia final de ser entendido entre muy pocos [...] No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí.¹⁵³

Mariátegui sabe por su parte que la posición de don Pedro en esta materia, que autoriza la hegemonía lingüística del español, es correlativa de la que le da su visto bueno al constructo nacional peruano (y, por extensión, a los constructos nacionales hispanoamericanos) tal y como él (ellos) ha/n existido hasta la fecha. Por lo mismo, le resulta inaceptable. Piénsese lo que se quiera acerca de la doctrina

¹⁵² Antonio Cornejo Polar. "Apuntes sobre la literatura nacional..." en Luna Vegas, ed. *Mariátegui y la literatura*, p. 55.

¹⁵³ "El descontento y la promesa", pp. 245-246.

relativa al "dualismo" del desarrollo (o, mejor dicho, del "subdesarrollo") peruano (y latinoamericano), lo cierto es que para Mariátegui su país no es uno desde el punto de vista lingüístico, como tampoco es uno desde el punto de vista social. Pero conectado con eso y no menos importante, Mariátegui da por este mismo camino con el tema de la peculiaridad ontológica del objeto "literatura peruana" (o "latinoamericana"), que sería una peculiaridad condicionante a su vez de la peculiaridad epistemológica de la teoría y los métodos que se ocupan de él, y de una manera que va a tener que aguardar hasta los años sesenta y setenta del siglo XX para encontrar emuladores. Uno no puede menos que recordar, a este propósito, la frase subrayada de Roberto Fernández Retamar en 1972-73: "*Una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*". Y su consecuencia inevitable: la obligación de parte de los críticos de América Latina de "señalar el deslinde de nuestra literatura, sus rasgos distintivos, sus géneros fundamentales, los períodos de su historia, las urgencias de su crítica, etcétera"¹⁵⁴.

No cabe aplicarle por ende, a la literatura peruana, categorías ("esquemas", escribe Mariátegui) que se usan para el estudio de otras que son, esas sí, "orgánicamente nacionales y crecidas sin la intervención de una conquista". No cabe colgarle a sus manifestaciones letradas tales como "clasicismo, romanticismo y modernismo, de antiguo, medioeval y moderno, de poesía popular y literaria, etc." (239). En la misma década en que prácticamente se inaugura la historiografía literaria moderna en América Latina, década en que se escriben y publican la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1917-1921) y la *Historia de la literatura mexicana* de Carlos González Peña (1928), y cuando hasta en Chile se realizan algunos módicos gestos para avanzar en tal sentido, como el del beato don Pedro Nolasco Cruz¹⁵⁵, pero en todos esos episodios dándole su forma a la criatura de conformidad con la norma metropolitana, Mariátegui, que no se sustrae a la propuesta nacionalista en el plano político, la extiende también al literario, pero infundiéndole, aquí como allá, un significado nuevo. A su juicio, así como no habrá un Perú mientras no se complete la obra de la "peruanización" del país, tampoco habrá historia de la literatura peruana mientras no exista una literatura peruana, lo que a él lo obliga a someter a los candidatos a ser incluidos en ella a los rigores de un "proceso" judicial.

154

Roberto Fernández Retamar. "Para una teoría de la literatura hispanoamericana" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana. Primera edición completa*. Santafé de Bogotá. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 82 y 86. El subrayado mariano es suyo.

155

Me refiero al primer volumen de los tres que constituyen sus *Estudios sobre literatura chilena*. Santiago de Chile, Casa Zamorano y Caperán, 1926. En realidad, los primeros intentos de hacer en Chile historia literaria se remontan a José Toribio Medina, a su *Historia de la literatura colonial de Chile*, de 1878. No obstante, esa era una tentativa de acumulación factual y no una historia de la literatura en el sentido que ellas llegarán a tener en Latinoamérica en los libros que arriba se mencionan, a partir de la segunda y tercera décadas del siglo XX.

Responde con esto, entre otras cosas, como se vio arriba, al Pedro Henríquez Ureña de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, ese Pedro Henríquez Ureña que creía que cien años después de Ayacucho el problema de las nacionalidades estaba ya resuelto en la América Hispánica y que lo que quedaba por hacer era sobre todo un trabajo de perfeccionamiento y profundización. Por lo demás, ¿no es el título *Siete ensayos sobre la realidad peruana* una suerte de eco corregido del título de aquel otro libro ejemplar?

En cuanto al deber ser o deber hacer del historiador y el crítico literario marxistas, la proposición que conviene rescatar para esta pesquisa es aquella en la que Mariátegui puntualiza que "no intentaré sistematizar este estudio conforme la clasificación marxista en literatura feudal o aristocrática, burguesa y proletaria. Para no agravar la impresión de que mi alegato está organizado según un esquema político o clasista y conformarlo más bien a un sistema de crítica e historia artística, puedo construirlo con otro andamiaje, sin que esto implique otra cosa que un método de explicación y ordenación, y por ningún motivo una teoría que prejuzgue e inspire la interpretación de obras y autores. 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, literalmente, 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" (Ibid.).

Esta propuesta a mí me parece de máxima importancia por varios motivos. Primero, porque funciona a partir de un concepto marxista no reduccionista y de acuerdo con el cual el campo del arte y la literatura es un campo "relativamente autónomo" o, lo que es lo mismo, un campo determinado solo "en última instancia" y solo "de cierta manera" por uno o más de los otros campos de la praxis que convergen en el seno de una formación social cualquiera. De aquí la denominada por Bourdieu "autonomización metodológica"¹⁰⁶, que es la postura que adopta el Mariátegui crítico, ese que entiende que leer e interpretar lo que acontece en el campo del arte y la literatura en términos de lo que acontece en otro u otros de esos campos colindantes, y nada más que en esos términos ("literatura burguesa", "proletaria", etc.), es tan erróneo como absolutizar el encerramiento, haciendo así de la que no era más que una estrategia

¹⁰⁶ "... el campo intelectual (y, por ello, el campo cultural), está dotado de una autonomía relativa, que permite la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al trazar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes". Pierre Bourdieu. "Campo intelectual y proyecto creador", tr. Alberto de Ezcurdia. En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires. Montessor, 2002, p. 10.

una condición esencial del objeto de la crítica. El "deslinde" es pues bienvenido por él, pero solo "metodológicamente" bienvenido.

El problema para el crítico literario marxista no es, en consecuencia, el de la existencia o no de una conexión entre la práctica de la literatura y tales o cuales prácticas sociales, políticas o de cualquier otra índole, a las que los puristas descartan, como iban a decir los profesores wellekianos de algunos años después, por ser "extrínsecas" a ella. La conexión existe de hecho, su desconocimiento es una tontería y el problema, el verdadero problema, es el del cómo ella se hace efectiva específicamente, en el objeto de conocimiento y en el sujeto que se propone conocerlo. La fihura de Mariátegui es, también en esta parte de su discurso, admirable, precediendo en mucho y con mucho discusiones arduas (y no pocas veces turbias y cruentas) que van a ser muy posteriores a su estancia en este planeta. Constituye una demostración más de que, en la reflexión que el pensador peruano nos entrega sobre el arte y la literatura, como en la que realiza acerca de las otras esferas del devenir social e individual, su marxismo no es un marxismo de periódico, ni menos aún el stalinista que empezaba ya para entonces a hacer estragos dentro y fuera de la Unión Soviética. Mariátegui se percató, tiene demasiada perspicacia como para no hacerlo, de que no es productivo en absoluto subsumir (reducir) la especificidad de los distintos campos del quehacer de los hombres a una ecuación de términos equivalentes y, por lo tanto, intercambiables sin más. Correlativamente, tampoco le parece que sea beneficioso en lo más mínimo reducir lo estético en (a) lo económico, social o político, aun cuando lo estético tenga (y él es el primero en aceptarlo y en *operativizarlo*) una indudable conexión con todo aquello.

En segundo lugar, nosotros debemos ser capaces de medir en todos sus alcances el problema del "cómo", esto es, el tipo de solución que él le da a este problema en "El proceso de la literatura", la que, siendo "estética" principalmente, se cruza con elementos que provienen del vecindario epistémico, pero no de cualquier manera. La aclaración inicial la había hecho ya, recordémoslo, en las primeras líneas del texto: "mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, ya que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente" (231). El ojo estaba puesto en aquel momento en la actividad del sujeto que conoce; en la imposibilidad, trabajada por Mariátegui también en otros pasajes de su crítica, de que ese sujeto pueda compartimentalizarse a sí mismo de una manera impositiva, a la Husserl, diríamos nosotros, claveteando paréntesis cuadrados entre su persona y el mundo y declarándose al cabo libre de contaminaciones ideológicas. Esto es lo que reaparece en la declaración que comentamos.

Pero eso no basta. Mariátegui se ocupa ahora también de aquellas contaminaciones que no dependen del sujeto que conoce, sino que se producen en el objeto de

conocimiento. Por ejemplo, al aplicar un "andamiaje" alternativo, proclamadamente "de crítica e historia artística", "no política", "no clasista", con una intención "literaria, no sociológica", en su periodización de la historia de la literatura peruana, constata la persistencia en ella de una fase "colonial" y la explica por la persistencia en el desarrollo de la formación social peruana de las condiciones económicas, sociales, políticas e ideológicas heredadas de la dominación española.¹⁵⁷ Pero esto no quiere decir que Mariátegui piense que en el "edificio" social la "superestructura" es un simple epifenómeno de la "estructura", como opinaba y opina la ortodoxia marxista, sino que la literatura peruana ha sido y es todavía, para él, en la mayoría de sus frentes, una literatura "colonial" o "colonizada", lo que constituye un rasgo no solo "político" sino también "literario". Ello significa, en buenas cuentas, que estamos hablando, para la generación de dicho *corpus*, de una práctica que, dentro de las estructuras que le son privativas, es decir, dentro de las estructuras específicamente "literarias", "reproduce" (en el sentido fuerte de esta palabra, el de volver a producir) a otras que provienen de la literatura española y no pocas veces de lo peor de la literatura española. Y eso es algo que, aun cuando pueda describirse más o menos bien si uno se acantona entre las cuatro paredes de la casa literaria, no puede explicarse en términos que sean igualmente satisfactorios cuando uno hace depender su investigación de ese puro trámite. Un ejemplo a mano es el de lo que Luis Alberto Sánchez llamó el "perricholismo" de la literatura peruana. Mariátegui recoge el guante de Sánchez pero declara que "El 'perricholismo' literario no nos interesa sino como signo o reflejo del colonialismo económico [...] la literatura colonialista —evocación nostálgica del virreinato y de sus fastos—, no es para mí sino el mediocre producto de un espíritu engendrado y alimentado por ese régimen".¹⁵⁸ El "perricholismo literario" existe, en consecuencia, y Sánchez tiene toda la razón al detectarlo y denunciarlo, pero su mediocridad, su falta de un peso literario específico hace que no valga la pena dar cuenta de él en términos estéticos. En ese caso, y por las falencias que presenta el objeto en su condición de objeto de arte, la tesis del reflejo cobra preeminencia (algo distinto de lo que acontece, como veremos más abajo, cuando Mariátegui se ocupa de la producción poética de José María Eguren).

También vinculándosela con el problema de la periodización del *continuum* literario, habría que conectar la propuesta de Mariátegui con las de algunos intelectuales posteriores, operadores también estos otros dentro del ámbito de una problemática a la que nosotros podemos identificar aquí, genéricamente, como de la subalternidad. Me limito a ofrecer un par ejemplos de prestigio: el de Fanon, en *Los condenados de la tierra*, y el de Elaine Showalter, en *A Literature of Their Own*.¹⁵⁹ El

¹⁵⁷ También en esto hay que reconocer la relación de continuidad de Mariátegui con el pensamiento de Martí: "La colonia continuó viviendo en la república", había escrito el cubano en 1891. "Nuestra América" en *Obras completas*. Vol. 6. La Habana. Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 19.

¹⁵⁸ *Ibid.*

primero, hablando de la evolución del intelectual colonizado, construye su trayectoria arquetípica de la siguiente manera: "En una primera fase, el intelectual colonizado prueba que ha asimilado la cultura del ocupante [...] En un segundo momento, el colonizado se estremece y decide recordar [...] Por último, en un tercer período, llamado de lucha, el colonizado —tras haber intentado perderse en el pueblo, perderse con el pueblo— va por el contrario a sacudir al pueblo. En vez de favorecer el letargo del pueblo se transforma en el que despierta al pueblo. Literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional".¹⁵⁹ Showalter, por su parte, escribiendo lo suyo en 1977 y esta vez desde las ardientes praderas del feminismo de aquellos años, afirma que, en el desarrollo histórico de las subculturas (y la cultura de la mujer sería una de ellas, según Showalter), se suceden una primera fase de "imitación", una segunda de "protesta" y "propaganda" (*advocacy*), esta ya con rasgos autonomistas, y una tercera de "autodescubrimiento".¹⁶⁰

¿Cómo no percibir la casi exacta correspondencia que existe entre estas propuestas de Fanon y Showalter y la anterior de Mariátegui para la historia de la literatura peruana? Trátese de la historia individual, como en Fanon, o de la colectiva, como en Showalter y Mariátegui, en los tres casos se está hablando de procesos de desasimilento y persecución de identidad, llevados a cabo por intelectuales que se desplazan o comienzan a desplazarse a contracorriente de la cultura establecida, la de "lo práctico-inerte" a la que Sartre se refirió. O, para ser aun más exacto, de tránsitos por parte del productor literario (o del intelectual) subalterno desde una posición dependiente e imitativa (y por ende, irrelevante: el "perricholismo" de Sánchez) a aquella en la que ya le resulta posible ser y hacer por cuenta propia. Se inició ese intelectual siendo el otro de sí mismo, con los temas y hasta con la lengua prestadas, pero la meta iba a ser cada vez más acendradamente la de acabar siendo sí mismo y desplegando ahora desde ese ser sí mismo (hallado o construido. Esa pregunta, que es legítima, no es sin embargo pertinente para los fines de este análisis y a quien le preocupe su tratamiento le recomiendo consultar otro de mis trabajos¹⁶¹) una agenda y una expresión particulares. Y entonces es cuando aquel escritor o aquella escritora habrán entrado en la fase de la "literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional" (Fanon) o en la del "autodescubrimiento" (Showalter) o en la de la madurez "nacional" (Mariátegui).

Un alcance más, antes de pasar a la última sección de este capítulo. El segundo "período", en la segmentación histórico-literaria que nos propone Mariátegui, es, como

¹⁵⁹ Fanon. *Los condenados...*, pp. 202-203.

¹⁶⁰ Elaine Showalter. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton. Princeton University Press, 1977, p. 13.

¹⁶¹ "La identidad y la literatura" en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile. Lom ediciones, 2006, pp. 189-205.

se ha visto, el del "cosmopolitismo". Esto significa que, después de la dependencia de un solo centro y antes de haber llegado el escritor hasta la meta tan ansiada de la autodeterminación identitaria, se habrá producido en él un desprendimiento preliminar respecto de aquel centro primero y exclusivo y su apertura exploratoria hacia todos los demás. Ese sería, exactamente, el fenómeno que se está consolidando por fin en el presente en que Mariátegui vive y escribe. En desarrollo en el Perú desde las últimas décadas del siglo XIX, desde Manuel González Prada y los escritores del posterior grupo *Colónida*, abrir la mente hacia todos los vientos es la función que han acabado por echarse encima, en esa inquieta actualidad, las emergentes vanguardias. Ellas son la antítesis que tiene que dar, que va a dar, que está dando ya (es lo que ocurre con César Vallejo, como luego veremos) la oportunidad para el paso siguiente, o sea, la oportunidad para la síntesis. Comenta Cornejo con agudeza: "No es irrelevante, en este orden de cosas, que Mariátegui no se sienta insatisfecho con denominaciones tales como 'indigenismo vanguardista', por ejemplo"¹⁶². En el mismo sentido, yo no siento que sea demasiado atinada la opinión de José Miguel Oviedo, quien señala que "El esquema 'dialéctico' que usa [Mariátegui] para la literatura (período colonial, período cosmopolita, período nacional) tampoco parece muy razonable; el cosmopolitismo no da paso al nacionalismo literario, y más bien ocurre al revés"¹⁶³. De haber prestado suficiente atención Oviedo al análisis que hace Mariátegui de la poesía de Vallejo y a cómo este, aprovechándose de la lección transgresora de las vanguardias, es capaz de sacudirse de la influencia del pasado, sumergirse en sí mismo en su época y desde ahí abrir las compuertas a una literatura nacional peruana, se habría dado cuenta de cuán razonable, cuán persuasivamente razonable, era su tesis.

Para poner fin a este capítulo, examinaré ahora la labor de Mariátegui como crítico práctico de literatura. Varios aspectos me llaman la atención y entre ellos, muy en especial y por las razones que ya se ven venir, su apasionada valoración de Vallejo.

Pero parto con lo que es previsible, observando que la práctica del crítico literario José Carlos Mariátegui es en todo congruente con las reflexiones del teórico literario José Carlos Mariátegui. Como el teórico, tampoco el crítico sacrifica el lado estético al lado político, social o en general filosófico. No se priva en consecuencia de defender, cuando ello le parece justo, la literatura de inclinación estética y sin más propósito que ese, como ocurre cuando entre los autores que comenta le llega su turno a José María Eguren. Éste, que es un poeta que compone una poesía que "no pretende ser historia, ni filosofía, ni apologetica sino exclusiva y solamente poesía" (293), según comprueba Mariátegui en su análisis, "se comporta siempre como un poeta puro" (294). Tampoco

¹⁶² "Apuntes sobre la literatura nacional...", p. 59. La referencia es a "Intermezzo polémico" en *La polémica del indigenismo*.

¹⁶³ José Miguel Oviedo. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid. Alianza, 1991, p. 71.

se puede decir de Eguren que sea un poeta reaccionario, arguye. Al contrario de los colegas y compatriotas que lo precedieran en el oficio, cortesanos y ditiámbicos la mayoría de ellos, Eguren "no escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. No canta a España, ni a Alfonso XIII, ni a Santa Rosa de Lima. No recita siquiera sus versos en veladas y fiestas. Es un poeta que en sus versos dice a los hombres únicamente su mensaje divino" (Ibid.).

Pues bien, este poeta puro es también, para el crítico marxista "convicto y confeso" que es José Carlos Mariátegui, un poeta altamente estimable. No hay que ver en esto nada de antojadizo ni de contradictorio. En 1927, en un artículo sobre Rainer María Rilke, Mariátegui había aventurado ya una clasificación de las corrientes dominantes entonces en la poesía contemporánea mundial, puntualizando que esta podía dividirse en "tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro", siendo esta última categoría la "menos sujeta a lo temporal, a lo histórico" y el poeta alemán su mejor representante: "En Rilke la unidad sustancial y formal es completa. Rilke es solo lírico. No ha empañado los cristales de su arte el hálito de una revolución"¹⁶⁴.

Viniendo de la pluma de Mariátegui, esa era una muestra evidente de su sensatez (una sensatez que el Pablo Neruda de "Los poetas celestes" no iba a tener en los años cuarenta, dicho sea de paso), pero también una prueba fidedigna de su sensibilidad estética y crítica. No es la de Mariátegui la "tolerancia" rodoniana, por cierto, de espíritu más bien ecléctico y que al uruguayo lo fuerza a condescender hasta con lo que su moral y sus sentidos rechazan¹⁶⁵, pero sí es una amplitud de criterio que no aspira a encontrar su fundamento ni en los datos de la razón pura ni en los de la razón práctica sino en aquello que Kant describía como determinante de la "finalidad sin fin" del juicio estético¹⁶⁶. Poseedor más allá de cualquier duda de una "*Weltanschauung*", el requisito que en el artículo sobre Pedro Henríquez Ureña él mismo decretaba indispensable en el crítico, lo que prima, sin embargo, en las opiniones que se permite dar acerca de la poesía de Rilke, y también en las que en "El proceso de la literatura" emite sobre la correspondiente de Eguren, es lo que Roland Barthes, harto más desabotonado que Kant, iba a llamar en los setenta el "placer del texto"¹⁶⁷. En palabras del propio Mariátegui, es el "gusto", es el "hedonismo", es la "sensibilidad". Así, a pesar de ser José María Eguren un vate medievalizante, aristocrático, que "no comprende ni conoce al pueblo" e "ignora al indio" (302), y con lazos indesmentibles con el simbolismo europeo y el modernismo y postmodernismo hispanoamericanos (lazos que el crítico

¹⁶⁴ "Rainer María Rilke" en Mariátegui. *Crítica literaria*, 187-188. Esta clasificación se reitera en "El proceso de la literatura", durante el comentario que hace Mariátegui de la obra de Alberto Hidalgo. Op. cit.: p. 306.

¹⁶⁵ Ver el capítulo primero de este libro.

¹⁶⁶ Immanuel Kant. *Crítica del juicio*, tr. Manuel García Morente. Madrid. Espasa-Calpe, 1977.

¹⁶⁷ Me refiero a *Le Plaisir du texte*. Paris. Seuil, 1973.

de los *Siete ensayos*... procura atenuar, dicho sea de paso, no tanto para garantizar la ingrantizable "peruanidad" de este escritor como para acentuar su "originalidad"), Mariátegui lo salva de la hoguera. ¿Por qué? Porque, como en la práctica creadora de Rilke, en la de Eguren hay poesía de verdad y Mariátegui ha sido capaz no solo de descubrirla, sino de disfruirla. Como lo reitera en la frase que cierra su comentario, aunque esa poesía tenga el carácter de una "poesía de cámara", "cuando es la voz de un verdadero poeta, tiene el mismo encanto" (303).

Lo contrario vemos que ocurre cuando quien se sienta en el banquillo de los procesados es José Santos Chocano. La obra poética de Chocano es a toda orquesta, como lo saben los pocos lectores que todavía soportan sus arengas. Rebose en contenidos nacionalistas y americanistas y ni siquiera le faltan sus puntas de protesta social, lo que Mariátegui admite sin disputa. Pero, ¿es la de Chocano la poesía de un "verdadero poeta"? Porque los contenidos de la literatura chocaniana se reducen para Mariátegui a la identificación de la "autoctonía" con la "exuberancia" (271-272), lugar común estético-crítico cuyo remate es la acusación de "tropicalismo" hecha a la literatura hispanoamericana, antecedente dicho sea de paso de la actual acusación de "macondismo" (Brunner, Fuguet y compañía), y que Pedro Henríquez Ureña desacreditara en "Camino de nuestra historia literaria" con argumentos tan eruditos como incontrovertibles. Muy de acuerdo con esos argumentos de Henríquez Ureña, Mariátegui los aprovecha para descalificar a Chocano estéticamente, mientras que por otro lado declara que la protesta social de este le parece "anárquica", carente de "concreción" (273). Tanto es así, denuncia Mariátegui, que el poeta de *Alma América* no tuvo ni el menor inconveniente en acabar sus días colaborando con los peores dechados de la política y el pensamiento tradicionales del Perú, con Piérola, con Javier Prado y Ugarteche, y buscando en un último empeño de acomodo el cálido amparo de la Iglesia de Roma, "la ciudadela histórica de la reacción" (274-275). Su peruanismo, su americanismo, su autoctonía, sus golpes de mesa políticos y sociales no solo eran exteriores, "grandilocuentes", "verbalistas", "verbosos", sino que, no menos grave que eso, eran estereotipadamente extranjeros, el producto típico de una imaginación colonizada. Venían del exotismo de Quintana y de Espronceda, de Byron y de Hugo (272). Al fin de su carrera literaria, Chocano, ese "hereje converso, se refugia en el sólido aprisco de la tradición y del orden, de donde creyó un día partir para siempre a la conquista del futuro" (275).

Revela, por otra parte, el crítico práctico José Carlos Mariátegui una relación iconoclasta con el canon. Recupera por ello a algunos autores hasta entonces considerados o considerados malamente, como Mariano Melgar⁶⁸ y Abelardo Gamarra, y

⁶⁸ Antonio Cornejo retoma y profundiza esta revaloración mariateguiana de Melgar en "El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural" (1977), reproducido en *Sobre*

les falta el respeto a otros, como al muy aplaudido comediógrafo, político y diplomático oligarca don Felipe Pardo y Aliaga. De hecho, piensa que, con las excepciones del Inca Garcilaso y Juan del Valle Caviedes, durante la conquista y la colonia, respectivamente, en la literatura peruana ha habido un largo vacío: "No hemos tenido casi sino barroquismo y culteranismo de clérigos y oidores, durante el coloniaje; romanticismo y trovadorismo mal trasegados de los bisnietos de los mismos oidores y clérigos, durante la República" (241).

Vacío que habría empezado a llenarse recién con propiedad en las postrimerías del siglo XIX, con la entrada en la escena de Ricardo Palma y Manuel González Prada, adversarios ambos, si bien cada uno a su manera, del *statu quo* hegemónico, hispánico y conservador. Mariátegui rectifica de este modo la visión que el propio González Prada preconizó acerca de Palma como un nostálgico de los marqueses y las marquesas coloniales. Por el contrario, ahondando en un planteamiento que había hecho ya Haya de la Torre, Mariátegui concuerda con este último al decir que Palma es un escritor que acoge en su obra la sensibilidad de la "mesocracia", la del "medio pelo", y que "con su burla roe risueñamente el prestigio del virreinato y el de la aristocracia" (248). Manuel González Prada, en cambio, que sí era un aristócrata, si bien un aristócrata contestatario y progresista, careció sin embargo de "realismo" político y fue incapaz de formular a partir de su pensamiento iconoclasta un programa y un plan de acción: "no concreta su pensamiento en proposiciones ni en conceptos. Lo esboza en frases de gran vigor panfletario y retórico, pero de poco valor práctico y científico" (259). Su mayor mérito está en el haber abierto, por primera vez, "la brecha por la que debían pasar luego diversas influencias extranjeras" (257), lo que se continuará a poco andar con las actividades del personal de la revista *Colónida*, sobre todo con las que protagonizaron Valdelomar e Hidalgo. También encomiables serían para Mariátegui el "austero ejemplo moral", la "honradez" y la "noble y fuerte rebeldía" del autor de *Páginas libres* (265). En resumen: Palma y González Prada, dos enemigos en el ochocientos, en el novecientos de Mariátegui han llegado a ser casi las dos caras de una misma moneda. Progresistas ambos, "Palma está menos lejos de González Prada de lo que hasta ahora parece" (248).

Pero lo más notable es, sin duda, la valoración que hace Mariátegui de la obra de César Vallejo. Desde la frase con que despegaba esa valoración, "El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orio de una nueva poesía en el Perú" (308), uno sabe hacia dónde van a ir a dar los tiros en esta parte del ensayo. Mariátegui piensa que con Vallejo se está llegando finalmente a la meta en el esquema de desarrollo histórico-literario que él mismo adoptara en las observaciones iniciales de su trabajo y que yo comenté oportunamente. Me refiero a la meta de la liberación, cuando la "personalidad"

Literatura y crítica latinoamericanas. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, 1982, pp. 77-78.

propia y el "sentimiento" propio de la literatura peruana alcanzan "una expresión bien modulada". Vallejo se convierte, por consiguiente, para Mariátegui, en la cabeza de una serie; es el primer escritor peruano en quien aquello sucede en plenitud, un escritor contemporáneo del propio Mariátegui y en quien maduran los desplazamientos puestos en marcha a fines del XIX, en los tiempos de don Manuel González Prada, con vistas a la aparición de una literatura nacional. Con el poeta de *Los heraldos negros* y de *Trilce*, la literatura del Perú deja de depender de la herencia colonial hispánica o de cualesquiera otras (y aunque esas otras le hayan servido alguna vez de trampolín para su desasimiento de la dependencia española) y empieza a ser por fin ella misma: "Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado [...] Vallejo es un creador absoluto". Con los versos del pórtico de *Los heraldos negros* "principia acaso la poesía peruana" (308-309).

¿Cómo y por qué se ha producido, con este poeta y en esta coyuntura precisamente, un salto cualitativo de tanta magnitud y trascendencia? En primer lugar, porque las condiciones históricas han cambiado y para mejor, porque el entorno social creado por una época de cambio y efervescencia peruana, latinoamericana y mundial finalmente lo autoriza. Luego, porque el talento inmenso de Vallejo ha conseguido juntar lo que nadie antes que él había juntado: ha conseguido que en sus obras el fondo y la forma sean una y la misma cosa. Sentimiento indígena había, por ejemplo, en los yaravies de Melgar, pero sin que este hubiese dejado por eso de ser un "prisionero de la técnica clásica", de la "retórica española" (308). Vallejo, en cambio, es original en el fondo, pero su obra muestra, además de ese "mensaje nuevo", "una técnica y un lenguaje nuevos" (308-309). Y esta disposición "antimanierista", como seguramente la hubiese denominado Georg Lukács⁶⁹, constituye la clave de su logro histórico.

Vallejo, escribe Mariátegui, incorpora a la literatura de su país y de América "un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore". Y eso se debe a que Vallejo consigue unir el contenido con la palabra que lo expresa:

La palabra quechua, el giro vernáculo no se encuentran artificialmente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado.

⁶⁹ "... un artista cae en manierismo cuando, después de haber elaborado una manera de considerar la realidad, aplica esta, y los medios expresivos dimanantes de ella, sin adecuarlos y renovarlos a cada contacto con la realidad según la peculiaridad de aquello a lo que debe dar forma, sino de un modo fijo, haciendo de aquellos medios un *a priori* estético de la percepción y la conformación de la realidad, de tal modo que los elementos formales de sus obras alcanzan cierta independencia frente a la materia conformada". Georg Lukács. *Prolegómenos a una estética marxista (Sobre la categoría de la particularidad)*, tr. Manuel Sacristán. Barcelona-México. Grijalbo, 1969, p. 195.

Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro *substratum* perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizás sin que él lo sepa ni lo quiera (310-311).

Es decir que el arte de Vallejo es de una sola pieza: forma y fondo, técnica y contenido, significativo y significado se implican y requieren, obedeciendo a una intuición que al poeta de *Trilce* le viene de adentro, que es propia y completa. De este modo, su americanismo no es ni puede ser el folklórico de Melgar, ni menos todavía el exteriorista de Chocano, así como su nostalgia no tiene nada que ver con las añejas aristocráticas de don José de la Riva Agüero y su larga prole: "No ahora el Imperio como el pasadismo pericholesco añora el Virreinato" (311). Mariátegui hace un esfuerzo para penetrar en el sentido último de la nostalgia vallejana y da con notas tales como el "pesimismo", la "piedad humana", la "ternura", la "caridad", la "tristeza", incluso "la tristeza de Dios" (312-315). Concluye que Vallejo es singular, es colectivo y es universal; que es original, que es socialista y es unanímista. Y es todo eso porque no puede menos que serlo, sin proponérselo y acaso sin ni siquiera haberse dado cuenta de ello.

Lo otro es que Vallejo no les ha vuelto la espalda a las influencias de la "literatura mundial", aunque adoptando con respecto a esas influencias una actitud que difiere absolutamente de las de sus predecesores y haciendo que esa actitud distinta suya sea, consciente o inconscientemente, la base de su praxis poética. No se ha negado ni al simbolismo en su obra temprana, ni al expresionismo, dadaísmo y surrealismo en la más próxima. Pero Vallejo, que es un "creador", le ha impreso a esas y a otras influencias (la del uruguayo Herrera y Reissig, por ejemplo) "su personal lirismo" (310). No está tratando de ser simbolista, expresionista, dadaísta o surrealista. Menos aún está tratando de imitar a Herrera y Reissig. Está tratando de ser Vallejo y nada más que Vallejo y para ello y a su modo se beneficia de aquellas experiencias que fueran acuñadas por otros, en otras latitudes, sobre todo por los poetas y artistas de la vanguardia cuyo aporte, como ya lo hemos visto, concita el respeto de Mariátegui. Pero al fin reúne todo eso en un compuestro diferente y entonces "el mérito de su poesía se valora por los grados en que supera y trasciende esos residuos" (Nota 35, p. 315). Es ese el momento en que Vallejo da el salto definitivo, el momento en que Vallejo llega a ser Vallejo, cuando produce la tan esperada síntesis poética nacional, limpia ya "de todo ornamento retórico", desvestida "de toda vanidad literaria" (316). El colonialismo ha hecho finalmente mutis por el foro; con la cola entre las piernas. Hemos llegado hasta el punto de quiebre de la relación discipular, hasta el fin de la subalterinidad. Conjo podemos verlo en la escritura del propio Mariátegui, he ahí otro intelectual periférico cuya praxis creadora no desperdicia las lecciones del centro pero haciendo que sean ellas las que sirven a sus propósitos y no él a los propósitos de ellas. Remata Mariátegui

con un juicio lapidario: "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" (316).

A modo de conclusión: puede que, a fines de los años veinte, José Carlos Mariátegui sea el más autoconsciente de los críticos literarios de América Latina. Si nosotros estudiamos sus ideas con el cuidado que ellas nos demandan, sin prejuicios de derecha ni anteojeras de izquierda, descubriremos en él a un teórico que se ha formulado a esas alturas todas las preguntas esenciales: qué significa hacer teoría literaria, qué significa hacer historia literaria, cómo se puede hacer crítica práctica y cuáles son (o pueden ser) las opciones posibles para aquellos de nosotros que hemos hecho de estas actividades nuestra elección profesional y, en particular, para aquellos que lo hacemos desde las trincheras de un pensamiento socialista. Excede de esta manera José Carlos Mariátegui, si es que no en la extensión de su saber, que era grande pero no enciclopédico, como lo era por ejemplo el de Pedro Henríquez Ureña, el pensador crítico que aquel produjo, mientras que manda definitivamente a paseo, en todas y cada una de sus manifestaciones, a los estreñimientos del marxismo dogmático, repetitivo, parroquial y latero, el de entonces y el de más tarde.

Capítulo IV. Alfonso Reyes y los lindes de la teoría

Alfonso Reyes había nacido en 1889, y tenía por lo tanto solo cinco años menos que Pedro Henríquez Ureña. Fueron no solo contemporáneos en el México de los últimos días del porfiriato, sino compañeros de lecturas juveniles, entre otras muchas la del Platón de *El banquete* y *La República* con un embeleso que sería duradero y que estaba destinado a echar raíces en el pensamiento utópico de ambos. En el caso de Henríquez Ureña, eso se muestra explícitamente en "La utopía de América", aunque yo creo que constituye una motivación determinante de su trabajo en general; en el de Reyes, el utopismo se plasma en publicaciones que puede que sean políticamente menos comprometidas que las del dominicano, aun cuando profundas y que él enumera con regusto en *No hay tal lugar*: "a propósito de la Atlántida de Platón o, en general, las Islas Utopías, puedo referirme a mis trabajos siguientes: 'La Atlántida castigada' (Sirtes); 'El presagio de América' (*Última Tule*); 'La novela de Platón' (*Junta de sombras*); 'Las Utopías' (*Los trabajos y los días. Obras completas*, IX, 271-4); y algún pasaje en mi curso sobre 'el pensamiento político de los griegos' (El Colegio Nacional, México, 1957). Otros cursos tengo preparados, que también han de evocar las utopías y tierras imaginadas..."¹⁷⁰. Además de eso, fueron Henríquez Ureña y Reyes socios intelectuales, en 1909, en el Ateneo de la Juventud, junto con Caso, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán y los demás, reunidos todos ellos dentro del grupo al que Justo Sierra iba a confiarle tres años después la formación de la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional. Socios, pero también amigos del alma, de lo que dan testimonio las numerosas cartas que se enviaron desde diversos parajes del mundo y que ocupan un espacio no despreciable de sus bibliografías¹⁷¹.

Sin embargo, parece claro que Reyes toma el bastón de relevo donde Henríquez Ureña lo deja, al menos en aquello que a mí me incumbe en este estudio, esto es, en lo que toca a los orígenes y la continuidad del proceso de configuración de un campo propio y autónomo o relativamente autónomo para la teoría crítica latinoamericana.

¹⁷⁰ *No hay tal lugar. Obras completas de Alfonso Reyes*. Vol. XI. México. Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 337.

¹⁷¹ Cíté, en el capítulo sobre Pedro Henríquez Ureña, el libro de Víctor Barrera Enderle que se ocupa de los alcances de esta relación: *De la amistad literaria (Ensayo sobre la genealogía de una amistad. Alfonso Reyes/ Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)*. Monterrey. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.