Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 13 (1988)

Artikel: José Carlos Mariátegui y la poesía : gustos y colores

Autor: O'Hara, Edgar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258446

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y LA POESÍA: GUSTOS Y COLORES

En un artículo de 1926 – iluminador en más de un sentido – José Carlos Mariátegui pone algunos puntos sobre las íes en esa vieja disputa que recorría todo el siglo XIX, es decir, entre la realidad y la imaginación como fuentes de la escritura:

> El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía [...] Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve de bien poco[1].

Es evidente que para Mariátegui el camino a la realidad es el camino hacia la verdad. Pero como hablar de una verdad absoluta habría sido idealismo puro, Mariátegui habla de una verdad de parte, desde una posición ideológica concreta, llámese socialista o marxista. Si el arte del XIX auguraba hasta cierto punto las transformaciones socioeconómicas del siglo venidero, es lógico que los conceptos que acercaban a la realidad los artistas finiseculares hayan sido caminos sin conclusión:

> El prejuicio de lo verosímil aparece hoy como uno de los que más han estorbado al arte. Los artistas de espíritu más moderado se revelan [*sic*] violentamente contra él[2].

Consciente de que la nueva época exigía una óptica distinta, Mariátegui lucha por una terminología y eso es capital para entender los aportes y limitaciones de su crítica literaria. La herencia del romanticismo en la manera de juzgar el arte era, básicamente, el primer escollo. Eso lo sabía perfectamente Mariátegui, pero trató de esquivarlo cambiándole el signo:

> Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental. La raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser mito y ser estrella[3].

Sobre el tapete están el realismo de raigambre romántica, la verosimilitud como la entendió el XIX y la imaginación; los cubre la crisis de la civilización occidental, la crisis burguesa. ¿Cómo hablar de ellos? En el caso de la narrativa, las armas metodológicas de Mariátegui lo llevan a una escisión de principios mas no de términos. En consecuencia, se sitúa – al albor del cambio revolucionario después de la primera guerra mundial – en la trinchera de la época y su vanguardia. Pero, sin saberlo, continúa empleando los criterios que se habían quedado en la mesa de operaciones para la autopsia verbal. La metáfora no es gratuita. Hablando sobre un par de novelas de Leónidas Leonov, echa mano del mismo concepto de verosimilitud que les achacaba a los escritores burgueses. El signo ahora es el contrario. Mariátegui parece distinguir entre valores artísticos y testimoniales:

> ... *Los tejones* tiene, además de su mérito artístico, el valor de constituir un nuevo testimonio de la estabilización del bolchevismo [...] las obras que de él conozco afirman, objetivamente, la victoria revolucionaria, cualquiera que sea su indiferencia respecto de la Revolución misma[4].

Vuelve de las cenizas la verosimilitud. Más aún, cuando se refiere Mariátegui a la otra obra de Leonov – *El fin de un hombre mezquino* – distingue entre la «cultura» (entre comillas, como dice) y la verdadera cultura revolucionaria. Es curioso que Mariátegui, diestro de la pluma y hombre con una envidiable vocación antidogmática para la época, pensara que huía del idealismo en el verbo cuando éste en verdad retornaba con rostros asaz idénticos. Respecto a *Los tejones* dice:

> ... es una versión *objetiva* – indiferente al contraste de las ideas – del *alma* de la aldea rusa. Y *más que del alma*, del cuerpo. Porque, afortunadamente, Leonov no se propone objetivos trascendentales ni metafísicos. Es un realista que, *sólo para que no nos sea posible dudar de que lo que nos describe es la realidad*, pone en ella un poco de poesía necesario para que no falte nada[5]. (Subrayados míos.)

La confianza en el punto de vista de Leonov no le parece excesiva a Mariátegui. Ni la confianza en el lenguaje de Leonov (o su traducción). Es digno de resaltar el que la poesía sea asociada con la imaginación (o la fantasía) mientras que la narración siga (¡a pesar del artículo de 1926!) apuntando al reflejo fidedigno de la realidad. Será importante esta diferenciación porque le permitirá a Mariátegui juzgar la poesía con menos parcialidad, digamos.

Lo sorprendente es que no existe en Mariátegui el menor atisbo de duda respecto a la forma en que maneja el lenguaje. Esto no es, por cierto, una crítica para invalidar sus juicios. Se trata de comprenderlo a la luz de las contradicciones del momento en que escribe. Mal se le puede exigir a Mariátegui algo que no estaba en sus planes. Recordemos en todo instante que la tarea literaria ocupaba un segundo rango en su actividad cotidiana. La labor política lo absorbía casi por completo. Es admirable, desde cualquier posición que se le mire, la vocación intelectual de una persona como él, perseguido y entregado a una doctrina política. Por eso resulta apasionante desbrozar en sus aproximaciones a libros o autores en general esos hilos teóricos que muchas veces caen en contradicciones que pasaban inadvertidas para su autor. Por ejemplo, en 1930, a pocos meses de su muerte, tiene estas palabras para *Nadja* de Breton:

> Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño, los suprarrealistas no la invitan verdaderamente sino al descrubrimiento, a la re-creación de la realidad [...] No es posible atender y descubrir lo real sin una poderosa y afinada fantasía. Lo demuestran todas las obras dignas de ser llamadas realistas, del cinema, de la pintura, de la escultura, de las letras[6].

A su vez, por la misma fecha, emplea un discurso diametralmente opuesto (¿qué es la verdad, a fin de cuentas?) para invalidar la obra narrativa del realismo burgués y en especial de Zola:

> ... su obra es extraña, o simplemente *anterior*, al espíritu de la revolución proletaria. Zola es la sublimación de la pequeña burguesía francesa. Esta pequeña burguesía ya *no es capaz de apasionarse por los fueros de la verdad* y la justicia como en los tiempos, *algo románticos* aún, de Dreyfus y del *j'accuse*. Zola conocía bastante al pueblo; pero *ignoraba al proletariado*[7]. (Subrayados míos.)

Está cometiendo con Zola el grave error que cometería uno si le exigiera a Mariátegui pensar y escribir como un post estructuralista, supongamos. Lo aconsejable, más bien, sería plantear las trampas y salidas de la terminología que empleaba Mariátegui y leer en esos momentos de su escritura los conflictos de quien imaginaba el presente como una antesala de un futuro ya entrevisto. Por ello es que, en el terreno de la crítica poética, Mariátegui oscilaba entre sus gustos personales y una teoría que los pudiera admitir al lado de las nuevas manifestaciones del realismo, vale decir, las revolucionarias. Hagamos un poco de historia.

Lo que a Mariátegui le atrae es la modernidad europea, esa pugna entre la estética novecentista y el juego renovador de las vanguardias. Su pasión por los viajes se revela en el deleite con que lee a Blaise Cendrars, por ejemplo. El proprio Mariátegui había vivido ese ambiente europeo:

> ... entre 1919 y 1923, Mariátegui tuvo oportunidad de asistir al surgimiento de los movimientos de vanguardia europeos, durante esos años de la postguerra, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo, el creacionismo y los nuevos arrestos del futurismo, antes del surgimiento del surrealismo[8].

Es más: las vanguardias cumplían una necesaria función en el campo teórico de Mariátegui, pues no sólo representaban el clima de renovación sino los furgones de cola, rescatables, del romanticismo burgués. Estuardo Núñez evalúa su 'amplitud de criterio' desde un plano quizás personal:

> Mariátegui juzgaba el hecho literario con ejemplar amplitud de criterio, con la tolerancia del hombre que está de vuelta de las estrecheces del dogmatismo y de los rígidos esquemas [...] Nunca hubiera incurrido, por ejemplo, en el planteamiento precipitado y dogmático contenido en un ensayo escrito por César Vallejo a las pocas semanas de la muerte de Mariátegui (*Amauta* núm. 30) y en que calificaba al movimiento surrealista como un producto del «vicio (capitalista) del cenáculo»[9].

Núñez está probablemente en lo cierto, pero los motivos de Mariátegui tal vez habrían sido otros. Maestro de política, Mariátegui supo ganarse la compañía de los escritores

vanguardistas acogiéndolos en *Amauta* que era, como dijo Monguió, «el reflejo de la personalidad de su director»[10]. En la revista coincidían, pues, el pasado y el futuro de Mariátegui tanto para el arte como para la política:

> ... Mariátegui no se había desprendido por completo de su literatismo y de sus gustos estéticos premarxistas, y por otra parte creía hallar una básica comunidad en todos los movimientos de renovación del ambiente peruano ya fuesen políticos ya literarios: «A los factores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc.» (Presentación de *Amauta*). Es decir, para Mariátegui, como para *Guerrilla* (dirigida por Blanca Luz Brum, 1927, 2 nums.), por ejemplo, pero por distintas razones y con distinto resultado, vanguardismo se ecuacionaba con revolucionarismo. Además, al suavizar en la práctica con respecto a los literatos su anunciado dogmatismo teórico, esperaba Mariátegui que al reconocerse mejor entre sí todos los vanguardistas (cualquiera que fuese el campo de vanguardia de que procediesen, en lo político o en lo literario) se solidarizarían, y así *Amauta*, decía él: «Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración»[11].

La manera más fácil de confirmar que para Mariátegui los vanguardistas eran simples 'compañeros de ruta' es revisando un artículo de 1924 en que declara que la poesía que se escribía en Europa no podía «florecer entre nosotros»[12]. Claro que se refiere a la reproducción mecánica de las técnicas de escritura vanguardistas, a la mera importación. Pero en 1928 declaraba que los rótulos «vanguardia», «izquierdismo» y «renovación» resultaban demasiado genéricos; el único *ismo* psible – incluso en literatura – era el socialismo[13]. Comenzaban a encarnar las dos formas con que Mariátegui juzgaría los textos literarios, fuesen poemas o novelas:

> Para una tesis sobre la poesía contemporánea, cuyos materiales estoy allegando en mis horas de recreo, he concebido tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro. Más que tres categorías propiamente dichas me he esforzado por imaginar o reconocer tres líneas, tres especies, tres estirpes [...] Todo lo que significa algo en la poesía actual es clasificable dentro de una de estas tres categorías que superan todos los límites de escuela y estilo[14].

Hablar de «estirpes» o «especies», por un lado, es reproducir las concepciones románticas europeas que adjudicaban esencias a las categorías estéticas para poder manejarlas. No es

de extrañar que Mariátegui se sienta conforme con estas tres líneas, cuando en su libro más difundido propondría el empleo de tres categorías que tendrán, como veremos, correspondencias con sus ideas respecto a la poesía:

> Una teoría moderna – literaria, no sociológica – sobre el *proceso normal* de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada *su propia personalidad y su propio sentimiento.* No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio[15]. (Subrayados míos.)

Se podrá observar cómo el organicismo se ha colado de lleno en la propuesta de Mariátegui. Claro que él habría podido replicar (es una suposición) que dicho organicismo terminaba en la revolución mundial, en cuya aurora situaba Mariátegui sus conceptos sobre lo nacional y esa expresión «bien modulada» de su «personalidad» y su «sentimiento». Entre una tríada y la otra, las correspondencias fluyen con suma transparencia. Al período colonial bien podría adjudicársele el lirismo puro; al período cosmopolita, el disparate absoluto, y al período nacional, la épica revolucionaria. Los textos de Mariátegui dialogan con frecuencia y permiten ser entendidos como un «cuerpo», designación que le hubiera agradado al Amauta. Pero, al fijar estos esquemas, de lo que ni el mismo Mariátegui podía liberarse era de las contradicciones entre unos juicios emitidos y otros. Debemos valorar, entonces, la forma como elude, esquiva o se oculta de esas contradicciones, ya que no podía enfrentarlas. ¿Cómo hacerlo cuando las apoyaturas se hallan en conceptos que conciben el futuro como la progresión implacable del presente que lidera una clase social en auge frente a otra en decadencia?

El primer problema que salta a la vista es la aceptación del poeta o escritor revolucionario como creador de discursos que tienden a ser reales, esto es, verídicos. Cuando Mariátegui habla de Rilke vemos que surgen las incomodidades, precisamente porque interpreta la función del poeta desde una perspectiva tan idealista como romántica:

> Con él, Europa ha perdido su último romántico. Es decir al último poeta del romanticismo finito. Porque ahora nace un *nuevo romanticismo* [...] El poeta sumo no es sólo el que, quintaesenciados, guarda sus recuerdos, *convierte* lo individual en universal. Es también, y ante todo, el que recoge en un minuto, *por un golpe milagroso de intuición*, la experiencia o la emoción del mundo. En los períodos tempestuosos, es la *antena en que se condensa* toda la electricidad de una atmósfera henchida[16]. (Subrayados míos.)

Si el poeta opera por intuición y es una antena para el mundo, ¿cuál es la diferencia entre un lírico puro y un épico revolucionario? Mariátegui podría contestar a ojos cerrados: una diferencia de clase. Pero lo que se les podría preguntar a estas definiciones es: ¿y qué hay de la lírica revolucionaria? Con astucia magistral, Mariátegui elude esta pregunta. Más claro: no entra en el esquema porque aun la sociedad socialista está luchando por conseguir su «propio romanticismo». Mariátegui pretende ampliar la teoría estética del momento, pero quizás debido a sus convicciones políticas llega no a una ampliación sino a la reelaboración de los mismos postulados que heredó, cambiándoles el signo. El artista interpreta una época porque – eso no se dice – posee una condición especial. Pervive – en la sombra – una noción semi aristocrática del poeta como expresión de la «experiencia o la emoción del mundo». Aunque Mariátegui opine que el lirismo puro es la categoría «menos sujeta a lo temporal, a lo histórico»[17], obviamente no hay más pureza que la de considerarse – llámese épico o lírico – *antena* a merced de un *golpe milagroso de intuición*. Discutir esto nos llevaría al terreno religioso, tan apasionante como estudiado a medias en la obra de Mariátegui. Vale la pena comprobar cómo las categorías muestran insuficiencias. Mariátegui fue sincero siempre:

> Sergio Essenín, el poeta ruso que se suicidó hace más de un año, era también un «lírico puro», pero en su obra, determinada en parte por la *atmósfera catastrófica y mesiánica de la revolución*, se encuentra un poco de «épica revolucionaria». Y aún de «disparate absoluto»[18]. (Subrayado mío.)

La elasticidad del criterio es la mejor prueba de que los fenómenos del lenguaje son tan importantes como los hechos (las obras) que un lenguaje juzga. Las experiencias personales de Mariátegui como lector, viajero, periodista y político no

pueden separarse del escritor que emite un discurso. Mariátegui nunca expulsó la irracionalidad de la esfera del arte, cosa que por principio llevó a cabo en la esfera política. A Hidalgo, por ejemplo, le da un cocacho y le explica que el anarquismo no es más que el ala izquierda de la burguesía. Es evidente que Mariátegui tenía sus razones – estamos en el terreno personal – para no incluir ni un ápice de la poesía de Hidalgo en la épica revolucionaria. Si la razón y la fantasía no se oponen en la ficción, ese espacio del arte, ¿por qué llegar a juicios a partir de exlusiones e inclusiones? Aquí Mariátegui se tendía, sin proponérselo, una trampa. Cuando habla del término del romanticismo referido a la civilización burguesa, necesariamente tiene que deslindar campos y entrar en definiciones estériles para la estética:

> Essenín, clasificado entre los poetas de la Revolución a pesar de ser un lírico de pura sangre [...], [tiene] un exasperado individualismo que conduce al poeta a esa exaltación megalómana, que constantemente encontramos en muchos artistas de esta época, en quienes termina – aunque ellos no reconozcan esta genealogía – la estirpe romántica[19].

Pero, por otro lado, cuando se refiere a escritores más alejados de la 'escena contemporánea', Mariátegui emplea juicios que hoy pasarían como post estructuralistas. La astucia que tiene para demostrar el *sentido* (el *poder*, se diría ahora) con que una frase puede ser utilizada para fines ajenos a su contexto inicial, no deja dudas. Ante todo, ese contexto verbal; por encima, la tutela de una historia. Así defiende a Manrique (¿había que defenderlo, acaso?, se pregunta al mismo tiempo) del pasadismo que le atribuye cierta «nostalgiosa literatura colonialista»:

> La necesidad de la rectificación deviene por tanto apremiante. Hoy no cabe duda de que la poesía española de Jorge Manrique está cubriendo un grueso contrabando de prosa criolla. Ese contrabando primero le tomó un verso; ahora, el nombre[20].

Mariátegui devuelve esa frase («Todo tiempo pasado fue mejor») al poema («Cómo a nuestro parecer / Cualquiera tiempo pasado / Fue mejor») para explicar su sentido de acuerdo a las ideas predominantes que cruzan o afloran en un texto de acuerdo a la época en que fue escrito:

> Jorge Manrique no es responsable sino de su poesía. No le imputemos ningún lema ajeno a su verdadero pensar. Releamos sus versos sin atenernos a especiosos fragmentos, ficticiamente recortados. Con su poesía tiene que ver la tradición, pero no los tradicionalistas. Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre[21].

Fiel a la idea – dialéctica – de tradición, Mariátegui desconfía, en política y en literatura, de aquellos 'revolucionarios' que proceden como si la historia empezara con ellos. Tradición y cambio serán momentos de un mismo espacio histórico. La tradición no es, dice Mariátegui, ni un museo ni una momia, salvo para quienes la conciben así. Al juzgar la poesía de Martín Adán sorprende, por lo tanto, la benevolencia y el afán de comprenderla en este terreno de la renovación y el enriquecimiento. Pero esto demuestra que los afectos personales (utilicemos el viejo término: «gusto») operaban en Mariátegui frente a Adán, que por su parte se declaraba reaccionario y aristócrata. Lo que Mariátegui no le toleraba a Zola o al realismo del XIX, lo pasaba en cambio por alto al escribir sobre Adán. Maravillas del lenguaje: la palabra *antisoneto* fue el *deus ex machina* para Mariátegui. El lenguaje, pues, no carece de magias, sino de magos:

> Un capcioso propósito reaccionario, lo conduce a un resultado revolucionario. Lo que él nos da, *sin saberlo*, no es el soneto sino el antisoneto. No bastaba atacar al soneto de fuera como los vanguardistas: había que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo [...] Barroco, culterano, gongorino, Martín Adán salió en busca del soneto, para descubrir el antisoneto [...] El alejandrino es un *metro decadente*. Si nuestro amigo ha dejado aún el soneto endecasílabo, la nueva poesía debe mantenerse alerta. Hay que rematar la empresa de instalar al disparate puro en las hormas de la poesía clásica[22]. (Subrayados míos.)

Asunto arreglado. El alejandrino es decadente (¿porque es el preferido de Chocano?). Adán salió por lana y regresó con el oro del antisoneto. Dentro de la jaula terminológica, Mariátegui canta como ninguno. Cuando analiza a Eguren y Adán está a un paso de revolucionar la óptica empleada por la tradición.

Pero la salida se convirtió en otra entrada a la jaula: la asunción de una épica socialista. Y de ahí la importancia, dentro de los marcos organicistas (colonial/cosmopolita/nacional; lirismo puro/disparate absoluto/épica revolucionaria), del disparate puro como estadio (cosmopolita) a un nuevo «espíritu»[23]. La predilección del Amauta por el humor de los vanguardistas parece relacionada a esa condición de juego inofensivo, por decir, para el proyecto revolucionario. Esto nos remite a la clave de los años '20 para hablar de las obras: inscribirlas en la discusión sobre lo nacional. Cuando Mariátegui juzga que por no ser «real y profundamente peruana» la literatura así llamada mantiene su «carácter conservador y académico», el planteamiento tiende a la vaguedad, los colores se polarizan y entonces resulta inexplicable – para quien sigue su razonamiento – que acepte a escritores que no serían real o profundamente peruanos. En el caso de Adán, ¿qué forma más «tradicional» que el soneto para expresarse? Mariátegui atiza el fuego de la confusión al lamentar que Adán no haya acabado sino con una de las dos especies de soneto, es decir, el alejandrino, dejando a su libre albedrío al «clásico, toscano y auténtico»[24] endecasílabo. La perspicacia de Mariátegui consiste en declarar que la forma soneto sufre esclerosamiento para así vincularlo a una época o actitud más bien – el pasadismo, la nostalgia finisecular criolla, el color gris de la apatía – que positivamente detesta. Una discusión más sólida sobre las formas en poesía dejaría sin asidero la argucia de Mariátegui. El saludo al anti-sonetista Adán equivale al rechazo de todo lo que el soneto como signo evoca en la literatura que Mariátegui procesa en los *Siete ensayos* (1928). ¿Qué no decir entonces del romance castellano o de la lira de Garcilaso o de cualquier estrofa por la que hubiera circulado un «espíritu» opuesto al sentir «profundo» y «real» del presente que Mariátegui percibe?

Otros problemas se le presentan cuando tiene que hacer el juicio de Eguren (recordemos que la palabra proceso es usada en su acepción judicial). Empieza afirmando algo imposible de comprobar, esto es, que la poesía de Eguren es genuina y no un fuego fatuo. Siguiendo sus propios juicios de 1926 acerca de la realidad y la ficción, Mariátegui no le resta ningún comentario elogioso a Eguren. Pero no hay que olvidar que Chocano está en la punta de la lanza cada vez que Eguren recibe un aplauso.

Es en este sentido que Mariátegui se refiere a Eguren: desde una autenticidad personal (ajeno a las excentricidades, premios o autobombos) que se traslada *ipso facto* a la escritura. Pero ahí no queda la cosa: embiste a Eguren como representante de una tradición – la del lirismo puro – sin que ello signifique una oposición con la épica revolucionaria o el disparate absoluto. La pregunta maquiavélica sería: ¿qué habría pasado si al margen de su obra poética Eguren no hubiera sido amigo de Mariátegui o de González Prada y sí un sujeto con un alto concepto de sí mismo, como Hidalgo?

Mariátegui – mesurado pero sumamente astuto – concede a la lírica de Eguren el valor de renovar la retórica tradicional. Todo lo que mira adelante con la Historia (con mayúscula), sean sueños, deseos o la prolongación de una infancia no contaminada por el germen de la mercancía burguesa, sirve a la tradición y la renueva. La maravilla fue el pasaporte de las palabras a las que tímida o retraídamente consagró Eguren su vida. Por ello Mariátegui lo nombra también precursor del período cosmopolita. Sin comprender ni conocer al pueblo, alejado de la historia del indio y «extraño a su enigma»[25], Eguren no deja de tener para el Amauta un sitio de honor en el proceso de la literatura peruana, ganado por un lenguaje que expresa un sentimiento auténtico porque «así como hay una música y una pintura de cámara, hay también una poesía de cámara [...] cuando es la voz de un verdadero poeta, tiene el mismo encanto»[26]. ¿Y cómo ubicar a Hidalgo, entonces? Mariátegui lo incluye en el lirismo puro porque la épica revolucionaria «no se concilia con su temperamento ni con su vida, violentamente anárquicos»[27]. Mariátegui vuelve a caer en la tentación de explicar una obra como expresión de la vida del poeta (un concepto bastante romántico, ligado al de autenticidad) y de esta manera invalida los aspectos de la obra de Hidalgo que le disgustan, a la vez que sustenta la ubicación otorgada dentro del lirismo.

Llegamos, finalmente, a Vallejo. Aquí las estrategias teóricas de Mariátegui son transparentes. Como coincide con Vallejo, del mismo modo coincide con la expresión (bastante ingenua para un lector de hoy) de aquellos valores que busca sustentar. Primero anuncia el comienzo de la poesía peruana con los versos de *Los heraldos negros* sin preguntarse por el problema de la identidad nacional. Asume que los sentimientos

que Vallejo expresa representan los de un pueblo permanentemente postergado por las clases dominantes de la República. El «americanismo» de Vallejo, «genuino y esencial»[28], está impregnado de una «nostalgia que es a la par una protesta subjetiva y metafísica»[29]. Como el Vallejo que maneja Mariátegui no necesita una justificación (como occurría con Adán y Eguren) sino una afirmación, procede a identificar las *esencias* del poeta y la raza india:

> Vallejo es el *poeta de una estirpe, de una raza.* En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena *virginalmente expresado*[30].
> El simbolismo, de otro lado, se presta mejor que ningún otro estilo a la *interpretación del espíritu indígena.* El indio, *por animista y por bucólico,* tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas[31].
> Vallejo *interpreta* a la raza en un *instante* en que todas sus nostalgias, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban[32].
> Vallejo tiene en su poesía *el pesimismo del indio*[33]. (Subrayados míos.)

Nos topamos de nuevo con un criterio cuyos márgenes se reducen al convencimiento de la verosimilitud de la representación y a una actitud personal considerada como genuina. Incluso llega a decir Mariátegui que lo indígena «obra en su arte sin que él lo sepa ni lo quiera»[34], opinión con la cual bien pudo organizar una manera distinta de juzgar el lenguaje literario. ¿Cómo no podía darse cuenta que la afirmación de Vallejo la realizaba desde el fondo romántico que pretendía rechazar? Hablando del pesimismo de Vallejo, exacto al del indio, escribe:

> Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no lo engendra un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados, como en casi todos los casos del ciclo romántico[35].

Y busca una explicación que coincida con la alborada del siglo XX, con las nacionalidades y razas emergentes con los cambios revolucionarios:

> Este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como un *intérprete del universo, de la humanidad.* Nada recuerda en su poesía la queja egolátrica y narcisista del romanticismo. El romanticismo del siglo XIX fue esencialmente individualista; el romanticismo del novecientos es, en cambio, espontánea y lógicamente socialista, unanimista. Vallejo, desde este punto de vista, *no sólo pertenece a su raza,* pertenece también a su siglo, a su evo[36]. (Subrayados míos.)

¿No será una alusión a Chocano cuando Mariátegui dice que Vallejo es desconocido en las calles de Lima, «tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria»[37]? Es sintomático que tanto para el caso de Eguren como para el de Vallejo la referencia ingrata – velada o explícita – sea Chocano. La historia se escribe contra alguien, indudablemente.

Los juicios sobre Vallejo y Eguren coinciden en un punto muy claro: la *veracidad* de la expresión unida a una actitud vital que implica no dejarse seducir ni por el facilismo de la retórica imperante ni por la conveniencia de contar con el apoyo de la crítica oficial. ¿Pero podían Eguren o Vallejo acaso contar con el apoyo de la crítica oficial? Este es el eje que Mariátegui encauzó hacia una concepción literaria que se diera la mano con su doctrina política. En ese eje radica su validez y su limitación. No es un reclamo sino una simple constatación. De no haber dependido tanto de la adecuación de sus teorías literarias a sus teorías políticas, Mariátegui habría podido revolucionar – en el sentido más peyorativo de la palabra – la crítica literaria de su época. Lo hizo, sí, en el contexto que hemos visto. Pero cuando Mariátegui emite juicios sobre temas o escritores que no están sujetos al «momento histórico nacional» ni necesitan ser incluidos en algún compartimento o categoría, su disposición está libre para proponer ideas más sugerentes o simplemente distintas.

Lo valioso de Mariátegui radica en la inclusión de poéticas como las de Eguren y Vallejo en un solo género, no importa si lírico o épico. En ningún momento Mariátegui insinúa que haya contradicción entre ambas escrituras. Y no porque un poeta represente el período cosmopolita y el otro el nacional. Las palabras de Mariátegui apuntan a una valoración basada en la *verdad* de una historia que se construye – creación heroica, dijo – sin la añoranza del pasado pero considerando la tradición como algo vivo. Es la tradición precisamente la que

permitió a Mariátegui proyectar en sus juicios estéticos un bagaje personal que no estuvo reñido con sus convicciones políticas. Mariátegui nunca renegó de sí mismo. Su propia escritura habla de esa honestidad y constituye su grandeza.

Edgar O'Hara
University of Texas at Austin

NOTAS

[1] «La realidad y la ficción». En: *Perricholi*, Lima, 25-3-26. Reproducido en *El artista y la época*, Lima, Biblioteca Amauta, 1959. Cito por esta edición, pág. 23.

[2] Ibid., pág. 24.

[3] Ibid., pág. 25.

[4] «Leonidas Leonov». En: *Variedades*, Lima, 26-2-27. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pág. 163.

[5] Ibid., pág. 165.

[6] «*Nadja*, de André Breton». En: *Variedades*, Lima, 15-1-30. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pp. 178-179.

[7] «Zola y la nueva generación francesa». En: *Variedades*, Lima, 5-2-30. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pág. 157.

[8] Estuardo Núñez: «José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* núm. 5, Lima, primer semestre 1977.

[9] Ibid., pp. 64-65.

[10] Luis Monguió: *La poesía postmodernista peruana.* México, F.C.E., 1954, pág. 82.

[11] Ibid., pág. 83.

[12] «Motivos polémicos. Poetas nuevos y vieja poesía». En: *Mundial* núm. 232, Lima, 24-10-24.

[13] Cf. Monguió, ob. cit., pp. 85-86.

[14] «Rainer María Rilke». En: *Variedades*, Lima, 9-4-27. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pp. 122-123.

[15] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima, Biblioteca Amauta, 1928. Cito por la edición de 1959, pág. 207.

[16] *El artista y la época*, pp. 123-125.

[17] Ibid., pág. 123.

[18] Ibid.

[19] «Sergio Essenín». En: *Variedades*, Lima, 1-10-27. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pp. 174-175.

[20] «Reivindicación de Jorge Manrique». En: *Mundial*, Lima, 18-11-27. Reproducido en *El artista y la época*, edic. cit., pág. 127.

[21] Ibid., pp. 129-130.

[22] «El anti-soneto». En: *Amauta* núm. 17, Lima, setiembre 1928.

[23] Alguien tendría que tomarse el trabajo de rastrear esta palabra y ver con qué función la emplea J.C. Mariátegui.

[24] «El anti-soneto», art. cit.

[25] *Siete ensayos*, ob. cit., pág. 262.

[26] Ibid., pág. 263.

[27] Ibid., pág. 267.

[28] Ibid., pág. 269.

[29] Ibid., pág. 270.

[30] Ibid., pág. 268.

[31] Ibid., pág. 269.

[32] Ibid., pág. 271.

[33] Ibid.

[34] Ibid., pág. 270.

[35] Ibid., pág. 272.

[36] Ibid., pág. 273.

[37] Ibid., pág. 274.