

## MARIÁTEGUI: LECTOR DE POESÍA

*Victor Vich*

Pontificia Universidad Católica del Perú

Lima, Perú

vvich@pucp.pe

### RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo estudia a Mariátegui como lector de poesía, vale decir, como crítico que encontró en la poesía un objeto de pregunta y un lugar para demostrar la fertilidad política de la imaginación. Mariátegui propuso tres categorías para cartografiar las diferentes estéticas presentes en las primeras décadas del siglo XX: “lirismo puro”, “disparate absoluto” y “épica revolucionaria”. Se comenta cada una de ellas en el marco de una opción teórica que entiende a la poesía como un dispositivo para ampliar el concepto de realidad y para adquirir, desde ahí, una comprensión más compleja del mundo social y del funcionamiento de la subjetividad.

PALABRAS CLAVE: Mariátegui, literatura, estética, poesía, socialismo.

### MARIÁTEGUI: READER OF POETRY

This article studies Mariátegui as a reader of poetry, that is, as a critic who found in poetry an object of questioning and a place to demonstrate the political fertility of the imagination. Mariátegui proposed three categories to map the different aesthetics tendencies occurring during the first decades of the twentieth century: “pure lyricism”, “absolute nonsense” and “revolutionary epic”. The aim of this article is to comment on each of them within the framework of a theoretical option that understands poetry as a device to broaden the concept of reality and to acquire, from there, a more complex understanding of the social world and the functioning of subjectivity.

KEYWORDS: Mariátegui, literature, esthetics, poetry, socialism.

Recepción: 19/05/2021

Aprobación: 07/03/2022

Mariátegui fue un gran lector de poesía. Los versos ocuparon un lugar central en sus intereses y siempre buscó posicionarlos en un gran proyecto de transformación social. En sus ideas, la poesía no solo era el agente de una profunda experiencia estética, sino además un lugar para proponer nuevas formas de experimentar el mundo. Mariátegui la entendió como un lugar decisivo para observar un conjunto de dinámicas –estéticas y políticas– que eran capaces de mostrar tanto las condiciones de una época como algunas dinámicas de la subjetividad.

Como se sabe, él mismo escribió poesía en su juventud. Los poemas que publicó (37 hallados hasta el momento) eran parte de dos libros, *Tristeza y Sinfonía de la vida metropolitana*, que desistió en publicar pues otros proyectos fueron ganando lugar<sup>1</sup>. En todo caso, como poeta y cronista, hay que subrayar que desde joven Mariátegui a leer la realidad estéticamente y siempre bajo los paradigmas del arte. Influidido por el modernismo y por la novedad que habían representado los colónidas, el joven *croniqueur* optó por construir una refinada sensibilidad que le permitiera observar el mundo más allá de una filosofía utilitaria. En una crónica sobre la exposición de un pintor catalán radicado en Lima, publicada en *Escritos Juveniles 3*, escribió lo siguiente:

Y porque mi alma está de antiguo melancólica, porque no siento la alegría de la naturaleza optimista, porque desde niño tuve la gran virtud de ser triste, porque no deslumbran mis ojos las bellezas de los paisajes cromáticos y risueños, porque creo en la verdad única del dolor, yo siento la poesía de los cuadros y le admiro como a un espíritu hermano que hubiera hablado al río muy hondamente. (57)

En ese ensayo, me interesa estudiar a Mariátegui no como poeta, sino como lector de poesía, vale decir, como un crítico que, más allá de contentarse en producir apuradas elegías o comentarios aislados, encontró en ella un objeto de reflexión y de pregunta. Como sabemos, en la obra de Mariátegui podemos observar el paso de la crónica al ensayo y de la simple opinión al argumento académico. Desde una opción cada vez más teórica, entendió que la poesía era también un lugar para criticar al positivismo y para demostrar la fertilidad política de la imaginación. La poesía resultaba fundamental para ampliar el concepto de realidad y para adquirir una imagen más compleja de ella. Mariátegui siempre insistió en que no solo la voluntad y conciencia

<sup>1</sup> El libro de Campuzano reconstruye todo el período con notable claridad y precisión.

mueven a los seres humanos, sino también aquellas fuerzas ocultas (deseos y pasiones) que nunca son del todo claras. “El racionalismo no ha servido sino para desacreditar a la razón”, sostuvo para llamar la atención sobre un método —el positivismo— que invisibilizaba sus propios límites (Mariátegui, *El alma* 23). Dejemos en claro que Mariátegui era un convencido de la importancia del saber racional y que en varios artículos alentó la producción de mejores datos para estudiar los problemas sociales<sup>2</sup>. Sin embargo, reconoció que el racionalismo era insuficiente para captar otras dimensiones que también contribuyen a estructurar tanto a la sociedad como a la propia subjetividad humana. Mariátegui, en efecto, sostenía que el arte era un terreno de disputa tan importante como la economía y la política. Lejos de entenderlo como una práctica elitista o como un puro entretenimiento estético, sostuvo “que solo podemos encontrar la realidad por el camino de la fantasía” (Mariátegui, *El artista* 23), pues afirmó que las artes resultaban fundamentales para construir nuevos imaginarios sobre la vida en común. “El progreso ha sido realizado siempre por los imaginativos”, sostuvo con énfasis (Mariátegui, *El alma* 45).

En el Perú, Mariátegui fue el fundador de la crítica literaria contemporánea, vale decir, aquel que renovó la manera de aproximarse a los textos literarios más allá de la erudición histórica o de legitimación de un nacionalismo criollo siempre de dudoso interés<sup>3</sup>. Sus artículos muestran el esfuerzo por entender la política inmersa en los símbolos y por arriesgar categorías que permitan cartografiar diversos procesos estéticos. Mariátegui sostenía que en las representaciones artísticas se hacían visibles dinámicas emergentes que estaban pugnando por manifestarse.

Como lector, Mariátegui busca el placer en los textos, pero no le rehúye al pensamiento teórico que siempre expuso con una claridad envidiable. En la editorial del número 10 de *Amauta*, titulada “Segundo acto”, sostuvo que “donde antes se ponía declamación, hay que poner ahora pensamiento”. De hecho, esta máxima no solo la aplicó para interpretar la escena política sino también para pensar el arte pues se sentía comprometido con un proyecto de renovación conceptual. Mariátegui nunca se contentó con alabar poetas y poemas, sino que trató de ahondar en ellos tanto en la pregunta por la

<sup>2</sup> Ejemplo de ello son, entre otros, los artículos titulados “Un programa de estudios sociales y económicos”, “El hecho económico en la historia peruana” y, sobre todo, “El problema de la estadística”, recopilados en *Peruanicemos al Perú* (1986).

<sup>3</sup> Xavier Abril sostiene que Mariátegui “abrió nuevas perspectivas liquidando definitivamente la etapa anterior basada en el culto de la anécdota confundida con la historia y el costumbrismo decimonónico” (15).

particularidad de sus dinámicas estéticas como en sus trasfondos políticos. En un artículo en el que evalúa el legado de Rilke, publicado luego en *El artista y la época*, señaló lo siguiente:

Para una tesis sobre la poesía contemporánea, he concebido tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro... 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 sentido. (122-3)<sup>4</sup>

Es propósito de este ensayo es esclarecer el sentido de cada una de estas tres categorías y observar su funcionamiento en ejemplos concretos. Mariátegui sostuvo que la opción conceptual constituye “el andamio indispensable” para la construcción de una idea y de un argumento (Mariátegui, *El artista* 122). Comenzaremos entonces por el lirismo puro, continuaremos con el disparate absoluto y terminaremos con lo que llamó la épica revolucionaria. Con las tres, Mariátegui se propuso cartografiar las principales dinámicas de la poesía del momento.

## EL LIRISMO PURO

Contra lo que muchos puedan pensar, Mariátegui fue un defensor de la autonomía de la literatura. Nunca creyó, por supuesto, en una definición que pueda prescindir de sus determinaciones sociales, pero siempre afirmó que el fenómeno literario (y artístico, en general) tiene leyes propias más allá de cualquier dependencia frente al mundo social o programa ideológico. Mariátegui entendió la creación artística como una práctica cuyo desarrollo presupone un espacio de libertad e independencia. Sostuvo que el arte es, al mismo tiempo, una realidad autónoma y un hecho social; una respuesta a las condiciones de una época y un acto que está más allá de sí mismo. Por eso, lejos de cualquier análisis puramente ideológico y lejos de cualquier formalismo técnico, Mariátegui se propuso practicar una crítica que buscara una observación integral del objeto literario. En el famoso ensayo sobre la

<sup>4</sup> En los *Siete ensayos* volverá a aludir a esta caracterización: “De las tres categorías primarias en que, por comodidad de clasificación y de crítica, cabe, a mi juicio, dividir la poesía de hoy –lirica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria–” (306).

literatura peruana, sostuvo la necesidad de estudiar, simultáneamente, “el extraordinario valor intrínseco de las obras y el valor histórico de su influencia” (Mariátegui, *Siete ensayos* 349).

¿Qué entendía Mariátegui por el valor intrínseco de una obra literaria? El lirismo puro parece ser una respuesta. Lo puro refiere aquí al cuidado de la forma y al intento por captar, simbólicamente, dinámicas centrales de la experiencia humana. En realidad, el lirismo puro nombraba la voluntad estética entendida como producción de símbolos densos en significados y siempre abiertos a la interpretación diversa.

No llama la atención, por tanto, que en el número 21, la revista *Amauta* le haya rendido homenaje no a un escritor político, sino a José María Eguren, el gran poeta simbolista. El homenaje es políticamente arriesgado, pues, poco tiempo antes, en el número 17, la revista había declarado de manera muy firme su compromiso con la revolución social. Mariátegui, sin embargo, no encontró ninguna oposición entre la opción simbolista de la poesía y la política de la revolución: la futura sociedad socialista tenía que construir, como condición necesaria para su existencia, una sensibilidad estética<sup>5</sup>.

Como se sabe, Eguren produjo una poesía cuyos símbolos son siempre misteriosos. Aunque siempre es posible rastrear imágenes sociales en sus versos, nada más lejano a la política que su trabajo artístico. Eguren no practicó la experimentación vanguardista y fue una figura alejada de los protagonismos de la esfera pública. Con él, apareció “por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso” (*Siete ensayos* 296).

Lo maravilloso refiere al sueño, a la fantasía, a esa necesidad de trascender los límites de la realidad. Mariátegui entendió que nombraba un tipo de imaginación abierta a lo desconocido. “En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil”, sostuvo con énfasis (*El artista* 24). El lirismo puro se constituía, por tanto, como ese lugar puramente estético nunca sujeto a imperativos de ningún tipo. En los *Siete ensayos*, Mariátegui cita estos versos sacados de un poema de Eguren titulado “La diosa ambarina”:

<sup>5</sup> Frente al desinterés que la generación arielista había manifestado por la obra de Eguren (Ventura García Calderón, Clemente Palma ni Riva Agüero no se entusiasmaron con su poesía), es la generación de Mariátegui la que no solo lo reivindica, sino que los nombra como el verdadero fundador de la poesía contemporánea en el Perú. Destacados miembros de ella (Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez y Gamaliel Churata) escribieron sobre su poesía. Daniel Mathews ha estudiado al detalle dicho número de *Amauta* (1998)

A la sombra de los estucos  
llegan viejos y zancos  
en sus mamelucos  
los vampiros blancos

Aunque Mariátegui no comenta la estrofa, no la analiza, se da cuenta de su importancia. Al citarla, nota que las imágenes muestran todo aquello que la razón no puede captar. En este caso, resulta claro que los *vampiros blancos* son el símbolo de eso que retorna desde algún desconocido lugar para interpelar al presente. El lirismo puro emerge así como una estética alegórica que se sale de la racionalidad habitual para representar algo que es inubicable pero cuya presencia deja marcas en la vida.

Subrayemos que Mariátegui no entendió el lirismo puro como una evasión de la realidad, sino como la puesta en escena de una dinámica central de la creación artística. Frente a la poesía realista y grandilocuente, sostuvo que la poesía de Eguren representaba una reacción contra un “arte gárrulo y retórico casi únicamente compuesto de elementos temporales y contingentes” (Mariátegui, *Siete ensayos* 294). De manera más directa, lo dijo en estos términos:

La poesía de Eguren se distingue de la mayor parte de la poesía peruana en no pretender ser historia, ni filosofía ni apologética sino exclusiva y solamente poesía. (293)

Mariátegui, en suma, observó en Eguren una concepción distinta de la creación artística y, sobre todo, la emergencia de una nueva sensibilidad. “Decorador mágico de la noche”, lo llamó en un momento (*Peruanicemos* 220). “Parece a primera vista que Eguren espiritualiza la realidad; pero más bien materializa el sueño”, sostuvo también (Mariátegui, *Siete ensayos* 223).

Juicios similares podemos encontrarlos en sus apreciaciones sobre la obra de Martín Adán. Mariátegui no solo se entusiasma con “La casa de cartón” y con los “Poemas underwood” que ahí aparecen, sino con un conjunto de antisonetos que Martín Adán publicó en el número 13 de *Amauta*. En ellos observó la desestabilización de las formas clásicas como su recuperación más allá de todo el espectáculo vanguardista. Su comentario es muy interesante:

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. Martín Adán ha intentado introducir un caballo de Troya en la nueva poesía. (*Peruanicemos* 216)

Es decir, no solo se trataba de celebrar lo nuevo a costa de lo viejo, sino del intento de reescribir lo viejo desde la conciencia de lo que había advenido. Mariátegui sostuvo que la obra de Martín Adán era el ejemplo de una voz que se ha vuelto muy consciente del aluvión modernizador pero que, lejos de resistir de manera reaccionaria, optó por incorporarla para observar sus dinámicas y horadar sus rumbos.

De la poesía de Mariano Melgar y de la de Abraham Valdelomar, le llama la atención un sentimiento panteísta que se expresa en la producción de metáforas naturales que, no por ser simples, dejan de activar profundas resonancias simbólicas. En ambos poetas, subraya la presencia de una verdad localizada en lo humilde y en lo tradicional. Digamos entonces que el lirismo puro refería a la presencia de una voluntad estética más allá de todo racionalismo. Al valorarlo, Mariátegui defendía la autonomía del hecho artístico en general.

## EL DISPARATE ABSOLUTO

Mariátegui fue muy crítico de toda descripción de la modernidad que expulsara de sus premisas la dimensión irracional del comportamiento humano. Es cierto que fue un pensador moderno, pero es claro que criticó la modernidad desde sus contradicciones y silencios. Frente a la arrogancia con la que esta se propuso describir el mundo, y frente a la gran crisis (epistémica y política) que se experimentaba en ese momento, Mariátegui celebró a las vanguardias como instancias que obligaban a repensar muchos presupuestos de la condición moderna. Ellas reaccionaban contra lo establecido y traían consigo una estética que postulaba que el mundo no era transparente sino opaco, que el sujeto no era unitario sino descentrado, que la razón nunca podía dejar de estar en pugna con el deseo, y que lo irracional y el sinsentido siempre se hacían presentes frente al poder totalizante de la razón práctica.

Por disparate absoluto, Mariátegui se refería a las estrategias formales y simbólicas de las vanguardias que habían desestabilizado la historia del arte. “Aunque tengan el aire de cosas grotescas, se trata en realidad, de cosas muy serias”, sostuvo sobre el arte nuevo (*El artista* 69). Mariátegui observa

que las vanguardias producían una poesía guiada por la estética visual del fragmento, por la escritura automática, por la metáfora irracional y, sobre todo, por el riesgo hacia el sinsentido. Desde ahí, Mariátegui reconoció que la figuración del absurdo era la manifestación de una crítica epistémica y política y, por eso, en su evaluación del dadaísmo escribió: “El disparate puro denuncia la quiebra de una filosofía más que de una técnica. . .; tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución” (*Peruanicemos* 213). “No importa que el vulgo los rechace irritados. No importa que los reciba como una majadería o extravagancia” (*El artista* 61). Es decir, los cambios en las formas artísticas no solo daban cuenta de la creatividad, sino que constituían signos de hondas transformaciones que estaban relacionadas con la ampliación del concepto de realidad, con la introducción de lo irracional dentro de lo racional y con la desconfianza del yo como una entidad unitaria y transparente (Mariátegui, *El artista* 40).

En realidad, su interés por las vanguardias iba de la mano con la importancia que siempre le dio a la observación histórica, pero también con una reflexión sociológica mayor: “El gusto no es sino el resultado de un largo proceso de educación” afirmó. “No envejecen únicamente las formas políticas de una sociedad y una cultura; envejecen también sus formas artísticas” (*El artista* 60), volvió a insistir. Más allá de su condición irreverente, Mariátegui supo que las vanguardias iban a ser parte de la historia del arte y por eso se adelantó en afirmar que “la tradición de esta época la están haciendo los que parecen a veces negar, iconoclastas, toda tradición” (*Peruanicemos* 164-5).

En el Perú, Mariátegui alentó las vanguardias publicando “La casa de cartón” de Martín Adán, “Una esperanza y el mar”, de Magda Portal y, sobre todo, los “5 metros de poemas” de Carlos Oquendo de Amat, cumbre del vanguardismo en Hispanoamérica. Mariátegui celebró “la fuerza centrífuga” de la poesía de Alberto Hidalgo, aunque sostuvo que sus disparates no dejaban de tener una impronta racionalista (*Siete ensayos* 304). De Alberto Guillén alabó su espíritu iconoclasta y se rindió ante muchas de las imágenes de “Deucalión”. Su interés por este tipo de libros residía en que, al encarnar la estética del disparate, se constituían como agentes decisivos para la construcción de una sensibilidad verdaderamente nueva. Sin los iconoclastas “la sociedad acusaría la abdicación de la voluntad de vivir renovándose y superándose incesantemente”, sostuvo con firmeza (*Peruanicemos* 165).

## LA NUEVA ÉPICA

Muchos han descrito los años veinte como una época muy convulsionada donde era posible observar tanto la decadencia de lo dominante como el valor político de lo emergente (Badiou). Si para algunos la posguerra revelaba la crisis de los fundamentos de la civilización occidental, para otros se trataba de un momento de emergencia de lo nuevo. La revolución rusa y la formación de partidos obreros por todo el mundo mostraban el surgimiento de grandes proyectos de emancipación social. No solo se trataba de constatar un final, sino de comprometerse con aquello inédito que había comenzado a surgir: “Todos los grandes ideales han partido de una negación; pero todos han sido también una afirmación” (Mariátegui, *El alma* 35).

Mariátegui sostenía que las principales dinámicas de una época podían observarse en el arte y que la crítica debía entenderse como un lugar para cartografiar nuevas identidades y relaciones de poder. Conscientes o no, las obras de los artistas podían ser leídas como respuestas a las contradicciones y las demandas de un momento de la historia. El arte –sostuvo– es el “receptor alerta de los más secretos mensajes de la época” (73).

Sus múltiples artículos siempre insistieron en que estaba ocurriendo un profundo cambio cultural. Si en el pasado la vida social había estado dominada por élites de diverso tipo, la clase trabajadora había aparecido para intentar reorganizar el mundo de otra manera. Bajo esa nueva situación, en esa escena contemporánea, podía notarse que el agente más visible del momento no eran ya los individuos autónomos, sino los movimientos sociales cargados de inmensos proyectos colectivos.

Observó entonces que la poesía no era ajena a esta dinámica. Muchos poetas habían comenzado a registrar el impulso revolucionario cuando no a celebrarlo. Sin embargo, todos entendían que no se trataba de un momento fácil. Era claro que los poderes existentes buscaban reprimir todo intento de cambio social y que el escenario comenzaba a presentarse como el de una gran gesta épica. Para Mariátegui, el retorno de lo épico iba de la mano con la emergencia de una nueva voz colectiva y con la aparición de la calle como un lugar verdaderamente político. Si en la poesía había predominado un culto al individuo, al momento era posible observar otra dinámica. Mariátegui sostiene en *La escena*:

El artista de la revolución siente la necesidad de interpretar el sueño oscuro de la masa, la ruda gesta de la muchedumbre. No le interesa, exclusiva y enfermizamente, el caso; le interesa, panorámica y totalmente, la vida. La vieja épica era la exaltación del héroe; la nueva épica será la exaltación de la multitud. En sus cantos, los hombres dejarán de ser el coro anónimo e ignorado del hombre. (161)

Desde ahí, sostenía que la nueva poesía problematizaba la idea misma del yo como una entidad autónoma y comenzaba a hacer suya una voz colectiva. De hecho, los trabajos de Freud y los experimentos de las vanguardias habían demostrado que el yo era una entidad mucho menos unitaria de lo que se suponía. Más aún, Mariátegui cuestionó que la creación poética surja como una pura traducción de experiencias personales. En su opinión, la obra de arte no solo se alimenta de la vida individual, sino que se constituía como el efecto de una confrontación con algo diferente de la subjetividad, con algo exterior que interpela al artista para exigirle una respuesta. En *El artista y la época* sostuvo que:

El poeta sumo no es solo el que, quintaesenciados, guarda sus recuerdos, convierte lo individual en universal. Es también y, ante todo, el que recoge minuto a minuto, por un golpe milagroso de intuición, la experiencia o la emoción del mundo. En los períodos tempestuosos, es la antena en la que se condensa toda la electricidad de una atmósfera henchida. (125)

Es decir, la poesía nunca dejaba de ser forma, ritmo, música, pero también comenzaba a asumirse como un lugar para transmitir ideas y alentar la transformación social. Mariátegui notó que la desorientación individual cedía el paso hacia un proyecto social que se revelaba como algo posible. La literatura, por tanto, había comenzado a cargarse de un nuevo sentido y de un nuevo mito.

Siempre actualizado, comentó la poesía de Vladimir Maiakovski. La observó como la muestra de una nueva epopeya revolucionaria y como la manifestación de una opción afirmativa que, en dicho momento, no tenía miedo de expresar una convicción y una fe. Mariátegui alude a un famoso poema, titulado 150,000,000, donde podemos leer lo siguiente:



en ella fuerzas ocultas e inconscientes. Solo a partir de ese descubrimiento, la definición de realidad podía cambiarse y la realidad misma se disponía a ser transformada.

En el Perú, Mariátegui fue muy crítico de la poesía de José Santos Cochano. La caracterizó como una épica falsa, pues en ella no se hacía presente la voz colectiva de un movimiento social, sino una visión jerárquica de la sociedad cargada “de simples gestos literarios”. Mariátegui no tuvo reparos en calificarla como una poesía con una verbosidad vana, retórica, ornamental y “grandilocua” (*Siete ensayos* 273). Encontró, por el contrario, en la poesía de César Vallejo el nacimiento de una nueva sensibilidad. “Su pena no es personal”, sostuvo. “Vallejo siente todo el dolor humano”, añadió (313). Notemos, sin embargo, que Mariátegui solo pudo leer *Los heraldos negros* y *Trilce*, y no los llamados *Poemas humanos* ni *España aparta de mi este cáliz* donde el retorno de la épica se hace muy claro. Es en estos libros donde Vallejo representó la emergencia un movimiento social cargado de “un alma guerrea y mística” (Mariátegui, *El alma* 19).

En el artículo sobre Rilke al que ya hemos aludido, Mariátegui sostuvo que “Europa había perdido su último romántico” (*El artista* 123). Sin embargo, sostiene que lo que verdaderamente ha muerto es un tipo de romanticismo enteramente subjetivista y que otro modelo estaba emergiendo en el arte del momento. Este nuevo romanticismo se constituía desde la fe en la épica colectiva entendida como un nuevo horizonte utópico. “El escepticismo –sostuvo– es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad” (Mariátegui, *El alma* 25). Para Mariátegui, la desorientación existencial había llegado a un límite y la opción afirmativa se había hecho presente en la poesía.

\*\*\*

Mariátegui fue un intelectual que se propuso contribuir a democratizar el conocimiento. Más allá de la pura erudición histórica, le interesaba tanto la producción de ideas nuevas como la necesidad de construir una nueva sensibilidad. Su proyecto fue percibir tendencias históricas y configurarlas en conceptos, pero no como un simple ejercicio académico, sino como dispositivos hacia una mejor acción política. Consciente de un sistema económico que acrecentaba la desigualdad, Mariátegui se preguntó por la responsabilidad de los intelectuales ante el mundo social (*La escena* 180).

“Mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente” sostuvo (*Siete ensayos* 229).

Tomando como ejemplo el trabajo que Trotski y Lunacharski habían desarrollado en la revolución rusa, y queriendo hacer suyo el proyecto de Vasconcelos en México, Mariátegui pensó que las artes deberían cumplir una función decisiva en la formación de una nueva cultura. Se propuso utilizarlas como elementos educativos hacia la formación de una nueva sociedad. “El pueblo sufre no solo de una gran miseria física, sino también de una gran miseria intelectual” llegó a sostener (*La escena* 97). Por tanto, construir el socialismo no solo era cuestión de cambiar la estructura económica, sino también de transformar los imaginarios sociales en un largo proceso de reeducación general. “La cultura –escribió– no es la primera fase del bienestar: es un resultado final” (*La escena* 92).

En este nuevo proyecto educativo, la poesía debía ser un agente importante. Por eso, su presencia en la revista *Amauta* es notable. He podido calcular que siete es el número promedio de poemas publicados en cada número. Lo interesante, sin embargo, es que los poemas varían en temáticas y en autores. Aparecieron ahí textos escritos por hombres y por mujeres, por autores consagrados y jóvenes, por escritores de Lima y del interior, por peruanos y latinoamericanos. Las estéticas son muy variadas y van desde la poesía simbolista hasta el “disparate puro”, desde motivos indigenistas hasta emocionadas elegías a procesos revolucionarios. En *Amauta* también aparecen muchos poemas de amor pues Mariátegui propuso el tema como un objeto de reflexión cultural<sup>7</sup>. Desde un inicio, la revista se convirtió no solo en un lugar para proponer nuevas ideas políticas sino, además, en una vitrina que mostraba la gran variedad de la poesía del momento<sup>8</sup>.

Definirse como una revista socialista nunca implicó censurar estéticas, reprimir temáticas ni mucho menos homogenizar el gusto. En realidad, lo que menos aparece en *Amauta* es una poesía propiamente política. Sin duda, ella tiene un lugar y es muy importante, pero su presencia nunca llegó a hegemonizar sus páginas ni a opacar los múltiples caminos del arte. En su

<sup>7</sup> Son ejemplo de ellos, entre otros, artículos como “El matrimonio y el aviso económico”, “Los amantes de Venecia”, “Italia, el amor pasional y la tragedia pasional”, recopilados en *Cartas de Italia* (1979).

<sup>8</sup> Sobre la poesía peruana de la década del veinte, puede consultarse el ensayo de González Vígil (1979)

comentario al Tercer Congreso Panamericano Científico, Mariátegui criticó el intento de controlar la producción cultural y de reprimir su diversidad inherente. Censuró, por tanto, que el congreso haya adoptado un modelo estético “uniforme, único, máximo, sobre medida” y, adelantándose al “Manifiesto por un arte independiente” que André Bretón, León Trostki y Diego Rivera publicaron décadas después denunciando el control estalinista sobre el arte, sostuvo que “la cátedra panamericana aspira a sistematizar y a mecanizar el arte” (Mariátegui, *Peruanicemos* 65).

Es cierto que Mariátegui notó la indisciplina de los poetas para la militancia y subrayó la necesidad de construir actores políticos en contacto con la ciencia y con la economía. Es cierto que entendió que la lucha política tiene como escenario “la tierra y no el mar” (*La escena* 23), pero también afirmó en *El alma* lo siguiente:

El hombre, como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza súper-humana. (24)

Para Mariátegui, la poesía cumplía una función decisiva al respecto. La poesía no solo era construcción de formas y símbolos sino además el lugar donde se revela una verdad sobre la experiencia humana y donde se activa algo que va más allá de la propia especificidad histórica. La entendió como una práctica estética, política y metafísica. Mariátegui observa que las imágenes de los poetas están cargadas de “emoción cósmica” (*La escena* 203) y que “con el vuelo de la fantasía es como mejor se puede abarcar todas las profundidades de la realidad” (*El artista* 23). Una nueva sociedad, por tanto, no podía quedar reducida a proponer solo un nuevo proyecto económico. Establecer la justicia social como una práctica también estética era el verdadero reto del socialismo. “Lo estético asume una posición de medio y de mediación entre lo teórico y lo práctico”, ha sostenido Han (*La salvación* 78). La gran cantidad de poemas publicados en *Amauta* buscaron construir esa nueva sensibilidad estética. Sin duda, el “hombre matinal” del futuro debía ser –también– un apasionado lector de poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, XAVIER. “Mariátegui: crítico-ideólogo”. *Mariátegui y la literatura*. Lima: Biblioteca Amauta, 1980. 11-48.
- BADIOU, ALAIN. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- CAMPUZANO, ÁLVARO. *La modernidad imaginada. Arte y literatura en el pensamiento de José Carlos Mariátegui (1911-1930)*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2017.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. “La poesía peruana en los años 20”. *Revista de la Universidad Católica* 5 (1979): 109-119.
- HAN, BYUNG-CHUL. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.
- MAYAKOVSKI, VALDIMIR. *Antología poética*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *Cartas de Italia*. Lima: Amauta, 1979.
- \_. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1981.
- \_. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1986.
- \_. *Escritos juveniles. La edad de piedra*. 3. *Entrevistas, crónicas y otros textos*. Lima: Biblioteca Amauta, 1993.
- \_. *La escena contemporánea*. Lima: Amauta, 1985.
- \_. *Peruanicemos el Perú*. Lima: Amauta, 1986.
- \_. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1984.
- MATHEWS CARMELINO, DANIEL. “Amauta N 21, dedicado a José María Eguren”. *Amauta y su época. Simposio internacional*. Lima: Minerva, 1998. 259-264.

