

FORMAS DE LO NUEVO EN EL ENSAYO DE LA VANGUARDIA:
REVISTA DE AVANCE Y AMAUTA

POR

CELINA MANZONI
Universidad de Buenos Aires

El vigor con que la voluntad experimental de la vanguardia se expande en América Latina en los primeros años del siglo xx consigue la re-estructuración de prácticas culturales y discursivas fuertemente establecidas; diversos ejercicios argumentativos: persuasivos, polémicos, dialogales o informativos confluyen en el autocuestionamiento estético y ético de la sociedad promoviendo una actualización de las retóricas interpretativas de la historia, de la poética, de la política y de la ideología. El sentimiento que Juan Marinello denominó “la inquietud cubana” y que puede servir para caracterizar un generalizado estado de ánimo, estalla en todas partes y su principal instrumento son las revistas; en ellas, a través de complejos procesos de aceptación y rechazo se reorganizan las ficciones de origen de la cultura y de la historia y se promueve la búsqueda de definiciones orientadas también a caracterizar las respectivas culturas nacionales y a buscar respuestas al interrogante de la “identidad” continental, renovado en un contexto de exacerbada internacionalización.

En el vórtice de la intensa actividad transformadora de los discursos del siglo xix, muchas de las revistas privilegian la forma del ensayo. Porque los estudios sobre el ensayo de la vanguardia son aún escasos y parciales y en general se basan más en los libros de autores luego célebres que en las versiones insertas en la diversidad de las revistas, no parece ociosa su recuperación ni tampoco la de las reflexiones sobre el género sostenida por los mismos ensayistas. En el contexto de una cultura, una retórica y un lenguaje empeñados en la divulgación imperiosa de “lo nuevo” y en la beligerancia respecto de “lo viejo”, esa actividad reflexiva amplía los alcances de un gesto crítico relativamente reciente orientado a una nueva lectura de la prosa de la vanguardia. En esta ocasión se procurará establecer una articulación entre algunos debates sobre el género publicados en la *revista de avance*,¹ las consideraciones que motivó en la misma revista el ensayo de José Carlos Mariátegui y las reflexiones que su actividad suscitó en el mismo Mariátegui.

La definición de lo nuevo genera en la *revista de avance* un debate cuyos protagonistas son Alfonso Hernández Catá con “Estética del tiempo. Lo nuevo, lo viejo y lo antiguo”,

¹ La revista se reconocía por el número cambiante cada año más que por el subtítulo escrito siempre con minúsculas con el que fue identificada después. Realizo un estudio bastante exhaustivo de la *revista de avance*, así como de algunos otros temas aludidos en este artículo, en *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*.

y John Dos Passos con “Lo nuevo ininteligible”, traducción de una carta dirigida al *New York Times*. Una retórica anticuada se contrapone de manera casi violenta a otra, e instala no sólo un nivel diferente de reflexión sino sobre todo otro lenguaje. Dice Dos Passos:

Paralelamente con el modernismo en la pintura y con la psicología de Freud en el campo de la ciencia, se ha venido formando, en el medio siglo desde Rimbaud, un modo de escribir que pudiera llamarse oblicuo, en el sentido de que aspira a generar emociones e ideas más que a someterlas inmediatamente al conocimiento, y directo por cuanto su propósito es expresar sensaciones más que describirlas. Quienes pretenden “comprender” tal modo de escribir según los métodos de la simple narración, se exponen a un abrupto pánico, a tener que cerrar los ojos apretadamente y declarar que ello “no tiene sentido”. [...] La queja de la incomprensibilidad de los nuevos métodos en música, pintura, literatura, proviene, según me parece, de que se pretenda juzgarlos por otras normas que las suyas propias —como si alguien entrara en un restorán y pidiera langosta y luego se quejase al mozo de que no fuese algo jugoso, como el bisté. (188)

Se opone al tono solemne de Hernández Catá y al núcleo de su argumentación que disuelve los términos en debate ya que el paso del tiempo finalmente destina las orgullosas ansias de novedad a una rápida senectud; el mero anuncio de lo nuevo provoca en el arte una conmoción ilusoria que lo rebaja a moda. Una vez más, nada nuevo bajo el sol. Dice Hernández Catá:

De la contumacia en las disputas y del empleo injusto de las palabras viejo y joven, queda el arte rebajado de categoría a anécdota, a objeto de moda. Y nada más opuesto que la moda al arte. [...] Los “ismos” se suceden, las voces hacen trepidar el ámbito, y jóvenes de todas clases tratan de apoderarse del hoy en nombre del mañana sin pensar que ya están en los colegios los que les van a llamar viejos pasados unos años. (174)

Si el arte ha de aspirar a la eternidad y a la universalidad, vanguardia y retaguardia serán para él sólo posiciones intercambiables. La categoría de lo nuevo ya no se opondrá a la de lo viejo que se volatiliza para dar lugar a la de lo antiguo: “Todo lo nuevo que no aspira a ser antiguo es baldío” (178). Inmune a la vibración de lo nuevo y a su vocación de transitoriedad, suprime uno de los términos de la contradicción con lo que la lucha deja de tener sentido; la ilustración de su argumento mediante una metáfora afiliada al mundo vegetal, tan alejada del sistema de las vanguardias como cercana al del nunca del todo derrotado positivismo, le permite coronar su artículo en un espíritu de concordia solidario con la eterna belleza: “He aquí el paradigma: la fronda de hoy, tronco de mañana; la vejez, no sepultura del gusano, sino crisálida donde siquiera algunas larvas, puedan transformarse en mariposa para siempre” (179).

El debate es expresivo no solo de la coexistencia de diversos modos de articulación del discurso ensayístico sino también de que la categoría de “lo nuevo”, en apariencia tan apta para definir al arte de vanguardia, resulta más complicada de lo que parece. Una similar confluencia de discursos controversiales se percibe también en la revista *Amauta*: nuevos poetas y nuevas poéticas conviven con el documento, la convocatoria, la explicación y la denuncia. Se cruzan y combaten todos los “ismos”, se divulgan programas de reforma

educativa o económica, problemas obreros, filosóficos, políticos y culturales de Europa y de América entre los que no faltan los debates del marxismo (Moraña). La creatividad que la trayectoria, breve pero intensa, de su fundador, José Carlos Mariátegui y su influencia en los intelectuales le imprime a la revista se proyecta sobre el momento histórico caracterizado por discusiones político-culturales muy intensas: el rechazo a la política expansiva de los Estados Unidos, las definiciones sobre el latinoamericanismo y sobre los movimientos de reivindicación racial, social y nacional.

Esa zona, a la que se vinculan con diferente vehemencia prácticamente todas las revistas de la vanguardia, abre la posibilidad de trascender antiguas polaridades y de vincular vanguardia artística y vanguardia política en medio de la indefinida atmósfera que se designa como “lo nuevo”, una abstracción necesaria que “esconde un contenido decisivo” (Adorno). En esa instancia, las vanguardias de la región parecen cargar de nuevos sentidos tanto el concepto de “novedad” como el de “autonomía” en un ademán que se muestra capaz de constituir una cultura nueva a partir de la ruptura de la tradición e incluso de la reinención de la tradición; en ese sentido resulta emblemático el oxímoron sobre el que Mariátegui construye en 1927 su ensayo “Heterodoxia de la tradición”.

Si bien el territorio simbólico de la vanguardia ha sido mucho más explorado en los últimos quince años que en todo el período inmediatamente posterior a 1935 (probable fecha límite de su expansión), tanto la posibilidad de consultar documentos antes inhallables como la edición facsimilar de algunas revistas permiten aprehender su simultaneidad en el tiempo y en el espacio continental, así como la compleja relación heterogeneidad-homogeneidad, constitutiva de un fenómeno cultural cuya vastedad y carácter problemático resemantizan la presunción de que se trata de una mera repetición, incluso *asincrónica*, del gesto europeo.²

Al interconectar, así sea de manera parcial, textos publicados en la *revista de avance* con reflexiones del creador de *Amauta* y con aportes de *Contemporáneos* y de *Martín Fierro*, se advierte que pese a las diferencias suelen coincidir en una comunidad de rasgos y a veces en una relación de intercambio activa, aunque desigual. La confluencia de diversos materiales entre los que se destacan formas de la prosa (proclamas y manifiestos, ensayos, artículos, polémicas y encuestas), afecta la conformación misma de las revistas que pueden leerse como lo que he denominado, con una expresión deudora de Umberto Eco, “obras en movimiento”: su condición fragmentaria se articula como un sistema complejo en el que de manera relativamente inorgánica se integran secciones fijas con otras cambiantes y heterogéneas que en conjunto constituyen una constelación de retóricas.

EL ENSAYO DE LA VANGUARDIA. FRAGMENTARISMO Y PROLIFERACIÓN

Si la conceptualización del momento literario de la vanguardia y su anclaje histórico varía en relación con el espacio y el tiempo desde el cual se realiza, no sería incongruente

² Subrayo el término, porque la cuestión de la “asincronía” de la literatura latinoamericana respecto de otras literaturas es una de las teorías más extendidas y todavía menos discutidas. García Canclini (65-80) plantea el problema en términos de “multitemporalidades asimétricas”.

que sucediera algo similar cuando se trata de pensar no solo las funciones y las modalidades de una forma literaria específica. El deslinde de la prosa de la vanguardia, a diferencia de lo que sucede con la poesía, las artes plásticas o la música, es relativamente reciente (Verani-Achugar). En todas las revistas, la prosa, además de las formas mencionadas más arriba, se manifiesta en cuentos, relatos, capítulos de novela, crónicas, incluso avisos publicitarios y otras expresiones en general heterodoxas.

El cruce de un género venerable y al mismo tiempo de difícil definición, con la voluntad experimental, en una lectura desviada, oblicua, permite reconocer un espacio en el que la estética tanteadora del ensayo se vincula a algunos de los gestos más audaces de la prosa de la vanguardia. La apropiación gozosa y desprejuiciada de formas del arte y la sociabilidad popular desdeñadas por la alta cultura como el circo y la pantomima, en la base de la admiración por Chaplin; el carnaval, el jazz, el charleston, el tango, la música transeúnte de los organitos, el boxeo, el fútbol u otros deportes, unida al gusto por lo fragmentario que se realiza en las revistas en la proliferación y dispersión de frases célebres, apostillas, aforismos, máximas, epitafios, los “Membretes” de Gironde, el “Index Barbarorum” de la *revista de avance*, los “Motivos” de *Contemporáneos*, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, es expresiva además, del placer que se encuentra en lo pequeño y lo paradójico. Se recrea una sintaxis aprendida en los *collages* en los que la yuxtaposición caótica o el estudiado desorden, según como se mire, de elementos menores e insignificantes en sí mismos, recortados de manera arbitraria, contribuye a la sugestión de lo novedoso; en la prosa de Blaise Cendrars algunos de cuyos breves relatos infantiles fueron traducidos en la *revista de avance*; en el arte de la fotografía y el del cine. La reproducción en varias de las revistas de imágenes urbanas del tipo de las de Man Ray o de Stieglitz, que recortaban en detalles a veces mínimos la gran ciudad, contribuyó seguramente a orientar la mirada hacia espacios físicos y simbólicos escondidos: callecitas, rincones, los patios, las tardes, el vacío del domingo, e incluso a la creación mítica del suburbio; una mirada fragmentada pero también a veces violenta en la que influyó la admiración universal por el cine.

El interés por gestualidades y formas del habla cotidiana devaluados por la academia nutre el breve ensayo de Emilio Roig de Leuchsenring, “Del rascabucheo considerado como una de las bellas artes”, y el más famoso de Jorge Mañach, *Indagación del choteo* (1928), lo mismo que las “Definiciones para la estética de lo cursi” de Bernardo Ortiz de Montellano, la glorificación de la cursilería por Pablo Rojas Paz en *Martín Fierro* (1924) y el posterior *Ensayo sobre lo cursi* (1934) de Ramón Gómez de la Serna. El comentario sobre el libro de Mañach publicado en *Contemporáneos* es expresivo de una conciencia estética que, asociada a la vocación por lo ínfimo, amplía la percepción del mundo:

Quizás no bastaría el ahinco erudito para encontrar al Cristóbal Colón de este actual archipiélago sociológico hecho de pequeñas islas-deportes, coquetería, cuestiones suntuarias y, último descubrimiento, choteo-barridas por una brisa de frivolidad. [...] Ahora los inmigrantes desalojan su afán de los grandes continentes a cambio de explorar islotes, si más chicos, también más pintorescos. [...] La cartografía, en tanto, se ensancha. (Salazar Mallén)

En la atención que Jaime Torres Bodet y José Carlos Mariátegui le dedican a *Nadja* (1929), la novela de André Breton, también se puede leer, aun en las diferencias, la seducción provocada por el encuentro con lo maravilloso en el espacio de lo banal. Las “fragmentarias razones” con las que Borges encara las coplas criollas, las acriolladas y los refranes en *El tamaño de mi esperanza* (1926), o sus elecciones de lo ínfimo en los ejercicios de prosa narrativa que cuajan en 1936 en *Historia universal de la infamia*, lo mismo que el “Breve ensayo sobre el ómnibus” de Leopoldo Marechal en el número 20 de *Martín Fierro*, juegan, experimentan, con el afán de concisión, síntesis, elegancia, brevedad, ritmo y contundencia, de una escritura que se anhelaba despojada y que se debatía contra el peso muerto de una prosa superficial y ostentosa heredada del siglo XIX que o había resultado inmune a la renovación modernista o la había constituido en estereotipo. El cartel colocado al pie de la página 142 del mismo número 20 de *Martín Fierro*: “LOS ESCRITORES JAMÁS DEBIERAN OLVIDAR QUE LA CIRUJIA [sic] ES UN ARTE DE GRAN ESTILO”, realiza en tono de solfa el programa de la vanguardia contra el discursismo, el lugar común y la improvisación en la prosa, y explica la importancia del espacio destinado en varias de sus revistas al ensayo y a la reflexión sobre sus formas. El hecho de que quienes cultivan el género pueden ser también poetas y algunos de ellos grandes poetas, como César Vallejo, ratifica la necesidad de pensar los géneros en su contemporaneidad, en el diálogo, el intercambio y la interpenetración de discursos.

En un artículo escrito cinco años después del cierre de la *revista de avance*, Jorge Mañach, recupera la idea de una “sensibilidad nueva” abierta a la rebeldía, en la que el rechazo de las retóricas se relaciona directamente con el cambio social. Refiriéndose a las minúsculas con que escribieron el nombre de la revista, racionalizará:

Aquella rebeldía contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva, que ya se movilizaba para todas las insurgencias [...]. Nos emperábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política. (“El estilo...” 96-97)

No se trata de un recuerdo embellecido por la nostalgia sino de una síntesis del espacio elegido para la construcción de una cultura cubana moderna. En un aspecto, Oliverio Girondo, coincide con el gesto de Mañach unificando en un “nosotros” moderno la oposición a un “ellos” que sostiene rutinariamente una retórica de la ampulosidad: “Entre otras... ¡la más irreductible disidencia ortográfica! Ellos: Padecen todavía la superstición de las Mayúsculas. Nosotros: Hace tiempo que escribimos: cultura, arte, ciencia, moral y, sobre todo y ante todo, poesía” (137).

El sostenido interés de Mañach por la forma del ensayo reaparece en el que dedica al ya entonces olvidado escritor cubano Francisco José Castellanos a quien piensa como modelo de los nuevos por su rebeldía contra el romanticismo y contra las trampas del tropicalismo (verdadera *bête noire* de la época) y por la modernidad implícita en la selección de sus modelos: Stevenson, Bernard Shaw, Yeats, Synge, Lord Dunsany, Carlyle, Emerson y William James, cuando sus contemporáneos leían todavía a Núñez de

Arce, a los románticos franceses y a sus epígonos. Esas elecciones (afines, por lo demás, a las de Borges), identificaron su obra con lo que Mañach llamó “sajonismo intelectual” (216), suerte de imperativo mental que le permitió a Castellanos, también traductor del inglés, la creación de un estilo ensayístico moderno: neto, preciso y económico. Mañach despliega una poética del ensayo en debate además con una opinión corriente, según la cual se denominaría ensayo a toda prosa seria, de relativa brevedad, que no sea meramente anecdótica o descriptiva. La confluencia en Castellanos de oralidad y escritura, le permite una redefinición: “el género se caracteriza no tanto por una medida como por una calidad y por un ritmo especiales de exposición” (220). En resumen, un estilo que condensa una actitud ética del intelectual: “Y no desear, no hacer interjecciones sino juicios; pensar, ser desinteresados, es ser actuales” (223). En el marco de este tipo de elaboraciones se inserta el número de homenaje de la *revista de avance* dedicado a José Carlos Mariátegui.

EL ENSAYISMO DE MARIÁTEGUI

Si por una parte la condición fragmentaria de las revistas favoreció entre otras formas de experimentación la del ensayo, por otra es indudable que José Carlos Mariátegui exploró al máximo ese posible; su intenso trabajo disperso en tantas publicaciones periódicas además de *Amauta*, constituyó una textualidad que, más allá de su pasión crítica y teórica, arrebató a los lectores por la fuerza de lo que distinguieron como su “estilo”.

La reflexión abierta por la *revista de avance* toma como pre-texto los dos únicos libros organizados y prologados por su autor: *Escenas de la vida contemporánea* (1925) y *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928); como es sabido, ambos reúnen trabajos publicados previamente en las revistas limeñas *Variedades*, *Mundial* y *Amauta*.

En el prólogo a *La escena contemporánea* Mariátegui reflexiona: “no pretenden estas impresiones, demasiado rápidas o demasiado fragmentarias, componer una explicación de nuestra época. Pero contienen los elementos primarios de un bosquejo o un ensayo de interpretación de esta época y sus tormentosos problemas que acaso me atreva a intentar en un libro más orgánico” (11). Más adelante afronta la singularidad de su método y lo constituye en una elección teórica y estética: la fragmentariedad del ensayo le parece el “mejor método para explicar o traducir nuestro tiempo” (11). Una afirmación en la que subyace no solo una renuncia filosófica a la seguridad que en apariencia transmiten las pretensiones totalizadoras sino también una apuesta al movimiento y una persecución de la ligereza de la prosa como signos de un moderno cuya fugacidad solo es posible intuir mediante la rapidez de las impresiones. El carácter heterodoxo de este prólogo en cuanto al rechazo de toda concepción totalizante, incluso la del marxismo, se extiende también, como señala Antonio Melis en el prólogo a sus *Obras Completas*, a “la pretensión de cualquier ciencia particular de erigirse en canon de interpretación universal” (23).

Aun así es imposible no registrar una cierta tensión entre fragmentariedad y organicidad, que se expresa –y no por única vez– en el anhelo de libro orgánico como ideal futuro. Aunque puede leerse también como una declaración deudora de un horizonte social en el que el libro sostiene el prestigio de una modalidad argumentativa, no debería descartarse una polémica implícita con la organicidad de la ideología del hispanismo a

ultranza representada por la obra academicista de José de la Riva Agüero. Como una manera de superar el desajuste, más que conflicto, entre lo fragmentario y lo orgánico, utiliza los procedimientos de asociación y ensamblado propios del arte moderno, que, en la base del *collage*, recuperan además de lo fragmentario, una estética de la discontinuidad. Otro modo de reconocer la imposibilidad de que una teoría pueda aprehender el panorama completo del mundo contemporáneo y mucho menos “su movimiento”, de allí que proponga la exploración “episodio por episodio, faceta por faceta” (*La escena* 11). Su conciencia de la multiplicidad del fenómeno y del retraso del juicio y de la imaginación respecto de la totalidad, lo autorizan a proponer que “el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo es, tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico” (11): formas de comunicación moderna y de masas instaladas con firmeza en el horizonte de Mariátegui.

En los límites de ese mismo envión reflexivo caracteriza su propio punto de vista: “sé muy bien que mi visión de la época no es bastante objetiva ni bastante anastigmática” (12). La utilización del término científico que designa la corrección del astigmatismo, un defecto de visión provocado por la curvatura irregular del ojo que produce una impresión desplazada de la norma, y por eso, “incorrecta”, no solo revela el tipo de relación que su mirada establece con el objeto sino que en el mismo movimiento denuncia el carácter convencional de las habituales atribuciones de objetividad. Se podría decir que ante el espectáculo del mundo, su “filiación” y su “fe”, su mirada desviada de la norma se refracta de modo tal que el ensayo se constituye en ese momento en que la luz ilumina de manera oblicua una imagen nueva de la sociedad, que no será objetiva pero tampoco sectaria, que nunca subordinará el juicio estético al criterio de lo correcto político. Como culminación, la metáfora óptica extiende la experiencia de lo individual para refractarla a lo social; es por eso que caracteriza a su visión como “un documento leal del espíritu y la sensibilidad de mi generación” (12).

Tres años después, en la “Advertencia” a los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, retoma el mismo planteo filosófico y estético ahora respaldado por la traducción y la glosa del epígrafe de Nietzsche que encabeza el volumen.³ “Como *La escena contemporánea*, no es éste, pues, un libro orgánico. Mejor así. Mi trabajo se desenvuelve según el querer de Nietzsche, que no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquél cuyos pensamientos formaba un libro espontánea e inadvertidamente” (11). Aun así, lo mismo que en el prólogo de 1925, insiste: “Muchos proyectos de libro visitan mi vigilia” (11). En la tensión entre fragmento y totalidad recupera un impulso por el que vida y pensamiento se constituyen en una unidad en devenir, “un único proceso” en el que se tensa la fugacidad del instante con la conciencia de una misión deliberadamente orientada hacia un horizonte entrevisto. “Y si algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de –también conforme a un principio de Nietzsche– meter toda mi sangre en mis ideas” (11). Podría decirse que esa petición ilumina una prosa en la que la combinación de un conjunto de procedimientos, traspasada por el impulso expresivo de una sensibilidad ante lo nuevo, se constituye en un

³ El epígrafe de Nietzsche, transcrito en alemán, pertenece a *El viajero y su sombra* y se constituye en una señal más –si se quiere, desafiante– del carácter original del marxismo de Mariátegui.

rasgo de estilo. Muchos de sus contemporáneos pudieron reconocer esa cualidad inseparable de su pensamiento, y, dentro de las expectativas de sus propios horizontes, los redactores de la *revista de avance* lo expresaron en el homenaje que dedicaron a su memoria.

El número especial fue anunciado poco después de conocerse la noticia de su muerte en Lima el 17 de abril de 1930: “La muerte de José Carlos Mariátegui, por ser duelo de la América nueva, es duelo de ‘1930’. [...] La tiranía borgiana de Leguía más que el largo padecer físico ha matado al autor de los ‘Siete Ensayos’” (“La muerte...”).⁴ En el material que contiene la revista destaca el grabado de un perfil de Mariátegui (“cabeza de aguilucho obstinado”, dijo Marinello), por el pintor cubano Carlos Enríquez. Además de los artículos que se le dedican, reproduce fragmentos de un ensayo sobre el americanismo y de una carta que poco antes de su muerte le había enviado a Marinello en la que además de mencionar la amistad con Waldo Frank y su futuro viaje a Buenos Aires, promete un artículo.⁵

El número se abre con un texto de Waldo Frank, “Una palabra sobre Mariátegui, que por haber sido escrito con anterioridad, se publica acompañado de una carta que lo autoriza:

Si ustedes quieren, pues, queridos hermanos, pueden publicar junto con esta carta las palabras que ya les mandé. [...] Hemos perdido un líder y un hermano: la Muerte nos ha infligido una severa derrota. No hay nada que podamos hacer sino saludarle, y seguir adelante, en su espíritu. (166)

El artículo, que fundamenta el sentido misional de la fraternidad y el liderazgo que le reconoce en la redefinición del americanismo, confluye con la mayoría de las reflexiones que le siguen, fuertemente impregnadas de preocupación por el porvenir de América en el marco de las conflictivas relaciones entre el Norte y el Sur, un debate cuyo análisis excede la propuesta de este trabajo. Desde otra perspectiva, su admiración se sustenta en el “sutil milagro” que Mariátegui realiza al conjugar la causa de la humanidad con la del individuo, al integrar la estética con el pensamiento revolucionario, al constituirse en una personalidad intelectual libre de los falsos argumentos tanto del marxismo como del pragmatismo liberal; una entrada inscrita en los debates acerca de la función del intelectual y del lugar de la literatura en la sociedad que se constituye además, en un delgado hilo sobre el que se recorta el homenaje.

Juan Marinello en “El amauta José Carlos Mariátegui” reúne la reflexión sobre el americanismo con la personalidad y los rasgos de escritura propios de quien ha transitado

⁴ Se puede convenir en que la definición de una dictadura como “borgiana”, aunque no desentone en el contexto de la revista, constituye entonces un modo audaz de adjetivación hoy perdido por su proliferación como lugar común.

⁵ 1930 *revista de avance* IV/47 (La Habana, 15 junio 1930): 166. En el fragmento sobre el americanismo rechaza algunas de las ideas en debate: “Es ridículo hablar todavía del contraste entre una América sajona materialista y una América latina idealista, entre una Roma rubia y una Grecia pálida. Todos estos son tópicos irremisiblemente desacreditados. El mito de Rodó no obra ya –no ha obrado nunca– útil y fecundamente sobre las almas. Descartemos, inexorablemente, todas estas caricaturas y simulacros de ideologías y hagamos las cuentas, seria y francamente, con la realidad”.

senderos desconocidos. En sus ensayos, “Mariátegui fue al análisis leal, acucioso, perspicaz, pero realizado desde un ángulo apasionado. El dato, el enfoque, verificados con científica objetividad; la doctrina desatendida de lo que no fuese su propia órbita, a un lado lo que pudiera distraer, debilitar la visión de lo apetecido” (169). Si, por una parte, recuerda sus conocidas palabras del prólogo de 1925: “Soy un hombre con una filiación y una fe”, y resalta su seriedad en la utilización de datos y materiales de la realidad, la imagen que resulta se aparta de la propuesta por Waldo Frank en la que la íntima integridad es determinante. Marinello ve en Mariátegui la figura del intelectual escindido entre la vocación del arte y la de la política; su modelo es Martí, pensado, a diferencia de Mariátegui, antes como poeta que como político: “Mariátegui detiene su pupila apasionada en el hecho artístico y, como Martí, lo tiñe de su sangre. Pero no le entrega, como nuestro gran escritor, su latido central” (170). Esa tensión entre lo político y lo estético que Marinello percibe en la escritura de Mariátegui lo conduce a una definición de su estilo que compara con el de Unamuno: “la palabra tiene sentido en tanto es parte viva, carnal, de quien la escribe. Como a las aguas marítimas el color –el estilo–, les viene de la profundidad” (171).

Una identificación que será impugnada por Francisco Ichaso para quien la pasión reconocible en Mariátegui nunca lo llevó al panfleto ni tampoco a la asimilación de lo que Borges llamó en *Inquisiciones* (1925), con bastante aspereza, “las artimañas” de Unamuno: “Su pasión –a diferencia de la de Unamuno [...]– se tradujo siempre en un celo ferviente por sus ideas, no en el arranque lírico ni en la confesión sentimental. Dejó su pensamiento desnudo, como el maquinista que desarbola su motor para que pueda apreciarse la solidez de la estructura y la exactitud del mecanismo” (186). La contribución de Ichaso, “Meditación del impedido”, aporta entonces, algunos elementos que están en el centro de la discusión acerca del estilo del ensayo además de descubrir en la escritura y la vida de Mariátegui un tiempo propio de América: “el símbolo de una nueva América que vencerá no por el impulso ciego ni el movimiento improvisado, sino por el avance tenaz y progresivo” (186).

El cuentista Lino Novás Calvo, en una breve intervención titulada “Su ejemplo”, sin entrar en debate sobre el tema del americanismo, reivindica en Mariátegui su “saber de otro modo, por otros sentidos y otras palabras” (174), una intuición de la radical complejidad de su modo de pensar que ha dado lugar, por lo demás, a tantos malentendidos. Al proyectar su imagen en la del profeta que por no haber alcanzado la tierra prometida deja un legado a cumplir, parece dar pie a la reflexión de Jorge Mañach “La palabra sola”.

Mañach recupera el “heroísmo intelectual” de Mariátegui y al igual que Marinello lo relaciona con Martí en ese vértice en que el artista se escinde del político: “Como Martí, enamoró el peruano su propia frustración: la de ese artístico designio que es la vocación primaria y la tentación perdurable de todo hombre de ideas: conjugar imágenes” (176). El hombre de letras frustrado por la pulsión política parece reproducir la experiencia martiana aunque con el signo cambiado respecto de la mirada de Marinello. Aparece en germen otra diferencia que se ahondará con el paso del tiempo y que no tiene que ver de manera directa con la imagen de intelectual de Mariátegui sino con su adhesión a una filosofía que Mañach no comparte pero que respeta por la radicalidad de su pensamiento, fuente a su vez de la fuerza de su argumentación: “implacable y eficaz como una máquina” (178), una

comparación que desarrolla luego como un sistema metafórico que no desagradaría a Deleuze y Guattari. “En su palabra, América encontró la palabra neta, directa y total. La palabra capaz ya de guerrear por sí sola y llenar el vano de esta muerte prematura” (178).

Félix Lizaso, en “Hombre de letra viva”, insiste en una imagen de Mariátegui escindida entre el artista y el político en la que la opción por la política habría estado motivada por una ética según la cual “le parece deserción el simple juego literario” (182). “[U]n escapado de la literatura convencional [...] portador de una nueva palabra que América necesita. Se vincula a una idea, y como pone a su servicio todo su aliento, cobra rápidamente el simbólico tono del apóstol” (181).

En el reconocimiento del carácter apostólico de Mariátegui se vuelve evidente que, aun sin nombrarlo, también su gran referente es Martí, el héroe adorado de la vanguardia cubana, el Apóstol, que tampoco pudo ser percibido en la dramática tensión que sostenía su obra y fue considerado como desgarrado entre vocaciones finalmente antitéticas. En su comentario de *La escena contemporánea* se muestra perceptivo tanto de la matriz constructiva del texto (“Los gérmenes a que obedecía la realidad europea del instante, se apresan en el minucioso y fino ensamblaje construido por Mariátegui”, 182), como de su peculiar belleza.

El único trabajo que se dedica a analizar de manera casi exclusiva las cualidades de Mariátegui como escritor, está firmado por Medardo Vitier y se titula, “Un estilo”. Parte de una premisa: si la densidad del mensaje es lo que vuelve eficaz el estilo, es precisamente por eso que su estilo merece ser considerado. “Es su copiosa información, es su convicción acendrada, es el bello serpear de sus ideas, es su ansia de renovación para estos países hispánicos, lo que le organiza ese su estilo, a un tiempo sencillo y grande” (184). Porque no escinde al pensador del ensayista puede notar la originalidad de una escritura que considera modelo del “movimiento renovador de las letras de avance”. Así como en el momento de establecer el linaje de lo moderno en la poesía cubana Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro vieron en Martí no un precursor sino un contemporáneo, Medardo Vitier destaca la armonía de la prosa de Mariátegui que se diferencia del modo rítmico propio de otras épocas y que por eso resulta actual; se trata de “una armonía subyugadora” lograda en lo fundamental por la articulación de tres negaciones: no hace introducciones “adiposas”, no compone “períodos de retórica musicalidad”, no rechaza los neologismos. Se trata de una de las reflexiones más originales en relación con lo que Vitier imagina como el aporte de la vanguardia, de “lo nuevo”, a la escritura del ensayo, una postura que tiene escasos herederos y que tampoco él mantiene en su obra de 1945, *Del ensayo americano*, sostenida entonces en la indagación del americanismo.

En este contexto resulta sorprendente la contribución de Adolfo Zamora, quien en “Mariátegui” y con el pretexto de oponer las cualidades del homenajeado a los vicios de unos aficionados al arte a quienes desprecia, despliega todos los clisés de un antiintelectualismo que muy pronto iba a constituirse en un dogma negador de las mejores tradiciones del pensamiento marxista y de izquierda. También él diseña una imagen escindida, esta vez entre el admirable hombre práctico, presente en huelgas, protestas, manifestaciones y cárceles, y el constructor doctrinario, cuya obra, “la más conocida fuera del Perú, la única que quizás se atreven a admirar, por diletantismo, los literatos de América” (180), sólida aunque inacabada, ya propone revisar. El artículo de Zamora, de

quien figuran por lo menos dos colaboraciones en *Amauta*, extravagante en relación con el conjunto en el que se inscribe, parece también extemporáneo, aunque en realidad apenas se adelanta a una corriente de pensamiento que muy pronto, inspirada en la ortodoxia de la Internacional Comunista y su interpretación del marxismo, en la exacerbación del nacionalismo y en los debates que rodearon la guerra de España, entre otros factores, necesitó poco tiempo para constituirse en dominante. Así como pretendió borrar el pensamiento de Mariátegui, silenció y estigmatizó a las vanguardias y constituyó zonas de vacío en una cultura que, una vez más y en otras condiciones, se replantea la necesidad de reflexionar sobre su misma existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Revistas

1927. 1928. 1929. 1930. *revista de avance*, La Habana, 1927-1930. Material fotocopiado. *Contemporáneos* (1928-1931) Edición facsimilar. 11 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Amauta. Revista mensual de Doctrina, Literatura, Arte, Polémica*, 1926-1932. Edición facsimilar. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., s.f. Estudio preliminar de Alberto Tauro.
- Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995. Estudio preliminar de Horacio Salas.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. [1970]. Versión castellana de Fernando Riaza. Madrid: Taurus, 1992.
- Alexander, Robert. *Comunism in Latin America*. New Jersey: Rutgers University Press, 1957.
- Aricó, José. *Mariátegui y los orígenes del marxismo latinoamericano*. 2ª ed. México: Pasado y Presente, 1980.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. [1925]. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *El tamaño de mi esperanza*. [1926]. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. *Historia universal de la infamia*. [1935]. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- Dos Passos, John. "Lo nuevo ininteligible". *1928. revista de avance* 11/24 (La Habana, 15 julio 1928): 188.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Frank, Waldo. "Una palabra sobre Mariátegui". *1930. revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 165-66.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Girondo, Oliverio. "Membretes". *Obra*. 5ª ed. Buenos Aires: Losada, 1993.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi*. [1934]. *Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*. Madrid: Moreno-Ávila, 1988.
- Hernández Catá, Alfonso. "Estética del tiempo. Lo nuevo, lo viejo y lo antiguo". *1928. revista de avance* 11/23 (La Habana, 15 junio 1928): 141-45 y *1928. revista de avance* 11/24 (La Habana, 15 julio 1928): 173-79.

- Ichaso, Francisco. "Meditación del impedido". 1930. *revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 185-86.
- Jitrik, Noé. "Destrucción y forma en las narraciones". *América Latina en su literatura*. 4a.ed. César Fernández Moreno, coord. e intro. México: Siglo XXI-UNESCO, 1992.
- Lizaso, Félix. "Hombre de letra viva". 1930. *revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 181-82.
- ____ y José Antonio Fernández de Castro. *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Madrid: Hernando, 1926.
- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Mañach, Jorge. "Un ensayista cubano. Francisco José Castellanos, precursor". 1927. *revista de avance* I/9 (La Habana, 15 agosto 1927): 215-20, 223.
- ____ "La palabra sola". 1930. *revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 176-78.
- ____ "El estilo de la revolución" [1935]. *Historia y estilo*. La Habana: Minerva, 1944. 96-97.
- ____ "La crisis de la alta cultura en Cuba" [1925]. "Indagación del choteo" [1928]. Edición al cuidado de Rosario Rexach. Miami: Universal, 1991.
- Marechal, Leopoldo. "Breve ensayo sobre el ómnibus". *Martín Fierro* II/20 (Buenos Aires, 1925): 139.
- Mariátegui, José Carlos. *La escena contemporánea* [1925]. *Obras completas*. Lima: Amauta, 1959. vol. 1.
- ____ *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. *Obras completas*. Lima: Amauta, 1980. vol. 2.
- ____ "Nacionalismo y vanguardismo" [1925]. "Heterodoxia de la tradición" [1927]. *Peruanicemos al Perú*. Lima: Amauta, 1970. vol. 11.
- Marinello, Juan. "El amauta José Carlos Mariátegui". 1930. *revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 168-72.
- Melis, Antonio. "La experiencia vanguardista en la revista *Amauta*. *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989. La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano. Actas del Coloquio Internacional de Berlin 1989*. Harald Wentzlaff-Eggebert, ed. Frankfurt (Main): Vervuert, 1991.
- ____ "José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI". *Mariátegui total*. Lima: Amauta, 1994. xi-xxxiv.
- Moraña, Mabel. *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica, 1910-1940*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1984.
- Novás Calvo, Lino. "Su ejemplo". 1930. *revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 173-174.
- ____ "La muerte de José Carlos Mariátegui". 1930. *revista de avance* IV/46 (La Habana, 15 mayo 1930): 132.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. "Definiciones para la estética de lo cursi". [1929]. *Contemporáneos*. México: FCE, 1981. 199-205.

- Osorio T., Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.
- Pérez de Medina, Elena. "La escritura de Mariátegui". *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 6-7-8 (Mar del Plata, 1996).
- Roig de Leuchsenring, Emilio. "Del rascabucheo considerado como una de las bellas artes". *Social* VIII/4 (La Habana, abril de 1923): 22-65.
- Salazar Mallén Rubén. "Indagación del choteo". *Contemporáneos* 10 (México, 1929): 270.
- Santos, Susana. "El proyecto de escritura de José Carlos Mariátegui". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. (JALLA), La Paz, 1993*. La Paz: Plural - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UMSA, 1995. 737-44.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. 2ª ed. México: FCE, 2002.
- Vanden, Harry E. *National Marxism in Latin America. José Carlos Mariátegui's Thought and Politics*. Boulder, CO: Lynne Rienner, 1986.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. 2ª ed. México: FCE, 1990.
- _____ y Hugo Achugar (eds.). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1996.
- Vitier, Medardo. "Un estilo". *1930. revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 184
- _____ *Del ensayo americano*. México: FCE, 1945.
- Zamora, Adolfo. "Mariátegui". *1930. revista de avance* V/47 (La Habana, 15 junio 1930): 179-80.