



Capítulo 4



La Aventura de Mariátegui

Nuevas Perspectivas

GONZALO PORTOCARRERO - EDUARDO CACERES - RAFAEL TAPIA
EDITORES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1995



Primera edición, julio de 1995.

Cubierta: María del Carmen Herrera y Diego Carvalho Herrera

La Aventura de Mariátegui: Nuevas Perspectivas

Copyright © 1995 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria cuadra 18, San Miguel. Lima, Perú. Tlfs. 462-6390, 462-2540 Anexo 220.

Derechos Reservados

ISBN 84 - 8390 - 980 - 4

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

ALGUNAS OBSERVACIONES ADICIONALES SOBRE MARIÁTEGUI EN EL CEMENTERIO

William W. Stein G.

Han pasado cinco años desde la publicación de *Mariátegui y Norka Rouskaya*¹. No siempre es posible tener una segunda oportunidad para terminar de decir algo que se ha dicho de una manera incompleta. Pero tengo la oportunidad: estoy agradecido por tenerla y deseoso de usarla.

Durante estos últimos años, el tiempo y las vicisitudes de la existencia me han dado la oportunidad de leer nuevos trabajos sobre la vida y pensamiento de Mariátegui, y de leer y reflexionar sobre nuevos significados e implicancias acerca de lo sucedido en 1917, en el Cementerio General de Lima, y el escándalo que ello suscitó en las altas esferas de la ciudad. No sólo eso; hay algunas cosas que, creo, pueden añadir algo a nuestra comprensión de José Carlos Mariátegui como persona, como ser humano.

Originalmente me había propuesto investigar lo que yo creía era una parte significativa del medio en que se desarrolló Mariátegui, que podría explicar en algún grado su radicalización, su transformación en el marxista internacionalmente reconocido que, como Zenón de Paz Toledo lo ha señalado recientemente, podía «auscultar el estado de ánimo de la cultura occidental»². Los hechos del escán-

1 William Stein, *Mariátegui y Norka Rouskaya. Crónica de la presunta «profanación» del cementerio de Lima en 1917*, Biblioteca Amauta, Lima, 1989.

2 Zenón de Paz Toledo, «La categoría mito en la obra de Mariátegui», en *Anuario mariáteguiano*, n° 4, Empresa Editora Amauta, Lima, 1991, p. 33.

dalo de 1917 se originaron cuando, en la fiesta de despedida de Norka Rouskaya, ella y un grupo de periodistas indagaron la posibilidad de pedir autorización para ingresar al Cementerio a la medianoche, con el fin de que ella pudiera expresar, a través de su cuerpo, sus sentimientos ante la música de la *Marcha Fúnebre* de Chopin. Las propias autoridades aseguraron el permiso (que se desotorgaría *post hoc*), y el evento se realizó.

La reacción fue severa. Mariátegui, Norka, y otros fueron enviados a prisión, aunque por algunas horas, y los periódicos de Lima hicieron lo más que pudieron sobre el asunto³. En el libro pongo énfasis en la magnitud de la experiencia de Mariátegui en prisión y en la enorme transformación que él experimentó, de escritor de pequeños relatos, hípico entusiasta, poeta y crítico de arte, a comentarista politizado de eventos públicos, simpatizante bolchevique, analista de la situación internacional y líder de los trabajadores.

No obstante, hay continuidades y transformaciones que han de verse en la vida de Mariátegui. Mirla Alcibíades dice:

«Su trabajo periodístico durante esos años -de 1911 a 1919- acusa una evolución progresiva que permite distinguir en el período dos sub-etapas. La primera abarcaría los años que van de 1911 a 1917, es decir, los años previos a su «orientación socialista», y la segunda el período señalado por la empresa edito-

3 Los periodistas son sensibles a cualquier cosa que venda sus periódicos, radiodifusoras y televisoras, como amebas que sacan los seudópodos ante la presencia del alimento. He tenido muchas experiencias recientes y repugnantes con temas no periodísticos que nos seguirán machacando. Durante el último año la prensa norteamericana ha tomado y desechado sucesivamente diversas «historias» sensacionalistas y provocadoras que involucran los temores humanos elementales relacionados con violaciones y mutilaciones (los Babbitt, John Wayne y Lorena), codicia (Tonya Harding), rabia y parricidio (los hermanos Menéndez), maltratos a las esposas, celos y asesinato (O. J. Simpson) -ninguno de los cuales es realmente «noticia»- y todo lo que logre desviar la atención de la gente de las tragedias masivas de Bosnia y Ruanda, para no mencionar asuntos vitales en Estados Unidos como la reforma del sistema de salud o los delitos de los políticos profesionales.

rial que significa la aparición del periódico *La Razón* (...) Con frecuencia estas dos sub-etapas de la «edad de piedra» son polarizadas en oposición, llegándose a privilegiar la producción del segundo momento -la que tiene que ver con cuestiones políticas- en desmedro del período marcado por la inclinación hacia la literatura. Ha ocurrido que todavía esos dos momentos no han sido integrados de manera tal que se logre anular dicha dicotomía.

(...)

En cuanto a la denominada segunda etapa de su vida encontramos que es entonces cuando se concreta el peso de la génesis literaria de su formación intelectual. Luego de ese viaje a Europa, el trabajo que comienza a desarrollar Mariátegui se presenta como una prolongación, o una continuación, de lo que había estado haciendo antes de su partida»⁴.

Me propongo ahora enfocar, de una manera totalmente científica, algunas constantes y no las variables. Cuando pienso en los eventos de 1917, vienen a mi mente algunas preguntas: ¿Qué sería lo que condujo a Mariátegui a buscar la experiencia, que ha de caracterizarse como conmovedora, de contemplar a Norka en el cementerio ejecutando una danza en las primeras horas de la madrugada? ¿Por qué un cementerio? ¿Por qué una danza? ¿Y cómo así fue que no previó la reacción que habría en Lima ni la suerte de los participantes? ¿Era ingenuo?»⁵.

En primer lugar, hablemos de los cementerios. George y Nelson observan al respecto: «La superstición y la elusión expresan aquello que, conscientemente, se cree que el cementerio todavía tiene: ‘Hay que contener el aliento al pasar por ahí’, ‘no hay que ir luego de que haya oscurecido’, ‘no hay que ir nunca’»⁶. Curl dice

4 Mirla Alcibíades, «José Carlos Mariátegui y los orígenes de la ciencia literaria en América Latina», en *Anuario Mariateguiano*, n° 4, pp. 33 y 35.

5 Agradezco a Gonzalo Portocarrero por sugerirme esta pregunta luego de nuestra reunión en el Simposio Internacional José Carlos Mariátegui, el 15 de junio de 1994, en Lima.

6 Diana Hume George y Malcolm A. Nelson, «Man's infinite concern:

que «para la mayor parte de la gente el cementerio es un lugar que debe evitarse (...) A menudo la demostración de cierto interés por los cementerios y por otros aspectos del culto a la muerte, suscita gran sorpresa. Hoy en día se considera que este interés es casi una perversión: en la sociedad urbana, los camposantos, los cementerios y la parafernalia de la muerte están en la misma situación en la que hace algunos años estaba el sexo»⁷. Ciertamente, en relación a la metáfora erótica, Brown la hace explícita al comparar el cementerio parisién Père-Lachaise con una prostituta, «una mujer fálica, de piedra, que se come vivos a los hombres»⁸. Dicho esto, puede entenderse fácilmente que la aparición de una bailarina y sus devotos en el Cementerio General de Lima, para los propósitos que ellos se habían trazado, fuera considerado excéntrica por algunos periodistas y su público. Más aún, para la mayoría de la gente la muerte y las prácticas funerarias tienen un enorme significado sentimental, por lo que se sintieron amenazados, y algunos de ellos calificaron el hecho como una «profanación».

Por otro lado, no hay que descartar las asociaciones eróticas con los cementerios, aún cuando ellas estén reprimidas (sin embargo, no las he tocado en el libro). Ariès establece una relación entre Eros y Tánatos cuando señala:

«A fines del siglo XV, vemos que los temas relacionados con la muerte comienzan a asumir un significado erótico. En las antiguas danzas de la muerte, la Muerte apenas si tocaba al ser viviente para advertirle y señalarle. En la nueva iconografía del siglo XVI, la Muerte violaba al ser viviente. Entre el siglo XVI y el siglo XVIII, incontables escenas o motivos en el arte y la literatura asocian a la muerte con el amor, a Tánatos con Eros.

graveyards as fetishes», en *Objects of special devotion: fetishism in popular culture*, Ray B. Browne, ed., Bowling Green University Press, Bowling Green, Ohio, 1982, p. 146.

7 James Stevens Curl, *The Victorian celebration of death*, The Partridge Press, Detroit, 1972, p. xii.

8 Frederick Brown, *Père Lachaise, Elysium as Real Estate*, The Viking Press, New York, 1973, pp. 50-51.

(...)

Al igual que el acto sexual, desde entonces la muerte fue pensada como una transgresión que desgarró al hombre de su vida cotidiana, de la sociedad racional, de su trabajo monótono, con el fin de hacerle padecer un paroxismo, sumergiéndolo en un mundo irracional, violento y hermoso⁹.

En la medida en que esta asociación existiera en Lima en 1917 -y creo que así fue- fácilmente se la puede ver como la chispa que encendió la conflagración que estalló públicamente en esa noche funesta, dado que Norka se presentó en el cementerio casi desnuda¹⁰. Ella sabía lo que sentía, y sabía cómo expresarlo. La imagen que tenemos de Norka es la de una actriz profesional quien, a pesar de su juventud, tenía la genialidad y la comprensión suficientes para sentir a sus espectadores y darles no sólo lo que ellos creían que querían, sino lo que ellos anhelaban y no sabían que anhelaban. Ella transmitía las emociones humanas de aflicción, temor, furia, amor y lujuria, hábilmente y con una profundidad que impactaba en los espíritus de aquellos que llegaban a contemplarla y sentir. Las notas del programa de la propia Norka sobre la interpretación de una de sus danzas¹¹ revela sus objetivos y sugiere su capacidad para proyectar una intensa sexualidad femenina de una forma tal que deja a muchos de sus espectadores sin respiración. Indudablemente, la interpretación pública de lo que seguramente en 1917 no se entendía simplemente como «exótico», sino claramente como erótico -y ciertamente puede entenderse así hoy en día-, podría haber contribuido en gran medida a que el evento fuera percibido como una «profanación». Después de todo, la actuación se realizaba en el cementerio: el nexo de intensas emociones combinadas, el nexo entre Tánatos y Eros.

9 Philippe Ariès, *Western attitudes toward death: from the Middle Age to the present*, traducido por Patricia M. Ranum; The Johns Hopkins University Press, Baltimore y London, 1974, pp. 56-57.

10 Julio Portocarrero, como lo ha registrado Raphael Tapia, rememoraba el relato de Mariátegui: «Se los agarraba para ver a Norka Rouskaya que salía del nicho. De uno de los nichos, en traje, completamente, de tules, de velos, nada más». Rafael Tapia, «Mariátegui, lúdico y festivo». En *Anuario Mariáteguiano*, n° 2, Lima, Empresa Editora Amauta, 1990.

11 Véase Willian Stein, *op. cit.*, Apéndice 3.

La reacción de «Clovis», es decir, Luis Varela y Orbegoso, influyente periodista de *El Comercio* -tal vez buscando una forma de ganar su salario o, más probablemente, de un modo sincero-, expresa de una forma totalmente clara los sentimientos de temor y ultraje que recorrían los altos sectores limeños. Este periodista había publicado una entrevista a Norka, dos semanas antes, señalando que no había «nada más lejos de la verdad» que la acusación de que ella «ejecuta danzas más o menos exóticas y contorsiones más o menos lúbricas». Se trataba más bien de «una niña sencilla e ingenua, que el Arte divino ha herido en la frente y la ha iluminado con su sello genial»¹². Pero más tarde la censuraría diciendo que una «enfermedad física y moral» la había llevado al cementerio «para que profanara las tumbas de nuestros padres con sus músicas macabras y sus lúbricas contorsiones», que «la majestad del cementerio, la gravedad de la noche, la tristeza del dolor, han sido profanadas por la ronda ebria de monstruosas sensaciones que ha recorrido las avenidas y elevándose macabra entre las tumbas para mancharlas con su corrupción y con su extravío», y que «el recuerdo de esta madrugada ha de perseguir a la mujer infeliz y al grupo de desventurados que profanaron inconscientes en la madrugada de hoy, las tumbas santas»¹³. Una lectura cuidadosa de su documento revela un sentido de mancha y culpa. Uno se pregunta si su interés por los «seres amados» -como lo expresaba- del cementerio, tal vez ciertamente sus propios «seres amados», que habían sido perturbados en su descanso, no podría haber sido un temor de que fueran despertados por Norka. ¿Estaba afirmando en el cementerio, al proyectar su propio despertar entre los muertos, lo que él se había negado a sí mismo durante la actuación de Norka? Me atrevo a sugerir que «Clovis» no tenía uno sino dos deseos inconscientes: no sólo mantener el reposo de los muertos, sino ¡mantenerse él también en reposo!

Si «Clovis» no hubiera caracterizado a Norka y a sus acompañantes de una manera tan lacerante, sino que más bien se hubiera autoflagelado con tales palabras, podríamos hallar terreno fértil para

12 *Ibid.*, p. 27.

13 *Ibid.*, pp. 49-50.

una apreciación de lo que Freud decía sobre la *melancolía*, lo que ahora se denomina *depresión*: «Si uno escucha pacientemente a un melancólico formular muchas y diversas auto-acusaciones, finalmente no se puede evitar la impresión de que a menudo las más violentas de ellas son difícilmente aplicables al propio paciente, pero que con modificaciones insignificantes corresponden a alguna otra persona, alguien a quien el paciente ama o ha amado, o ha de amar. Cada vez que se examina los hechos esta conjetura se ve confirmada. Encontramos, entonces, la clave del cuadro clínico: percibimos que los auto-reproches son reproches contra un objeto amado que han sido sacados de éste y puestos en el propio ego del paciente»¹⁴. En representación de muchos ciudadanos ofendidos de Lima, ¿«Clovis» habría estado defendiéndose de sus sentimientos penosos y así habría «sacado» censuras contra su propio ego -y contra los egos de éstos- frente al grupo del cementerio? La represión y la proyección, después de todo, son formas de supervivencia.

Malinowski señalaba la naturaleza multicultural de algunas emociones «extremadamente complejas e incluso contradictorias», es decir, la ambivalencia que se presenta en quienes sobreviven a un muerto: «amor a la muerte y aversión al cadáver, apego apasionado a la personalidad que aún subsiste en el cuerpo y pánico ante la cosa horrible que está quedando atrás»¹⁵. Continúa diciendo que esto conduce a una «doble tendencia contradictoria: por un lado a preservar el cuerpo, a mantener su forma intacta, o a retener partes de éste y, por otro lado, al deseo de deshacer de él, de sacarlo del camino, de aniquilarlo completamente». Kalish y Reynolds enumeran las siguientes emociones en reacción a la pérdida causada por la muerte: «tristeza y melancolía, ira, resentimiento, culpa, temor y ansiedad»¹⁶. Metcalf y Huntington observan:

14 Sigmund Freud, «Mourning and melancholia», en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1957, p. 248.

15 Bronislaw Malinowski, *Magic, science and religion, and other essays*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1948, pp. 30-31.

16 Richard A. Kalish y David K. Reynolds, *Death and Ethnicity: a psychological*

«Ciertamente uno de los aspectos más prominentes de la muerte es su potencial de intenso impacto emocional en los que le sobreviven. Las razones son tan numerosas como obvias. Existe el hecho simple, pero a menudo traumático de la separación del ser amado, la certeza de que él o ella ya no disfrutarán de la vida; la brusquedad con que ocurre la muerte. Puede haber temor de la propia vida, y temor del poder de la muerte en general. Puede haber furia, dirigida difusamente contra el difunto, o contra personas o poderes de los que era responsable. Finalmente, existen varias reacciones muy fuertes frente al propio cadáver»¹⁷.

Bowman señala que el muerto crea un sentimiento de culpa en quienes le sobreviven, pero que «el sentimiento no siempre es reconocido como tal por aquellos que lo experimentan». De esta manera, «raramente se habla de espontaneidad, ya que en tales ocasiones es más común hablar sólo de pesadumbre. Bowman atribuye este sentimiento a una combinación de varios factores: «una proyección de pesadumbre» ante la pérdida y en parte la «certeza de que todos han de morir, y de ahí la pena por sí mismo»; se espera que los sobrevivientes «muestren aflicción» por quien han perdido, y un sentimiento de «aversión al cuerpo muerto (...) en un momento en que el sobreviviente se ha dado cuenta, trágicamente, de su cariño por la persona muerta»¹⁸. Kübler Ross amplía esta carga de ansiedad sugiriendo que los sobrevivientes «a menudo se sienten culpables por los sentimientos verdaderamente encolerizados hacia la persona muerta»; y pregunta: «¿quién, al sentirse enojado, no ha deseado en algún momento que alguien desaparezca, se esfume, o incluso llega a decir, 'muérete'?»¹⁹. De esta manera, es probable que la defensa psico-

study, University of Southern California Press, Los Angeles, 1976, p. 30.

17 Peter Metcalf y Richard Huntington, *Celebrations of death, the anthropology of mortuary ritual*, 2da. edición, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 43.

18 Leroy Bowman, *The American funeral, a study in guilt, extravagance and sublimity*, Public Affair Press, Washington, 1959, p. 15.

19 Elizabeth Kübler-Ross, *On death and dying*, Macmillan Publishing Company, New York, 1969, p. 143.

lógica, la negación, la represión, la proyección y el desplazamiento, surjan frente a la conducta inusual de los vivos en los cementerios.

Esto no quiere decir que los cementerios no puedan ser usados como «campos placenteros, extraños aunque gentiles», frase del título del artículo de Linden-Ward sobre «usos turísticos y de holganza en los cementerios norteamericanos del siglo XIX», en el cual ella señala las posibilidades de asociar la jovialidad, el turismo, el romanticismo y la recreación con los cementerios²⁰. Tampoco debe implicar que el vandalismo y otros tipos de conductas destructivas e inapropiadas no ocurran en los cementerios, como sucede frecuentemente en los últimos años del siglo XX. Sin embargo, es históricamente casual el que una excursión artística a un cementerio sea o no considerada una anomalía, una alternativa inesperada de conducta; o se vea como algo realmente aterrador, algo «misterioso» - en el sentido freudiano de «algo que es familiar y establecido en la mente y que se ha alienado de ésta sólo a través del proceso de represión»²¹, es decir, cuando uno experimenta ante los propios ojos la puesta en escena de algo que uno ha reprimido, sin la conciencia de que es un proceso más interno que externo. En otras palabras, la reacción de algo que los periodistas y muchos de los ciudadanos respetables de Lima pueden explicarse como su propia incapacidad para entender que el pequeño grupo, al contemplar los movimientos rítmicos del cuerpo de Norka ejecutando una danza en el Cementerio General, estaba teniendo una fiesta inofensiva, una experiencia significativa en la que se estaban enfrentando a sí mismos en formas nuevas y diferentes, y llegando a un significativo desarrollo emocional, ya que los otros sólo podían proyectar en los participantes su propia ambivalencia dolorosa, su temor y su culpa.

20 Blanche Linden-Ward, «Strange but genteel pleasure grounds: tourist and leisure uses of nineteenth-century rural cemeteries», en *Cemeteries and gravemarkers, voices of American culture*, ed. Ann Arbor, UMI Research Press, Michigan, 1989, pp. 293-328.

21 Sigmund Freud, «The 'uncanny'», en *The Standard Edition of the Complete...*, vol. 17, 1955, p. 241.

La atracción de Mariátegui por la danza fue enorme. Estaba poseído, en trance, embelesado y exaltado por ella. Uno no tiene más que leer sus reseñas sobre actuaciones de una serie de bailarinas que llegaron a Lima en gira durante 1915 y 1916 -Antonia Mercé²², Felyne Verbist²³ y Tórtola Valencia²⁴- para comprender su atracción apasionada por lo que para él era imposible. Imposible, pues Mariátegui era cojo, tenía que caminar con un bastón, no podía bailar. Rouillón remonta la cojera de Mariátegui a un accidente escolar ocurrido a la edad de ocho años, «provocando (...) un hematoma en la pierna izquierda (a la altura de la rodilla) y con ello un dolor agudo y, después, la cojera que ha de padecer de por vida»²⁵. El movimiento libre y rítmico del cuerpo, especialmente de las piernas y el torso, habrían tenido un significado profundo para él porque estaban fuera de sus posibilidades. Luego, el haberse acercado a la danza en lugar de alejarse de ella, fue un testimonio de su gran espíritu. Allí donde otras personas cojas podían haber ignorado, o desaprobado, o burlado, o rehuido, o escapado, o condenado la danza, Mariátegui la aceptó, la amó, la hizo parte de sí mismo. Transformó su realidad personal asumiendo la danza. Pero no negaba su desventaja; hablaba de «mi evidente miopía física»²⁶. Su visión del mundo y su visión de sí mismo estaban vinculadas en una dialéctica de desarrollo y autorrealización, y tanto su cojera como la danza estaban integradas en este proceso.

Me parece, por otro lado, que la participación de Mariátegui en los hechos del cementerio pertenece al mismo proceso. Portocarrero llama nuestra atención sobre esto cuando dice que Mariátegui busca el peligro como un «hedonismo emocional»: «La sensación de peligro le parece arrebatadora y vivificante» (...) «Arriesgar, estar expuesto, darse cuenta del peligro; pero, al mismo tiempo, mantener

22 José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles (la edad de Piedra)*, vol. 3, *Entrevistas, crónicas y otros textos*, Biblioteca Amauta, Lima, 1991, pp. 202-204.

23 *Ibid.*, pp. 107-109.

24 *Ibid.*, pp. 221-223.

25 Guillermo Rouillón, *La creación heroica de José Carlos Mariátegui, La edad de piedra*, Editorial Arica, Lima, 1975, pp. 47-48.

26 José Carlos Mariátegui, *op. cit.*, p. 202.

el autocontrol, no caer en el pánico»²⁷. Si había un peligro, un riesgo, al acercarse a la muerte, a los cementerios y las tumbas, Mariátegui, al hacerlo, se estaba acercando a sus propios temores, ambivalencias y pesares, en lugar de negarlos, reprimirlos, o escaparse de ellos. Y ya que es imposible para el animal que tenemos en nosotros aceptar el hecho de la propia y final desaparición, entonces nos vemos enfrentados a la misma imagen de Mariátegui aceptando el imposible. Él representa, para los humanos del presente y del futuro, el modelo de una persona que estaba al corriente de sus propias emociones, que mostraba estar en paz consigo mismo, que era libre de amar para otras personas y libre para seguir adelante. Estaba libre de la ira, aunque en un ocasión expresó ampulosamente su ira sincera, en sus «palabras de justificación y defensa»²⁸, con que magistralmente reivindicó al grupo que había ido al cementerio para la representación de Norka²⁹.

Pienso igualmente que en todo esto existen implicancias para comprender porqué Mariátegui asumió el socialismo, otro imposible, reconocido por él tan claramente, y defendido amorosamente como un objetivo precioso para la humanidad. Ofreció acción, sin embargo, y no un ideal cuando dijo en 1929 en un ensayo sobre Vasconcelos:

«Conocemos y admiramos su fórmula «Pesimismo de la realidad; optimismo del ideal». Pero observando la posición a que lleva al que la profesa demasiado absolutamente, preferimos sustituirla por esta otra: «Pesimismo de la realidad; optimismo

27 Gonzalo Portocarrero Maisch, «A la búsqueda de Dios. El proceso ideológico del joven Mariátegui». Ponencia presentada al Encuentro de Investigadores «La aventura de Mariátegui: nuevas perspectivas», Lima, 30 de junio - 1° de julio de 1994, ver en el presente volumen.

28 Reproducidas en William Stein, *op. cit.*, pp. 122-129.

29 Véase también sus furiosas respuestas a las ofensas cometidas por el régimen de Leguía contra él, sus camaradas, y su periódico, en 1927. En: W. Stein «José Carlos Mariátegui y el 'Complot Comunista' de 1927», presentado en la Semana Conmemorativa del Centenario de José Carlos Mariátegui, Lima 15 de Junio de 1994.

de la acción». No nos basta condenar la realidad, queremos transformarla. Tal vez esto nos obligue a reducir nuestro ideal, pero nos enseñará, en todo caso, el único modo de realizarlo. El marxismo nos satisface por eso: porque no es un programa rígido sino un método dialéctico»³⁰.

Mariátegui nunca perdió su fe en la lucha por transformar la realidad. En su ensayo de 1925 sobre «Dos concepciones» afirmaba:

«La fórmula filosófica de una edad racionalista tenía que ser: «Pienso, luego existo». Pero a esta edad romántica, revolucionaria y quijotesca, no le sirve ya la misma fórmula. La vida, más que pensamiento quiere ser hoy acción, esto es combate. El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa»³¹.

Tampoco perdió nunca su fe en el mito revolucionario, como lo indicó en su conocido pasaje de «El hombre y el mito»:

«Lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la burguesía y al proletariado es el mito. La burguesía no tiene ya mito alguno. Se ha vuelto incrédula, escéptica, nihilista. El mito liberal renacentista ha envejecido demasiado. El proletariado tiene un mito: la revolución social. Hacia ese mito se mueve con una fe vehemente y activa. La burguesía niega; el proletariado afirma. La inteligencia burguesa se entretiene en una crítica racionalista del método, de la teoría, de la técnica de los revolucionarios. ¡Qué incompreensión! La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito. La emoción revolucionaria (...) es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han despla-

30 José Carlos Mariátegui, *Temas de nuestra América*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1960, p. 82.

31 José Carlos Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, 2da. edición, Biblioteca Amauta, Lima, 1959, p. 17.

zado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales»³².

Llegamos a la última pregunta: ¿Mariátegui era ingenuo? Si ser ingenuo significara tener un carácter simple e ingenioso, el ser abierto y franco, entonces sí, porque era sincero y sin complicaciones. No se involucraba en intrigas, no era pretencioso, y no perdonaba la falsedad, particularmente consigo mismo. Las impresiones en relación a su opción por las imposibilidades que hemos examinado aquí, la danza, la muerte y el socialismo, sugieren que no pensaba como la gente que se escandalizó en 1917. Lo que es importante para nuestro entendimiento de Mariátegui es que él entendió que no pensaba como todo el mundo. Dijo en su primera columna de «Voces» en el periódico *La Razón* del 14 de mayo de 1919:

«Somos los mismos (...) los que están ahora lejos de nosotros no quieren creerlo. Murmuran que no es cierto: que no somos los mismos. Pero es que jamás supieron cómo éramos nosotros. Creyeron siempre que éramos como ellos. Y a nosotros, por supuesto, hasta en nuestros instantes de más cristiana y evangélica humildad, nos hizo muy poca gracia esta creencia»³³.

Su diferencia se descubre también en el incidente de los militares en 1918 cuando un oficial del ejército lo agredió físicamente en respuesta a un artículo crítico que había publicado³⁴. Su visión de estos acontecimientos y su participación en ellos se revela en su carta a Bertha Molina escrita el 6 de marzo de 1920:

Me han agredido tanto que he tenido que vivir siempre en son de combate. Se ha aprovechado los menores pretextos para so-
liviantar contra mí la ciudad. He salido de una acechanza para

32 *Ibid.*, p. 22.

33 José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles, Voces V*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1994, p. 175.

34 Alberto Tauro, «Sobre la aparición y la proyección de *Nuestra Época*», en *Nuestra Época*, edición facsimilar, Empresa Editora Amauta, Lima, s/f.

caer en otra. Escándalo tras escándalo. Escándalo de Norka Rouskaya, escándalo de los militares, etc., etc. Cierto que yo no he sido prudente jamás. Pero no he podido, no puedo ni podré serlo. Un hombre todo sinceridad no puede ser prudente. No puede ocultar su abominación de la estupidez, ni su pasión por la belleza, la verdad y el talento³⁵.

Para Mariátegui, por confesión propia, «imprudente» podría ser un mejor calificativo que «ingenuo». También podemos ver esta imprudencia en los acontecimientos relacionados con su encarcelamiento en 1927 cuando, como resultado de su continua publicación de inflamados artículos antiimperialistas en *Amauta*, su apoyo y liderazgo del movimiento obrero peruano, así como otras actividades que eran perniciosas para el régimen dictatorial de Augusto B. Leguía y sus aliados de la embajada norteamericana, él fue encarcelado temporalmente por segunda vez, y su revista fue temporalmente clausurada³⁶. Entonces, al parecer, la imprudencia no es una palabra que podría aplicarse a los recientes paranoicos, asesinos, intrigantes, esclavistas, matones y mafiosos de Europa oriental, y a sus imitaciones (¿«dobles»?) que todavía superviven en todo lugar, cuyos delitos merecen más bien calificativos tales como estúpidos, brutales y auto-derrotas. Y sí podría llamarse «imprudentes» a todos los socialistas *auténticos* quienes cuando dicen socialismo están hablando de algo socializado. Hablando como antropólogo, creo que éste es un objetivo hermoso, aún si fuera imposible, para la especie de simios terrestres y pensantes de este mundo que llevan una carga tan pesada de dolor en sus espaldas. Así también, y como Mariátegui, el propósito de acercarse a Dios es ya otro Imposible.

(Traducción: Maruja Martínez)

-
- 35 José Carlos Mariátegui, «Las cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina (1916-1920)», en *Anuario Mariateguiano*, n° 1, Empresa Editora Amauta, Lima, 1989, p. 69.
- 36 William Stein, «José Carlos Mariátegui y el 'Complot Comunista' de 1927», presentado en la Semana Conmemorativa del Centenario de José Carlos Mariátegui, Lima, 15 de junio de 1994.