

## LA OBRA LITERARIA JUVENIL DE JOSE CARLOS MARIATEGUI

Eugenio Chang - Rodríguez

José Carlos Mariátegui ha sido estudiado más por sus aportes al pensamiento político que por su labor literaria, pese a que ésta fue considerable y significativa. Su total contribución a las bellas letras se divide en dos partes: la escrita durante sus años juveniles de 1914 a 1918 y la publicada en su edad madura de 1920 a 1930. Ninguna de las dos ha sido estudiada detenidamente. Un bajísimo porcentaje de la bibliografía sobre Mariátegui trata de la segunda y sólo hay un trabajo extenso acerca de la primera.

175

Mariátegui comenzó sus incursiones literarias a los diecinueve años de edad (1) con artículos de crítica artística, crónicas modernistas, cuentos, poesías y obras de teatro, al mismo tiempo que continuaba escribiendo para revistas y diarios limeños.

### 1.1 Bibliografía sobre la edad de piedra

Acerca de la vida y obra del período que Mariátegui mismo llamó su edad de piedra (1894 - 1919) escasamente se han hecho cuatro estudios extensos. Tal vez expliquen esta magna producción las erróneas interpretaciones a las declaraciones del Amauta que subestiman las contribuciones de esa importante etapa de su vida. Así, se ha tomado al pie de la letra su renuncia de mediados de 1918 al seudónimo Juan Croniqueur usado en la mayor parte de sus escritos hasta entonces. En esa ocasión nuestro autor resolvió "pedir perdón a Dios y al público por los pecados que escribiendo con ese seudónimo había cometido" (2). Empero

---

su renuncia no fue absoluta porque en menos de dos años volvió a usarlo en la mayoría de sus artículos enviados de Italia y publicados en *El Tiempo* desde el 2 de mayo de 1920 en las secciones "Aspectos de Europa," "Cartas de Italia," "Del carnet de un peregrino," "Crónica de verano", "De la vida europea;" y sobre todo en "Cartas de Italia," que sirvió de título al décimo quinto volumen de sus obras completas publicado en 1969 (3). Peor es el caso de los que no han podido o no han querido discernir su modestia expresada en mayo de 1923 al responder a la pregunta "¿Cuáles son las páginas tuyas que más quiere y de las que está más orgulloso?" Mariátegui contestó: "No las he escrito todavía" (4). Y más seria es todavía la interpretación equivocada hecha a su significativa respuesta de julio de 1926. En esa ocasión, a la pregunta de Angela Ramos "¿Cómo cambiaron sus rumbos y aspiraciones literarias y se definieron en la forma que hoy se han definido?" Mariátegui respondió:

176

— Soy poco autobiográfico. En el fondo yo no estoy muy seguro de haber cambiado . . . Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política no hay de qué sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época. He madurado más que he cambiado. Lo que existe en mí ahora, existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años y escribía disparates de los cuales no sé por qué la gente se acuerda todavía. En mi camino he encontrado una fe. He ahí todo. Pero la he encontrado porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica como diría Unamuno (5).

Muchos mariateguistas han tomado literalmente las partes que no hemos subrayado y han descuidado las que contienen algunas contradicciones e inexactitudes. Tal vez Mariátegui no se daba cuenta que su obra —juvenil y madura— estaba signada por el elemento autobiográfico. El que llamara disparates a su obra de juventud refleja su voluntad de superación artística e intelectual. Por eso tiene razón Yerko Moretic cuando escribe:

---

Lamentablemente, los hijos de Mariátegui, editores de las **Obras Completas**, han actuado hasta ahora con rígido acatamiento filial del juicio excesivamente negativo que el propio escritor lanzó sobre su producción juvenil. De este modo han eliminado de las **Obras Completas** casi todo lo que Mariátegui escribió entre 1914 y 1925, e inclusive han omitido valiosos artículos escritos por su padre con posterioridad al regreso de Europa. Esto impide visualizar el proceso entero y obliga a examinar sólo los artículos insertos en los volúmenes ya editados de esa **Opera Omnia** (6).

Desafortunadamente, los especialistas interesados en la producción literaria del primer período de su vida, disponen de sólo el librito de cinco pulgadas y media por cuatro pulgadas y media que con el título de **Páginas literarias de José Carlos Mariátegui** editó Edmundo Cornejo Ubillús en 1955 (7). En su breve prólogo el editor ofreció esa selección de escritos del joven Mariátegui como aporte a su mejor conocimiento. Señaló como características de su estilo: sencillez y claridad; frases y períodos generalmente cortos; amenidad y a veces elegancia. Pero luego observó que en razón de la influencia de las corrientes de la época, en algunas ocasiones el estilo mariateguiano “se llega a quebrar para hacerse rebuscado y artificioso” (8). Este librito de 140 páginas reúne 2 artículos, 5 cuentos, 10 poemas, 6 crónicas y 3 reportajes, en ese orden. Con él, Cornejo Ubillús deseó ilustrar algunos elementos sustantivos que delinean la personalidad del Amauta —sensibilidad ante la belleza; sentido entusiasta y afirmativo de la vida; actitud profundamente humana ante los problemas; sinceridad, aguda observación; y amplitud y serenidad de criterio— más que analizar detalladamente sus aportes literarios (9).

177

El editor no identificó las fuentes de donde tomó los escritos antologados. Examinando la **Bio - bibliografía** preparada por Rouillón se constata que todos pertenecen a los años 1914 - 1917 y que no están dispuestos en orden cronológico. De los 28 trabajos incluidos, 14 proceden de **La**

---

Prensa, 8 de El Tiempo, 3 de Colónida y 1 de La Crónica.

Limitada como es esta antología, sigue siendo la única fuente de estudio de los escritos estrictamente literarios de ese período, además de los periódicos y revistas en los que aparecieron originalmente. Debemos notar sin embargo que en las colecciones existentes en la Biblioteca Nacional del Perú y en las privadas que hemos consultado faltan algunos ejemplares y otros se encuentran en mal estado de conservación por la calidad del papel usado en esa época.

178

No obstante estas limitaciones, cuatro estudios extensos se han hecho hasta 1982: dos sobre la actividad periodística de Mariátegui, otro biográfico y una tesis doctoral sobre su vida y obra juvenil. El trabajo pionero evaluativo de este período lo hizo Genaro Carnero Checa. Su obra intitulada **La acción escrita: José Carlos Mariátegui periodista (ensayo)** apareció en 1964. En "Noticias sobre este libro" el autor califica modestamente su útil contribución como "ensayo periodístico —periodístico por el tema, por la forma que se ha pretendido darle y por el autor— . . . Aquí sólo aportamos la actitud, algunos elementos de juicio, unos cuantos datos, y el intento de organizar y sistematizar el estudio en esta dirección" (10). El segundo en incursionar en este terreno descuidado fue el paciente mariateguista Guillermo Rouillón (1916 - 1978). Esta vez ofreció el mejor estudio de los primeros veinticinco años de Mariátegui como primera parte de **La creación heroica**, anunciada como biografía completa en dos tomos, el segundo de los cuales permanece inédito. En este primer tomo, **La edad de piedra, 1894 - 1919**, analiza tanto la vida de Mariátegui como sus ideas. Para hacerlo, según declaración suya, tuvo que "desmitificarlo", respaldándose en una copiosa documentación "variada y de notable valor histórico, obtenida merced a una pesquisa de larga data" (11). La tercera contribución la hizo Juan Gargurevich con "**La Razón**" del joven Mariátegui: crónica del primer diario de izquierda del Perú en 1978. En la "Introducción" a su libro el autor señala correctamente que "la enorme importancia de su actividad política y teórica de los años que van desde

su retorno hasta su fatídica desaparición han opacado, ocultado en neblina sus tareas juveniles” (12). La última contribución a esta *terra incognita* la ha hecho Elizabeth Jane Garrels con su tesis doctoral “The Young Mariátegui and his World” [ El joven Mariátegui y su mundo ], presentada en la Universidad de Harvard en 1974 y todavía inédita. Sus cinco capítulos centrales se ocupan de la biografía hasta 1919, y de sus vínculos con el periodismo, con el problema de la literatura nacional y con Valdelomar para luego señalar su continuidad y cambio de 1923 a 1930. En su “Introducción” la autora explica: “Después de leer una gran porción de esa literatura de la Edad de Piedra, puedo respaldar la opinión de Mariátegui: no es buena; no puede mantenerse por sus propios méritos” (13). La estudiosa norteamericana entonces aduce razones biográficas e históricas para justificar su esfuerzo. Con todo, en su tesis se hace el único análisis de la primera fase literaria de Mariátegui, muestra del cual dio en un artículo suyo de 1976 (14).

179

Aquí nosotros juzgamos las contribuciones mariáteguianas juveniles desde otra perspectiva y las evaluamos confirmando los juicios que emitió durante su edad madura, los mismos que otros han sopesado de diferente modo. El iniciador del marxismo en el Perú tuvo razón cuando sostuvo que en el fondo no había cambiado y que en Europa sólo había madurado. Fue exacto en 1926 al admitir: “Lo que existe en mí ahora, existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años”. Conviene recordar que en sus 7 ensayos advirtió: “Mi pensamiento y mi vida constituyen una sola cosa, un único proceso”. Efectivamente, constituyen un único proceso desde su juventud hasta la elaboración de su propio marxismo (7 ensayos, ed. 1959, p. 7).

## 1. 2 Influencias literarias iniciales

Mariátegui conoció a don Manuel González Prada poco tiempo después de obtener en *La Prensa* el trabajo de alcanzarejones. Manuel Campos Mirelles (n. 1887), tipógrafo anarquista, le consiguió el empleo en 1909 y poco después

---

lo llevó a conocer a su amigo don Manuel (15).

Cuando inició sus labores en ese diario liberal, ahí se destacaban como escritores Alberto Ulloa Cisneros (1862 - 1919) Luis Fernán Cisneros (1883 - 1954), Leonidas Yerovi (1881- 1917), Carlos Guzmán y Vera, Pedro Ruiz Bravo y varios grandes periodistas de esa época. Más tarde serían sus compañeros César Falcón (1891 - 1945), Félix del Valle (1892 - 1950), Alfredo González Prada (1891 - 1943), Abraham Valdelomar (1888 - 1919) y otros intelectuales.

180

Ya antes me he ocupado de la deuda de Mariátegui a González Prada, de su asistencia a sus tertulias literarias y a sus conferencias (16). Aquí me concentraré exclusivamente en su influencia artística. Tal vez porque don Manuel había conocido a su padre Francisco Javier Mariátegui y a su tío Foción Mariátegui y Palacio, José Carlos no tardó en sentirse atraído por el gran iconoclasta (17) a quien tanto había leído antes de conocer personalmente. Precisamente por haber escrito un madrigal en su honor, Campos se lo había presentado. Después de ese feliz encuentro, Mariátegui leyó y releyó sus *Minúsculas*, *Exóticas*, *Horas de lucha* y *Páginas libres*, en ese orden de preferencia. A don Manuel lo escuchó discernir sobre filosofía acrática y referirse a la literatura de Francia y de Italia. Cuando estrechó amistad con Alfredo, el único hijo de don Manuel, compartió con padre e hijo la afición por la poesía romántica y la lectura de autores como Heine, Goethe, Schiller, Leopardi y otros grandes escritores de la literatura universal. Alfredo lo instruyó en las teorías métricas aprendidas de su padre, experto en esa materia como lo demuestra su *Ortometría* (18).

Como los demás románticos terminales de su generación, Mariátegui evolucionó hacia el modernismo, que tenía en el Perú a don Manuel como uno de sus primeros cultivadores y a José Santos Chocano como su más alaraquiento difusor. De todos los modernistas fue Amado Nervo (1870 - 1919) su favorito. Sabía sus versos de memoria y los recitaba desde niño. El interés en el modernismo era otro motivo para frecuentar la casa de los González Prada. Allí conoció

---

a Enrique Bustamante y Ballivián (1883 - 1937), José María Eguren (1873 - 1942), Federico More (1889 - 1955), Percy Gibson (1885 - 1960), Alberto Ureta (1885 - 1966), Abraham Valdelomar, José Gálvez (1885 - 1957) (19), y otros escritores de esa época. Reforzaron su vocación artística las tertulias de la plana mayor de **La Prensa** a las que concurría Enrique Bustamante y Ballivián, poeta, cuentista, crítico literario y periodista; Alberto Ulloa Sotomayor (n. 1892), poeta y futuro catedrático de derecho internacional; Pablo Abril de Vivero (n. 1894), poeta y diplomático, caro amigo de César Vallejo; y otros intelectuales admiradores de don Manuel González Prada (20). Pero la inclinación religiosa y su tendencia a la heterodoxia intelectual aparentemente limitaron su afecto por el gran iconoclasta. Tal vez se pueda atribuir a su religiosidad lo que escribió en 1916. Siete años después de frecuentar su hogar y recibir las enseñanzas gonzalezpradistas, cierto día entrevistó al Director de la Biblioteca Nacional acompañado de un colega. Cuando escribió sobre esta entrevista que prefirió llamar conversaciones, Mariátegui anotó: "Félix del Valle hablaba a González Prada con reverencia afectuosa de un discípulo asiduo. Yo le hablaba con la devoción respetuosa de un admirador que tiene el honor de conversar con él" (21).

181

No deja de llamar la atención que calificara así su propia actitud con el Maestro no obstante los lazos establecidos durante las frecuentes visitas a su casa, el uso de su biblioteca y la amistad con su hijo Alfredo. Esas palabras evidencian su proclividad a la heterodoxia que con el correr de los años forjaría su propio derrotero intelectual sin sacrificar, claro está, sus convicciones religiosas. Sorprende más la actitud de José Carlos si se tiene en cuenta lo pronunciada que era la influencia de González Prada en los jóvenes de su generación, especialmente en sus compañeros de **La Prensa** y **Colónida**. Diez años después de escribir así en esa entrevista, Mariátegui mostró aún más la evolución de su pensamiento y su persistente heterodoxia en tres artículos suyos. En ellos reconoció que González Prada había sido "el primer instante lúcido de la conciencia del Perú," a quien hay que reconocer como iniciador del interés

---

en las letras francesas e italianas y el haber advertido que toda actitud literaria consciente o inconscientemente refleja sentimiento e interés políticos. El ahora Amauta señaló que se había extendido la moda de llamarse herederos y discípulos de Prada. Su inveterado anticientificismo no le impidió simpatizar con el pensamiento pradiano al cual no encontraba ni “monótonamente positivista”, ni conservador como el de Javier Prado, García Calderón y Riva - Agüero. En González Prada detectó “un positivismo revolucionario”. Y como era de esperarse, le increpó su antirreligiosidad:

Hoy sabemos mucho más que en su tiempo sobre la religión como sobre otras cosas. Sabemos que una revolución es siempre religiosa. La palabra religión tiene un nuevo valor, un nuevo sentido. Sirve para algo más que para designar un rito o una iglesia. **Poco importa que los soviets escriban en sus afiches de propaganda que la religión es el opio de los pueblos (22).**

182

Tan pronto se enteró del fallecimiento del Maestro ocurrido el 22 de julio de 1918, José Carlos y muchísimos discípulos, entre ellos Víctor Raúl Haya de la Torre, fueron a su casa en la calle Puerta Falsa del Teatro a darle el póstumo adiós y presentar condolencias a la viuda.

Aunque después de la muerte del Maestro, José Carlos siguió por nuevos caminos políticos y llevó consigo, consciente e inconscientemente, como constantes de su vida, las enseñanzas gonzalezpradistas: 1) crear una genuina literatura nacional independiente y con contenido social; 2) evaluar justamente las ideas acráticas; 3) mantener una actitud antiacadémica; 4) inyectar elementos económicos y sociales al indigenismo; 5) buscar la unión de los trabajadores manuales e intelectuales; 6) concientizar al pueblo; y 7) rebelarse contra el pasado vergonzante.

Otra de las poderosas influencias literarias recibidas por Mariátegui provino de Abraham Valdelomar cuando usaba el seudónimo ‘El Conde de Lemos’. Empezó a conocerlo

---



mejor desde 1912, año en que Valdelomar se desempeñaba como secretario del político Guillermo Billinghurst (1851 - 1915), candidato a la presidencia del país. Lo había conocido personalmente en casa de los González Prada y había leído sus crónicas y novelas cortas d'annunzianas, "La ciudad muerta" y "La ciudad de los tísicos", publicadas por entregas en las revistas limeñas **Ilustración Peruana** (1910) y **Variedades** (1911). Al asumir Billinghurst la presidencia, Valdelomar, como José Santos Chocano a fines del siglo XIX, asume la dirección del periódico oficial **El Peruano** por unos meses antes de partir para Italia con el rango de Segundo Secretario de la Legación del Perú en ese país. Durante los dos años de separación los dos amigos mantuvieron nutrida correspondencia y las crónicas de Roma, enviadas por El Conde de Lemos al diario **La Nación** de Lima, le servirán de modelo a Mariátegui siete años más tarde para redactar sus "Cartas de Italia" publicadas en **El Tiempo**. Tan pronto depusieron a Billinghurst en 1914, Valdelomar renunció a su puesto diplomático, retornó a Lima y entró a trabajar en **La Prensa**. Entonces se estrecharon aún más los vínculos entre estos dos amigos. Como sus jóvenes contemporáneos, José Carlos recibió una fuerte influencia del Conde de Lemos. Los dos compañeros de trabajo e inquietudes se reunían a menudo en el Palais Concert situado frente a la redacción de **La Prensa**. Los dos colaboraron en la revista **Colónida**, en cuyo tercer número Mariátegui publicó tres sonetos de inspiración religiosa con el título general de "Los psalmos del dolor". El primero, "Plegaria del cansancio", con metro irregular modernista, declara en los dos versos finales del primer cuarteto: "Solloza en mis recuerdos la temprana, indecisa/ violación del secreto del Bien y del Mal". Y en el segundo cuarteto confiesa: "Es solo [ sic ] mi tristeza la tristeza enfermiza/ de un niño un poco místico y otro poco sensual" (23).

En **Lulú** "revista ilustrada para el mundo femenino" (julio de 1915 a octubre de 1916), Mariátegui y Valdelomar también colaboraron. Ahí publicó notas sociales, comentarios hípicos y sonetos como "Gesto de Spleen", "Plegarias ro-

---

mánticas”, y el madrigal “Interpretación”. En el reportaje que César Falcón le hizo en 1916, Mariátegui declaró que Valdelomar era el mejor escritor de la generación joven y elogió su gran cuento criollista “El Caballero Carmelo” (24). Con Valdelomar compartía sus inquietudes artísticas y sus amistades literarias, como Pedro S. Zulen (1889 – 1925), José María Eguren, Antenor Orrego (1892 – 1960), Enrique Bustamante y Ballivián y Felipe Cossío del Pomar (1889 – 1981). Este último amigo del Conde de Lemos desde los años de estudios secundarios en el Colegio de Guadalupe (25). Mariátegui en su columna diaria en *El Tiempo* se inspiraba en la sección “Palabras” que Valdelomar escribía para *La Prensa*. Como es bien sabido, *Colónida* y su grupo intentaron superar el modernismo con una nueva sensibilidad, pero, en el caso de Mariátegui, el aspecto romántico antipositivista adquirió la categoría de constante en sus quehaceres posteriores aún después de su viaje a Italia.

184

Al año siguiente del experimento de *Colónida*, Mariátegui y Valdelomar colaboraron en el drama en verso “La Mariscal”, El texto en seis actos glosaba el libro del Conde de Lemos publicado poco antes con idéntico título. Algunas escenas del drama aparecieron en *El Tiempo* pero nunca fue representado ni publicado completamente (26). Esta no era su primera colaboración porque como él mismo observó en 1926: “Recuerdo haber trabajado una vez, en colaboración con Valdelomar, en una mesa del Palais Concert” (27).

Los viajes y las actividades políticas separaron para siempre a los amigos aun antes del 8 de octubre de 1919, día en que José Carlos partió para Europa. Al desembarcar en Francia se enteró de la muerte trágica de Valdelomar ocurrida el 2 de noviembre de 1919 al accidentarse en Ayacucho (en una de las muchas escalinatas sin baranda de esa ciudad).

Después de retornar de Europa, José Carlos modificó su reconocimiento sobre la influencia de Valdelomar, como lo

había hecho con la de González Prada, callando el pronunciado impacto en su estética. En diciembre de 1924 enjuicia cautelosamente al Conde de Lemos:

Colónida representó una insurrección . . . Agotó su energía en un grito iconoclasta y su orgasmo esnobista . . . Los colónidos no coincidían sino en la revuelta contra todo academismo . . . Tendieron a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido. Valdelomar trajo de Europa gérmenes de d'annunzianismo que se propagaron en nuestro ambiente voluptuoso, retórico y meridional.

.....  
De otro lado, los colónidos no se comportaron siempre con justicia. Simpatizaron con todas las figuras heréticas, heterodoxas, solitarias de nuestra literatura. Loaron y rodearon a González Prada . . . Amaron lo que en González Prada había de aristócrata, de individualista; ignoraron lo que en González Prada había de agitador, de revolucionario .....  
Valdelomar reúne, elevada a su máxima potencia, las cualidades y los defectos del mestizo costeño. Era un temperamento excesivo, que del más exagerado orgasmo creador caía en el más asiático y fatalista renunciamiento a todo deseo (28).

Mariátegui no renunció a su pasado **colónido** pero sí trató de justificar su evolución substrayéndole importancia estética a la revista y desestimando su propia actuación en esos círculos.

Aunque en 1916 llamara a Darío "el más grande poeta de España y de América" (29), ni él ni Herrera y Reissig fueron sus poetas predilectos entre 1914 y 1917; su predilecto era Amado Nervo cuyos versos recitaba por lo menos desde 1906 y cuyo prenombre le dio a su cuarto y último hijo (Javier Amado Hugo) (30).

### 1.3 La productividad literaria juvenil

La bibliografía de José Carlos Mariátegui en su edad de pie-

---

dra es bastante nutrida. El primer escrito firmado con el seudónimo Juan Croniqueur apareció el 24 de febrero de 1911. Después publicó otros firmando José Carlos o simplemente con las iniciales J. C. M. Desde que se inició hasta fines de diciembre de 1913 en *La Prensa* aparecieron siete crónicas suyas.

Al mismo diario el 1º de enero de 1914 contribuyó con su primer artículo de crítica pictórica, "Al margen del arte", enjuiciando la obra del pintor Teófilo Castillo. El 9 de julio ofreció su primer intento de crónica literaria, "El fin de una poetisa", sobre Delmira Agustini. En todo este año contribuyó con un total de 18 artículos y crónicas de eventos diversos, incluyendo religiosos y policiales, 9 artículos de crítica literaria y artes plásticas y 2 cuentos.

186

En 1915 su producción aumentó: 56 artículos y crónicas diversas, 6 poemas y 8 cuentos. Uno de sus años más prolíficos fue 1916: su bibliografía se enriqueció con 256 títulos que incluyen 23 poemas, 18 artículos de crítica literaria y artística y 4 cuentos; el resto lo forman crónicas diversas, algunas de ellas de estirpe modernista. Diez de sus artículos en *El Tiempo* sobre las actuaciones de la compañía española María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el Teatro Municipal de Lima, le hicieron acreedor al segundo premio en un concurso periodístico local realizado al año siguiente. En 1916 mantuvo alta su producción: 210 crónicas diversas, 4 cuentos, 23 poemas, 2 piezas teatrales y 18 artículos de crítica literaria. En 1917, en cambio, su producción literaria disminuyó considerablemente: sólo publicó 8 poemas, un cuento hípico, dos crónicas criollas y tres artículos sobre literatura y arte. En cambio aumentó considerablemente el número de artículos sociopolíticos a 283. En 1918 publicó únicamente un trabajo de crítica literaria para comentar el libro de cuentos *El Caballero Carmelo* de Valdelomar, pero sus contribuciones sobre asuntos políticos y sociales siguieron siendo numerosas. En la sección "Voces" de *El Tiempo* aparecieron 245 colaboraciones suyas, todas ellas fuertemente influidas por el estilo de Azorín.

Por la vida agitada que llevó en la organización y dirección del diario **La Razón** y por los preparativos para su viaje a Europa, en 1919 Mariátegui sólo ofreció 21 trabajos escritos entre el 1<sup>o</sup>. de enero y el 12 de agosto. El último fue un comunicado anunciando(al público), en nombre de la directiva de **La Razón**, el cese de la publicación de ese periódico. Ese fue su último trabajo escrito publicado durante su edad de piedra y con él suman 930 los títulos que Mariátegui publicó en la prensa local desde que se inició en 1911. Esos títulos pertenecen a 840 artículos socio - políticos y crónicas, 37 poemas, 15 cuentos y 2 dramas.

Como se verá, uno de los poemas y los dos dramas fueron escritos en colaboración. Quienes analicen el valor estético de estos escritos publicados en su juventud desde los 16 a los 25 años de edad, deben tener en cuenta las exigencias estilísticas del periodismo. Sólo así puede explicarse en parte el valor artístico relativo de la producción literaria del joven Mariátegui.

#### 1.4 La crónica literaria

187

La crónica tuvo en el Perú de este siglo en los años anteriores a la primera guerra mundial una gran aceptación popular. Fue el género que compitió con la poesía modernista por ser más comerciable. La prensa nacional, sobre todo la limeña, le daba espacio preferencial, a menudo en la primera plana. El escritor modernista volcaba en ella, con rapidez y con la certeza de verlas impresas perentoriamente, sus impresiones sobre temas muy variados. Vale apuntar que el apelativo de 'crónica' se daba a casi cualquier artículo periodístico, y el de 'cronista' a quien comentaba los acontecimientos cotidianos que más atraían al público lector. Las crónicas trataban temas sociales, hípicos, taurinos, políticos, policiales y literarios. Todos exultaban picardía y humor intencionado. En la crónica literaria modernista la intención estética y la voluntad de estilo predominaban sobre consideraciones impuestas por la tiranía del público lector orientado hacia la agilidad, la soltura y hasta la frivolidad.

---

El apogeo de la crónica literaria en el Perú coincide con la tardía difusión del modernismo. Los franceses y los españoles la difundieron en Hispanoamérica a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX hasta que estalló la conflagración europea. Darío había dado muestras de su hábil manejo en *Peregrinaciones* (1901) y la *Caravana pasa* (1902). Antes Julián del Casal y posteriormente Amado Nervo también habían escrito crónicas, pero el maestro del género fue el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873 - 1927). En el Perú escribieron crónicas literarias Alberto Ulloa Cisneros (1862 - 1919), Luis Fernán Cisneros y Enrique A. Carrillo (1877 - 1938), considerado el mejor de todos, y, por supuesto, José Carlos Mariátegui, su cultivador terminal.

188

Cuando José Carlos se aficionó a ella, la crónica era una pieza breve en prosa, escrita con cierta tensión lírica y un poco de frivolidad. Se desarrollaba en períodos cortos y frases coloridas llenas de gracia, ingenio y humor sutil. Los cronistas contemporáneos de Mariátegui mezclaban con finura lo que ocurría en su microcosmo con el acontecer en el macrocosmo circundante. En ella volcaban las observaciones impresionistas sobre acontecimientos inusitados, exóticos, raros o sobre la vida literaria. La intención estética estaba condicionada por el gusto caprichoso y baladí del público interesado en leer con entusiasmo en su periódico favorito el comentario artístico del acontecimiento del día, escrito con delicadeza y elegancia y cierta añoranza por el pasado frente al rápido progreso del nuevo siglo.

El joven Mariátegui ingresó al mundo de las letras con esa pieza literaria, fuertemente influido por los cronistas de su época, sobre todo por Enrique Gómez Carrillo de quien también tomó el esnobismo decadentista al que se han referido sus críticos (31). Tanto el escritor guatemalteco como los cronistas peruanos, especialmente Cabotín (Enrique A. Carrillo) lo ayudan a elaborar su concepción de ese género, y lo guían en la superación de su arte impresionista. Una década después, Mariátegui escribiría sobre la con-

tribución del modernista guatemalteco al desarrollo del periodismo hispanoamericano. En estas páginas suyas explicó cómo la decadencia del prestigio de la crónica fue causada por la primera guerra mundial que desalojó de la primera plana de los diarios los tópicos misceláneos para reemplazarlos con artículos de actualidad histórica. Entonces Mariátegui identificó las siguientes características de las crónicas de Gómez Carrillo: 1) uso de clisés sentimentales, 2) visión indirecta y superficial de las ciudades y pueblos, 3) evocación literaria del paisaje, 4) nomadismo intelectual, 5) exotismo, 6) voluptuosidad, 7) crepuscular esnobismo, 8) culto galante de la “mujer fatal”, 9) epicureísmo, 10) helenismo de biblioteca, 11) “misticismo de menopausia” y 12) ligereza. Con la perspectiva del tiempo y con la evolución de su forma expresiva Mariátegui puso a Gómez Carrillo, como a otros escritores influyentes en su juventud, en la picota de un nuevo enfoque: lo llamó “Cortesano de los gustos de su clientela”, cultivador de un arte impresionista, tropical y criollo, cargado de “color, esmalte, superficies” (32). Esta mirada retrospectiva y hasta avergonzada de Mariátegui no opaca el brillo de sus contribuciones a este género de 1914 a 1917.

189

Para ilustrar su habilidad para escribir una crónica literaria y sus expresadas frustraciones derivadas de no plasmarlas como quería, veamos lo que dijo el 12 de marzo de 1915 al recordar al romántico Mariano Melgar (1791 – 1815), de quien se ocuparía con otro punto de vista una década más tarde:

Melgar fue un verdadero poeta y fue ante todo un poeta peruano. No fue la suya la lira majestuosa de los épicos, sino la triste, la dolorida, la quejumbrosa quena de los indios pastores. En su lamentación amarga, en el planto angustiado de sus elegías y de sus yaravíes, palpitan todas las melancolías del alma indígena, toda la desolación de los dormidos panoramas de la puna, toda la angustia e imponente serenidad de las noches andinas. La voz de una raza sentimental y humilde, que siente a veces ansias de redención, parece que vibrara en sus estrofas.

---

Precursor del romanticismo en Sudamérica, sus versos son suaves, sencillos, armoniosos, sin ampulósidades, sin altisonancias, sin donosos artificios. Su inspiración se desborda como la clara linfa de un arroyo y así en la pureza argentina de sus canciones hay frescura y transparencia de agua soterraña (33).

La adjetivación romántica está templada por las imágenes auditivas. Casi todos los sustantivos son calificados por uno, dos o tres adjetivos para crear una atmósfera apropiada al tema. Los períodos son cortos pero están enlazados armoniosamente. En esta breve cita predomina la triple repetición secuencial de la misma forma verbal ("fue"), del artículo determinado femenino ("la") acompañado de tres diferentes adjetivos calificativos del sustantivo "quena", del adjetivo "toda", de tres adjetivos descriptivos del sustantivo "versos" y de la preposición "sin":

190

fue	fue	fue
la triste	la dolorida	la quejumbrosa
toda	toda	toda
suaves	sencillos	armoniosos
sin	sin	sin

Claro, se podría argüir el carácter cacofónico de esa repetición; pero también se puede explicar como un deseo por establecer un paralelismo, o simplemente como una fascinación con ese número que en su espíritu religioso podría representar a la divina trinidad: padre, hijo y espíritu santo.

Los rasgos modernistas se hacen más patentes ocho días más tarde en su crónica sobre Pierre Loti, seudónimo de Julien Viaud (1850 - 1923), novelista francés y oficial de la marina de su país, famoso por sus crónicas de viaje, a quien Mariátegui describe así:

Espíritu refinado, sensitivo, armonioso, supo gozar toda la intensa seducción de la vida de Oriente, adoró el misterio de la tristeza y de la sensualidad de los hare-



nes, amó el encanto infinito de los ojos de las odaliscas, se embriagó en el perfume de gomas terebénticas y experimentó la exquisita voluptuosidad de sentirse musulmán, de creer en Mahoma, de orar en sus mezquitas y soñar en el fabuloso paraíso del Corán.

.....

Yo pienso en las aflicciones que turbarán a Pierre Loti, literato, y que ahogará Julien Viaud, marino. Pienso en este choque de los sentimientos del artista y la convicción sagrada del patriotismo y del deber (34).

Nótese nuevamente el triple uso de adjetivos, el interés en el exotismo oriental idealizado por la imaginación modernista, centrado en las odaliscas, en las terebintáceas y en las mezquitas. Sus imágenes plásticas, visuales, olfativas y táctiles se mezclan con las auditivas sin perder de vista el misterio de la tristeza de las turbaciones y de los sentimientos románticos.

Mariátegui se dio cuenta de las limitaciones de las crónicas muy temprano en su carrera. En 1916 comenzó a quejarse de las "claudicaciones frecuentes de una producción mercenaria e insincera" del artista, y de que el literato se encontraba abrumado por las exigencias del ambiente (35). Entonces escribió también sobre cuánto le disgustaba la comercialización de la literatura que adquiría una cotización fluctuante en el mercado de lo estético (36). Asimismo mostró un desdén por el reportaje obligado "que cohibe y anonada en mí la calidad de artista" (37).

Así como al ocuparse de Gómez Carrillo trazó la decadencia del cronista más que de la crónica, en las citas anteriores lo que en realidad Mariátegui censura no es precisamente la crónica como forma de expresión artística sino la carrera de periodista que obliga al escritor a componerla apresuradamente para satisfacer las exigencias del lector burgués. Más claro fue aun en su comentario al libro de cuentos de Valdelomar, *El Caballero Carmelo*, de abril de 1918:

Y soy acaso el que, más tarde, —si esta desahagible actividad periodística a que me tiene entregado mi mal destino y mi poca voluntad no me consume y me mata— escribiré tu novela y tu exégesis (38).

Otras crónicas literarias tuyas que deben mencionarse son “La muerte de Jaurès”, sobre el asesinato de ese socialista francés; “La fiesta de la raza”, en conmemoración del 12 de octubre, efeméride nacional; “Recordando al prócer”, evocación de Mariano Melgar, poeta de los yaravíes y precursor de la independencia; “El fin de una poetisa”, su homenaje a Delmira Agustini; “Pierre Loti en la guerra”, acerca de la participación bélica de ese escritor francés; “El homenaje a Guisse”, sobre la proeza de ese marino inglés durante la guerra por la independencia; y “La procesión tradicional”, merecedor de un premio “Municipalidad de Lima” del Círculo de Periodistas (39).

192

La crónica sobre Jean Jaurès (1859 — 1914) es de especial interés, no sólo por haber sido citada y mencionada con diferentes enfoques críticos que destacan las limitaciones estilísticas de Mariátegui, sino también para ver la posible influencia que el pensador francés pudo tener en la vida del peruano desde su iniciación en el socialismo en el Comité de Propaganda Socialista de 1918 y hasta la última década de su vida. Jaurès pudo haber sido una de sus fuentes ideológicas. Recuérdese que ese fogoso parlamentario socialista concilió el materialismo marxista con un idealismo democrático basado en los derechos, iniciativa y libertad individuales. Defendió todos ellos en el periódico socialista *Humanité* y en su *Histoire socialiste de la Révolution française*.

### 1. 5 La crítica literaria en la edad de piedra

En el Perú la crítica literaria hasta que apareció Mariátegui no estaba desarrollada. Como en la mayor parte de Latinoamérica, ella era esencialmente impresionista; no se sustentaba en teoría alguna ni usaba metodología definida. La mayoría de quienes la practicaban se concretaba a reseñar

superficialmente los escritos, acumulando datos biográficos, repitiendo anécdotas, haciendo un poco de historia y otro de sociología. Empero, algunos como José de la Riva Agüero (1885 - 1944) se apoyaban en documentación erudita para trazar una historia literaria y no para analizar los textos mismos. La mayoría se aproximaba a autores y obras desprovista de preparación teórica y pocos eran los que enfocaban su estudio en el contexto de un proceso literario o señalaban sus deudas o indentificaban los aportes originales a la luz de influencias recibidas. Todavía no se acostumbraba a examinar meticulosamente la estructura del discurso, identificar su sistema expresivo, interpretar su elaboración mítica o simbólica. Dadas estas consideraciones, los trabajos de Mariátegui en este campo deben examinarse teniéndolas en cuenta. El crítico de las primeras décadas del siglo veinte, era una especie de franco tirador con bombo y cachiporra. La sonoridad del bombazo repercutía más que la del cachiporrazo.

Como Mariátegui participó intensamente en la vida cultural limeña, vinculado como estaba con la mayoría de los escritores residente en la capital peruana, muy temprano se animó a incursionar en la difícil tarea de comentar libros y evaluar movimientos artísticos. Si la crítica es una creación acerca de otra creación, entonces los artículos y crónicas mariateguianas sobre autores, obras y tendencias artísticas deben considerarse parte de su producción literaria. Al principio José Carlos no se concentró en la pericia técnica del autor sino en su significado con respecto a la circunstancia histórica. Por eso al ocuparse de Mariano Melgar y su poesía observó:

Sus versos dicen toda la angustia de su desolación y de su olvido que lo hinojaban a las plantas de Silvia, en demanda de su gracia. Más tarde se tornan desesperados y reflejan la intensidad de su pena. Serénanse luego y son dulcemente melancólicos. Hasta que sus nacientes ideales de libertad los inflaman de fuego patriótico y les dan sonoridad épica.

Sin embargo, aun cuando canta a estos ideales, Melgar sigue siendo dulce, apacible, tranquilo. El no sabe arrebatarse con sus estrofas muchedumbres batalladoras, él no sabe despertar bélicas ansias, él no sabe sentir la grandeza majestuosa de un paisaje de la cordillera nevada ni la lujuriosa exuberancia de la selva virgen. Su poesía sencilla, suave, doliente, llega mejor al alma del pastor lunático que dice sus tristezas en el silencio sonoro de las noches claras (40).

Su uso del arcaísmo “hinojaban” proviene de su lectura de los místicos españoles. Su tendencia a escoltar los sustantivos con uno, dos y tres adjetivos es trazo estilístico suyo de este período. No le basta únicamente “exuberancia”, tiene que acompañarla de “lujuriosa”.

194

Como se ve, Mariátegui se interesa más en los contextos que en el texto, resalta los elementos biográficos más llamativos, más exóticos y sintetiza una anécdota que poco tiene que ver con lo que comenta. Los rasgos estilísticos los trata a **grosso modo** como características del autor y su escuela.

En otros trabajos Mariátegui se detuvo en el examen de una forma rara o única o en una frase desmañada, desgarrada o torpe o simple equivocación en el uso de una palabra, como cuando, en 1916, criticó el vocabulario, la construcción y algunos giros literarios empleados por José de la Riva - Agüero en su estudio del Inca Garcilaso de la Vega. Lo único que consiguió con eso fue mostrar su desconocimiento de ciertos usos del siglo XVI con los cuales no había tropezado en sus lecturas autodidactas (41).

Su interés en la poesía y su familiaridad con la métrica, aprendida de los González Prada, de Valdelomar y demás bardos amigos, le permitió distinguir la sonoridad de las voces, su cadencia, su fuerza pictórica, su carga sensual, así como el vigor expresivo y la fuerza imaginativa del escritor. Su propia experiencia poética lo capacitó para indagar la armonía en la elección de palabras y la feliz disposición de

las frases para resaltar las cualidades propias del lenguaje. Cuando comenta la poesía de Leonidas Yerovi, compañero asesinado en el edificio de **La Prensa**, mostró su capacidad perceptiva:

Te admiré en el verso musical, en la frase inteligente,  
en la observación sutil, en el comentario satírico.

Y te admiré, mucho más en la riqueza de tu acervo sentimental y de tu ideología caprichosa y noble.

.....  
¡Poeta, Aeda, Bardo, Lírida, Rapsodista, Abate,  
Trovador! (42).

Sin educación literaria formal, pero con gran capacidad intuitiva e innato sentido estético, Mariátegui pudo en su edad de piedra desarrollar a su manera los rudimentos de una crítica literaria propia, capaz de captar el universo artístico del autor y descubrir los contextos que lo conforman. Mariátegui no solía entonces considerar el discurso como un hecho estético en sí, fuera de todo espacio y tiempo. Vincular la obra a la biografía del autor y a las circunstancias ambientales será una tendencia que continuará hasta su edad madura, incluso hasta después de concebir su propia teoría eclecticomarxista de análisis.

195

Con todo, sorprende notar que el joven Mariátegui —tal vez por su intensa práctica periodística, su copiosa producción escrita, sus lecturas y conversación con escritores— se adelantara intuitivamente a quienes teorizaron que el discurso literario expresa los sentimientos del autor y es instrumento conducente a la acción. Sin saberlo, el joven Mariátegui intuyó lo que Charles Bally (1865 - 1947) en Suiza señaló a principios del siglo: los elementos afectivos y volitivos son más importantes que las consideraciones intelectuales en la elaboración tanto de la lengua diaria como de la literaria. La diferencia radica en que mientras Bally desarrolló una teoría a partir de las enseñanzas de su maestro Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) y de su entrenamiento lingüístico académico, las ideas de Mariátegui fueron só-

---

lo intuiciones condicionadas por su herencia romántica, incluyendo eso que por ahí había oído o leído: "El corazón tiene razones que la razón ignora" (Pascal). Para él, como para Bally, el léxico refleja las situaciones en las cuales se actualiza ya que extrae del medio social, sobre todo del literario, su carga afectiva.

Por ejemplo, al escribir sobre Pierre Loti, observa:

Tal grande artista, tal virtuoso de las emociones exóticas, tal encantado peregrino, que es también . . . un pulcro estilista. . . . Al artífice de la palabra, al mago del color, se unía el fino psicólogo, el observador sutil que llegó al íntimo santuario de muchas almas y se adentró en la vibrante agitación de intensas pasiones. Y en sus novelas puso toda su devoción por las cosas musulmanas. Parece que en ellas se encontrase ecos de fervientes plegarias bajo la sonoridad abovedada de las mezcuitas, rumor de besos y de confesiones en el fondo penumbroso de los harenos, aromas de encendidos pebeteros (43).

196

Aquí claramente muestra cómo había absorbido las lecciones modernistas con su interés en el exotismo y en conservar los elementos románticos. Al percibir el misterio, las pasiones internas, la hondura de las plegarias, Mariátegui mezcla imágenes auditivas, musicales y olfativas. Al incensario perfumador o zahumerio prefiere llamarlo "pebetero", como José de Acosta en su *Historia de las Indias*, como Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* y como Góngora en sus versos barrocos (44).

Parece que al joven Mariátegui no le preocupaban las teorías literarias. La creación de su propio método de análisis sistematizado la realizará una década más tarde a su retorno de Europa. Tal vez si en sus años mozos hasta pensó que la teoría literaria podrá conducir a la desnaturalización del arte, al estancamiento de la crítica, al freno de la imaginación. Sea como fuere, él prefirió navegar libremente, como sus compañeros de inquietudes, en el turbulento mar

---

de la crítica impresionista, guiado por su intuición, buen gusto y constantes espirituales que con el tiempo, después de ganar “una filiación y una fe”, se transforman en coordenadas de una metodología propia de crítica eclectic-marxista.

Alcanzar el sentido de la obra, sus propósitos, los secretos de los efectos intelectuales, psicológicos y estéticos mediante una coherente teoría de interpretación, todavía no estaba a su alcance, ni tampoco de la mayoría de sus compañeros de labor. Pero aun sin adherirse a teoría alguna, su intuición lo conducía a buscar las palabras de fulguración trascendente como claves para interpretar algunos rasgos de la personalidad del creador en función de sus contextos sociales y para deslindar algunas peculiaridades estilísticas. La práctica le hizo sospechar que el estilo podía mejorar cuando los sentimientos eran guiados por el buen gusto expresivo del escritor. Por eso cuando examina el discurso, busca la redacción colorida y los elementos reveladores de la personalidad del autor. Su profesión de escritor le había enseñado que el estilo otorga unidad armónica al discurso y encierra las características más íntimas de la personalidad. Mariátegui intuía que el yo profundo se expresa en la escritura y se une a los elementos afectivos, psicológicos, estéticos de su sociedad. En su carta al poeta Alberto Hidalgo de 1917 le confía:

197

La *Arenga Lírica* y los poemas acoplados a ella en su libro primerizo, me habrían bastado indudablemente para hacer buen conocimiento de su espíritu artístico, pues soy zahorí, perspicaz y avizor en este análisis. Sin embargo, los versos que usted me ha leído o declamado luego, han perfeccionado tal conocimiento y me han ofrecido amplia y generosa visión de aliento lírico (45).

Efectivamente, para aprehender el espíritu artístico del autor amigo se vale de sus innatas cualidades de observación, de su facultad para discernir lo oculto. Su perspicacia e inclinación para acechar los logros líricos aprehende el inmenso yo profundo de Alberto Hidalgo, estampado en su loa al kaiser de Alemania.

---

Cuando cumplió 24 años de edad en 1918, la política desvió a Mariátegui temporalmente del quehacer artístico y de la crítica literaria. Felizmente algunas de sus coordenadas estéticas y sentimentales, su entrenamiento y su ansia de superación artística permanecieron con él hasta su madurez para temperar su ideología como puede constatarse en su obra escrita después de su retorno de Europa en 1923.

### 1. 6 Cuentos modernistas decadentes

Tres años y medio después de haber comenzado a publicar artículos periodísticos y crónicas literarias, José Carlos Mariátegui dio a conocer sus dos primeros cuentos el 3 de agosto de 1914, con el seudónimo de Juan Croniqueur. En 1911 había comenzado a usarlo imitando tal vez al romántico español Mariano José de Larra (Fígaro), pero ahora en 1914 lo empleaba siguiendo el ejemplo de los modernistas Manuel Gutiérrez Nájera (El Duque Job), Emilio Bobadilla (Fray Candil), y sus contemporáneos Enrique A. Carrillo (Cabotín), Abraham Valdelomar (El Conde de Lemos), Luis Varela y Orbegoso (Clovis) y Ezequiel Balarezo Pinillos (Gastón Roger).

198

En su edad de piedra Mariátegui cultivó el género narrativo por tres años, de 1914 a 1917, y llegó a publicar un total de 15 relatos. La lectura y el entrenamiento en el periodismo influyeron en su arte. En realidad su biografía de esa época en sí no estuvo plagada de acontecimientos variados ni enriquecida por hechos y experiencias capaces de alimentar su universo narrativo, aparte de las vinculadas con su enfermedad. Estas sí dejaron huella profunda e indeleble pero él no las usó conscientemente en su obra. Desde que de niño lo llevaron de Tacna a Huacho y de allá a Lima con motivo del golpe recibido en la pierna, Mariátegui jamás visitó ningún lugar del país, excepto cuando viajó a Huancayo por el ferrocarril central (46). El joven autor pasó, pues, prácticamente toda su edad de piedra en Lima, multiplicado en sus actividades periodísticas y, como lo recordó después, entregado a sus "primeros tanteos de literato inficionado de decadentismo y bizantinismo

---



finiseculares, en pleno apogeo" (47).

Elizabeth Jane Garrels, la única que ha juzgado brevemente los cuentos de Mariátegui, los califica de frívolos, comercializados, indescriptibles, banales y "cuando más, mediocres", porque buscó exclusivamente su valor estético (48). A mi parecer, se los debe examinar también por sus contextos y, sobre todo, para completar la visión global de la evolución artística e ideológica de Mariátegui.

Su primer cuento, "Juan Manuel", dedicado a César Falcón, es el más distante en técnica narrativa, estructura y estilo de la *novella* que escribió después de su edad de piedra, **La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella** (1929). El cuento primogénito de 1914 trata del médico de un pueblecito peruano, San Luis, y su tardía experiencia amorosa. El protagonista es un hombre bueno y sencillo, acostumbrado a hablar de Santa Rosa de Lima y San Antonio de Padua con religioso respeto. Nunca pensó seriamente en casarse hasta el día que le dio el pésame a Rosalía por el fallecimiento de su padre. Al tenderle la mano a la hija del compañero de rocambor, "se estremeció al contacto de la suya, pequeña pero carnosa", y se enamoró de ella. El narrador hace brotar el amor en el corazón del protagonista, pero el desenlace queda trunco. Prende la llama de la ilusión y apaga la de la narración.

199

En el segundo cuento publicado el mismo día, "Los mendigos", dedicado a Enrique Bustamante y Ballivián, el tema no es el amor sino la perversidad. La narración tiene más aliento artístico y se aproxima a la rareza exótica perseguida por los modernistas de su generación. En ella una tragedia se desencadena por la envidia de un mendigo al enterarse de la felicidad de su compañero de miseria. Los personajes son Antonio, bondadoso joven ciego, y Paco, hombre golpeado por la vida, tullido, jorobado y perverso. Un día cualquiera, Antonio le muestra a Paco un medallón de metal con el retrato de su novia de los años felices anteriores al accidente que lo enceguenció y lanzó a la mendicidad. Varios días después, mientras Antonio dormía, Paco le roba

---

su único tesoro. En la oscuridad de la desesperación, el ciego logra prender al ladrón y asirlo del cuello. Acto seguido le aprieta con violencia la garganta y lo deja “inerte, sin movimiento, con las manos apretadas aprisionando todavía el retrato robado” (49). Aunque se desenvuelve mejor que el primero, este segundo cuento también tiene serias deficiencias técnicas y estilísticas.

200

En mayo de 1915 José Carlos Mariátegui comenzó a escribir para el periódico *El Turf*, especializado en el mundo hípico. Poco después asumiría la codirección de esta publicación a la que contribuía con informaciones, comentarios, notas sobre las carreras de caballos, noticias de la alta burguesía aficionada a este deporte aristocrático, poemas y relatos hípicos. Estos últimos reflejaban su interés en lo raro, lo exótico, lo decadente y, sobre todo, la influencia de Valdelomar. El 6 de mayo de 1916 dio a conocer su primer cuento hípico: “Fue una apuesta del ‘five o’clock tea’”. Lo acompañó de la siguiente “Nota de redacción:” “Juan Croniqueur, cuentista atildado y sutil, publicará en ‘*El Turf*’ cuentos como el que hoy ofrecemos, en los cuales se relata el ambiente de aristocracia y esnobismo que da marco a la afición hípica” (50).

El segundo relato de esta clase, “Historia de un caballo de carrera”, publicado dos semanas más tarde, narra las aventuras del caballo Flower, enamorado de su dueña (51). Después contribuyó con varios más, algunos personificando a los animales, como lo hizo en su entrevista a un caballo del stud Ponte Bonheur (52). Típico de ellos es “El jockey de Ruby”, sobre ese jinete profesional que pierde la carrera para arruinar al hombre que lo había deshonrado (53). Con todos sus defectos, éste es superior en amenidad y agilidad narrativa a otros publicados antes que muestran apresuramiento en su redacción, como “Rudyard Ring, ganador”, sobre el triunfo de ese caballo, y “El jockey Frank”, acerca del adolescente separado de su caballo invicto como castigo por entregarse a una vida disoluta (54). En “Rudyard Ring, ganador” se hace más patente la sensualidad y banalidad de las mujeres galantes de la alta

sociedad asistentes al hipódromo limeño. El cuento detalla el coqueteo indiscreto de “un ocioso elegante y galanteador profesional” y una gran señora, “dama aristocrática que en teatros y calles paseaba la caprichosa arrogancia de su spleen” (55).

Dos narraciones que resisten ser analizadas por su significado recóndito en algunos trazos estilísticos constantes son las que aparecieron en la sección “Cuentos de hoy” de *La Prensa* dieciocho días después que *El Turf* publicara “El jockey Frank”. La primera, “La señora de Melba”, va precedida de la aclaración “Cuento irónico”. Trata de Lucía, joven obrera que contrae matrimonio de conveniencia con un hombre maduro, don Manuel Melba. Aquí el narrador no muestra la frivolidad ni la pedantería decadente, ni el humor satírico de sus piezas hípicas. Al contrario, aumenta su obsesión con el número tres presente también en sus crónicas y crítica literaria ya analizadas. Ilustremos esa característica otra vez:

201

**Lucía había nacido para señorita** . . . . .

Lucía no era bonita, pero, **menudita, armónica, graciosa** . . . Y si no era bonita, era en cambio buena y modesta y sus aspiraciones nunca pasaron de la adquisición de un traje nuevo . . . . .

Y Lucía . . . era golosa . . . se relamía luego los labios con su lengua **carnosa, roja y felina** . . . . .

Y además de golosa . . . era **muy guapa y bonita y muy graciosa** . . . . .

Tenía veinte años cuando don Manuel Melba pidió su mano . . . . .

. . . **Lucía había nacido para señorita.**

**Tres meses hacía que se había casado** . . . . .

Lucía estaba triste. El recuerdo de su cercana y libre juventud la torturaba. Era entonces —pensaba— **bonita, fresca y lozana** . . . su marido, **tan serio, tan formal,**

---

tan laborioso . . . . .  
 . . . Estaba, además, tan pálida, tan ojerosa, tan desma-  
 dejada . . . . .  
 Su coquetería infantil la llevó al espejo y entonces au-  
 mentó su desconsuelo. Se vio fea, despeinada, flácida.  
 . . . Y tuvo un síncope.  
 Volvió en sí rápidamente . . . Se vio remotamente, des-  
 peinada, flácida, indolente . . . (56).

Para identificar su posible fascinación por el número tres, he subrayado el tripe uso de a) adjetivos calificativos que modifican el mismo sustantivo; b) tríos de formas adverbiales acompañantes del mismo verbo; y c) el uso del número "tres". La frase inicial se repite sólo una vez más y no llega a constituir el triple estribillo de otros cuentos.

202

La segunda narración del día de fiestas patrias de 1915 es "El baile de máscaras", descrita como "Cuento trágico" dedicado a Leonidas Yerovi. Aquí sobresale la fascinación simbólica del triple uso estilístico de adjetivos, frases adverbiales, sustantivos, pronombres, estribillos y de puntos suspensivos para indicar lo indecible e invitar a la imaginación más truculenta. Sobre este uso de los puntos suspensivos Mariátegui se ocupó cuando escribió acerca de las exigencias del público lector. Nótese asimismo el uso del adjetivo "tercera" ¿Podrá representar esta fascinación con el número tres en el espíritu religioso de Mariátegui la divina trinidad? Citemos porciones de "El baile de máscaras":

**Mi amigo Esteban, tan triste, tan sombrío, tan melancólico, siempre, era esta noche, más espontáneo, más comunicativo, más verboso que nunca, ante una copa de whisky que bebía a sorbos menudos en el bar lleno de luces y de voces de cristales.**

**Mi amigo Esteban** me había prometido explicarme por qué se había negado aquella noche — noche de carnaval— a ir conmigo al baile de máscaras. Y comenzó a decirme con voz pausada, triste, esta historia:

—Hace diez años —tenía yo entonces veinticinco—, en una noche como ésta, tercera de carnaval, Julio Vial . . . me invitó entonces al baile de máscaras y acepté . . . A poco era un vértigo de **serpentin**as, **colorines** y **dominós** abigarrados . . . . .

**Mi amigo Esteban** hace una pausa y bebe un sorbo de whisky.

Yo lo imito. **El bar está lleno de luces y de voces de cristal** . . . . .

De pronto llegó una pareja nueva. Era una mujer con dominó, una mujer **esbelta**, **ágil**, de **elegante** silueta; y era un **hombre extraño**, **seco**, de **bigote recortado**, de ojos pequeños, de mirada agresiva . . . Se me antojaron una pareja rara. Y me atraieron sobre todo los ojos de ella, **grandes ojos negros**, **grandes ojos brilladores** . . . y yo la encontré **misteriosa**, **sugestiva**, **fatal** en su disfraz.

**El hombre extraño**, **seco de bigotes recortados** y de **ojos pequeños**, se paró de repente . . . y salió de la sala casi de prisa . . . . .

La mujer del dominó siguió sola por mucho rato . . . Era **morena**, **joven**, **fresca** . . . . .

. . . Para distraernos nos acercamos a la mujer del dominó y le hablamos. Ella nos contestó afable y yo sentí muchas veces en mis ojos los suyos **grandes**, **negros** y **brilladores**.

. . . **El bar está lleno de luces y de voces de cristales** . . . Nos confundimos entre el loco torbellino de las parejas que bailan un vals. Muy apretado, muy juntos, nos deslizábamos **raudamente**, **automáticamente**, **vertiginosamente**. Y yo sentía en mi cara su alentar tibio, **perfumado** y **mareante**. Bailamos con locura . . . entre el loco torbellino de las parejas abigarradas . . . . .

Fatigados . . . yo la invité a tomar un refresco en el bar, pero ella rehusó . . . “¡Gracias! ¡Podría venir él!” —¿El? Yo me había olvidado de él. ¿El era el **hombre**

---

**extraño, seco, de bigotes recortados y de ojos pequeños?** No quise seguirme interrogando, me despedí de mi pareja y salí de la sala, obediente a Julio Vial que me llevaba al bar . . . . .

Sentados ante una mesita del bar, Julio Vial y yo bebíamos . . . Pedimos la tercera “menta”.

Sonó un tiro . . . Salimos después corriendo . . . . .

**Julio Vial y yo** nos acercamos, abriéndonos paso, casi a la fuerza. Escuchamos ¡La ha matado! Cuando llegamos . . . se llevaban al **hombre extraño, seco, de bigotes recortados y ojos pequeños**. Era el asesino. Mi pareja de hacía un instante estaba ahí, **inmóvil, yerta, con una herida sangrante en el pecho**. No quise seguir mirando su cadáver y me escapé del grupo. Julio Vial me seguía. A la salida escuchamos . . . —Ha sido por celos. El era su amante y ella lo engañaba con otro. El la espiaba y la dejó sola para sorprenderla. No ha mucho ella bailaba con su segundo amante. Un **joven alto, delgado, pálido, vestido de gris oscuro, con corbata de lazo** . . .

204

Salí . . . como un loco . . Corrí aterrorizado. Yo era el **joven alto, delgado, pálido, vestido de gris oscuro, con corbata de lazo**. No he vuelto más a un baile de máscaras.

La voz de **mi amigo Esteban** ha concluido **trémula, velada, llena de emoción** . . . El bar estaba lleno de luces y de voces de cristales . . . (57).

En este cuento Mariátegui, en acostumbrados párrafos breves, es aún más reiterativo en el triple empleo de adjetivos calificativos para modificar el mismo sustantivo, de frases adverbiales afectando al mismo verbo, y de simples sustantivos, pronombres, conjunciones. El triple uso se extiende a frases repetidas a la manera de estribillos y de puntos suspensivos al final del párrafo. Nótese el empleo del adjetivo “tercera”. Estos usos confirman la obsesión en el significativo número tres que como trino recurre

en el caso de “El hombre que se enamoró de Lily Gant”, publicado una semana después, el 4 de agosto de 1915. El relato muestra cómo el cine afecta la manera de pensar y obrar de sus videntes. En cierto modo anticipa la narrativa sobre este tema que medio siglo más tarde haría triunfar al argentino Manuel Puig (n. 1933) con **La traición de Rita Hayworth** (1968). En el relato de Mariátegui el protagonista es una caricatura de la sensualidad y la cursilería burguesas influidas por las metáforas cinematográficas:

En una fila media de la platea repleta, sin lagunas, Arnaldo se abandonaba con pereza sobre su asiento. Y entornaba los ojos —ojos grandes, verdes, vivaces, almendrados en el trazo—, como si soñara.

Arnaldo era joven. Treinta años . . . de una juventud intensa. Y eran atildados y eran pulcros su traje y ademán.

Por el écran desfilaban escenas animadas y fugaces . . . Pero surgió de pronto en una de ellas la figura esbelta, risueña y elegante de Lily Gant, y Arnaldo se incorporó de su asiento de platea y la siguió con los ojos —ojos grandes, verdes, vivaces y almendrados en el trazo— que sonreían a la imagen del artista.

Y Lily Gant, que hacía el papel de niña engañada en la historia folletinesca y cursi de la película . . . . .

Era Lily Gant frágil y hermosa como una muñeca . . .  
Blonda, leve, aérea, pasaba por la luminosa fantasmagoría del écran con los prestigios de lo misterioso, de lo desconocido, de lo irreal.

.....

Y en la sala, la concurrencia, burguesa, vulgar y plácida, no perdía detalles de la historia folletinesca y cursi de la película . . . . .

---

Arnaldo era un gourmet del amor . . . . .  
. . . La crisis sentimental se esbozó en su adolescencia, espoleada por los encantos de Rosa, su **prima joven y bella**. Pero Arnaldo conjuró inmediatamente la crisis seduciendo a la **prima joven y bella**.

Y ahora, el **gourmet, el refinado, el exquisito**, llegaba a los **treinta** años y se preguntaba si no habría hecho una tontería al no casarse con la prima de su primer episodio don juanesco y si no era **muy pobre, muy infecunda** y **muy estéril** su vida sin cariño y sin recompensa.

. . . . .  
Al día siguiente pidió a Isabel Saravia, con la misma serenidad indiferente con que hacía un cable a Buenos Aires, adquiriendo un caballo nuevo, pur sang, **tres** años, familia número **3**, pedigree garantizado.

206

Arnaldo acompañó a su novia al cine . . . . .  
Ya en el cine, Isabel le dijo que exhibían una cinta nueva: “El debut de Lucy”. Y que interpretaba a la protagonista, Lily Gant. — ¡Una gran artista! . . . . .  
Arnaldo vio surgir en el écran la figura primorosa de Lily Gant . . . . .

Hubo un momento en que la figura de Lily Gant **agrandada, luminosa y fantástica** . . . También los ojos de Rosa eran **grandes, garzos, expresivos**. Arnaldo recordó entristecido el día en que Rosa, su prima, la de los ojos **grandes, garzos y expresivos** como estos que ahora le miraban, se le entregó **sumisa, inconsciente, amante**.

. . . . .  
Arnaldo regresó al día siguiente al cine para ver nuevamente a Lily Gant. Y volvió después muchas veces . . . volvía a mirarse en los **grandes ojos garzos** de Lily Gant y se sentía otra vez niño como cuando sintió en la suya la mirada de Rosa, su **prima joven y bella**.



Y día a día, le interesaba menos su novia. Se convenció más de que no la amaba. Faltó a menudo a los “five o'clock tea” a su lado . . . . .

Este día Arnaldo . . . se dijo que estaba enamorado de Lily Gant . . . . .

. . . Arnaldo salió de la sala **sombrío, inconsciente**, como **loco** . . . entró a su casa de prisa y escribió a Isabel Saravia una carta muy breve. Le devolvía su palabra de matrimonio. No podía casarse con ella, porque era hereditariamente epiléptico . . . ¡La amaba tanto! . . . (58).

En este último relato, el estilo revela la gran sensibilidad estética y la perspicacia de Mariátegui así como las contradicciones e inconsistencias del tardío romanticismo peruano, consideradas como indicios de vitalidad y dinámica imaginación. La obsesión con la triple reiteración de unidades léxicas y sintácticas podría revelar un trasfondo religioso (59). Recordemos que precisamente en agosto de 1916, en un reportaje, César Falcón le preguntó: “A tí ¿qué te habría gustado ser?” Mariátegui le respondió: “Nunca lo he pensado. No obstante se me ocurre que, puesto a elegir, habría dudado entre ser cardenal . . .” y añadió más profesiones y ocupaciones incluyendo la de “cura de serranía” (60). Es concebible entonces que, en esta época en que alternaba entre el mundo elegante del hipódromo, el salón sofisticado del Palais Concert, y las clases de latín en la Universidad Católica y los retiros en el convento de los Descalzos, Mariátegui no perdiera de vista la divina trinidad en el reflexivo y profundo momento de la gestación de sus discursos, aunque éstos se nutrieran, como él mismo lo reconoció una década después, de “decadentismo, modernismo, esteticismo, individualismo, escepticismo” (61). Mariátegui, en su procelosa aventura, desde la juventud partió en su propia “nave dorada” en busca del secreto de sí mismo para encontrar a través de la humanidad a Dios.

## 1.7 Contribuciones a la poesía

La poesía fue el primer género literario que José Carlos Mariátegui cultivó en el hogar. En 1909, por ejemplo, compuso un madrigal en honor de don Manuel González Prada. Tras cuatro años de publicar artículos de actualidad, crónicas diversas y el cuento "Los mendigos", Mariátegui publicó en *La Prensa* el soneto "Fantasía de otoño", el 16 de junio de 1915, dos días después de cumplir 21 años de edad. Este sería el primero de los 37 poemas que publicará en los próximos veinte meses, sus únicas contribuciones a este género. Veamos lo que entonces dio a conocer:

### Fantasía de otoño

Me he enfrentado de bruma, de gris y de tristeza  
y ha puesto frío en mi alma la caricia otoñal.  
Un dolor, adormido en mí, se despereza  
y se hunde en un nirvana atáxico y mortal.

208

La pena me posee con ansias de faunesa  
y su abrazo me invade de un hastío letal.  
Un paisaje de otoño se duerme en mi alma, presa  
de una inquietud neurótica y de un delirio sensual.

Panoramas de niebla y de melancolía,  
donde dice el invierno su blanca sinfonía;  
cielos grises y turbios; monorritmo tenaz

de lluvia que golpea muy lento mis cristales,  
cual si con los nudillos las manos espectrales  
de la muerte llamaran, sin atreverse a más. . .

Aunque técnicamente deficientes, los versos afectivos y las imágenes modernistas sintetizan su angustia y tristeza recurrente en poemas posteriores. Su inquietud agónica ante la perspectiva de la muerte aflora con melancolía romántica. Seis semanas más tarde el novel poeta publicó en la revista *Lulú* el soneto "Gesto de spleen" compuesto de versos pesimistas, cuyo tema se repetirá también en otros poemas suyos sin alcanzar el decadentismo finisecular que

aquí muestra:

Un cansancio muy grande e impreciso. Una sed  
de imposibles caricias. Un romántico amor  
que me envuelve en las mallas sutiles de su red  
y que me ha anestesiado, sin curar mi dolor . . .

Un desdén por la vida. Una vaga inquietud  
ante la certidumbre de que habré de morir  
y aunque siento infecunda mi fatal juventud  
una pena muy honda de partir . . .

Una abulia indolente que me veda luchar  
y me sume en la estéril lasitud de soñar.  
Un afán de aturdirme en el diario trajín.

Me espanta verme a solas. Busco la confusión  
por no oír la imperiosa voz de mi corazón  
y me río jocundo por disfrazar mi spleen . . . (62).

Así continuó el joven periodista compartiendo su producción lírica con sus lectores de *La Prensa*, *Lulú*, *El Turf* y *El Tiempo*. Su modernismo tardío lo mostrará con especial fuerza en "Nocturno", no obstante que su temática y técnica versificadora difieran de los poemas con el mismo nombre escritos por José Asunción Silva y Rubén Darío (63).

209

En el tercer número de *Colónida* aparecieron tres sonetos alejandrinos suyos con el título general "Los psalmos del dolor". El primero, "Plegaria del cansancio", está dedicado "A ella"; el segundo, "Coloquio sentimental", a Luis Fernán Cisneros; y el tercero, "Insomnio", a Federico More. Los firmó con su nombre completo, seguido de su seudónimo "(Juan Croniqueur)" en paréntesis, del lugar y año de composición, "En Lima, MCMXVI", y de la aclaración "(De mi próximo libro 'Tristeza')", también en paréntesis (64). Parece que por esa época contribuyó con varios poemas religiosos a la revista *Lux*, órgano de la Asociación Católica de la Juventud (ACJ), cuyos ejemplares no hemos podido examinar (65).

---

A fines de 1916 los admiradores de la bailarina española Tórtola Valencia le ofrecieron un agasajo en el restaurante del Parque Zoológico de Lima. En esta ocasión Abraham Valdelomar, Alberto Hidalgo y José Carlos Mariátegui compusieron juntos un soneto dedicado a la distinguida visitante. El dramaturgo Eduardo Marquina, que a la sazón también visitaba Lima, firmó la composición poética improvisada después de escribir "ante mí". El siguiente es el resultado de esa colaboración:

### Tórtola Valencia

V.: Tórtola Valencia, tu cuerpo en cadencia  
de un gran vaso griego parece surgir.

H.: Y tu alma como una magnífica esencia  
embriaga a la mía cual un elixir.

M.: ¿Ha sido un milagro nuevo de la Ciencia  
que ha animado un noble vestigio de Ofir?

V.: Tú eres el milagro, Tórtola Valencia,  
mármol, vaso griego, Tanagra, zafir.

H.: La América ruda de quechuas salvajes  
con voz te saluda de bravos boscajes.

M.: Y su voz es canto, rugido, oración.

Y en la selva virgen de este Continente

V.: eres bayadera venida de Oriente  
cual los Reyes Magos de la tradición (66).

Con metáforas, comparaciones y símiles modernistas creadores de imágenes plásticas, los tres amigos elogiaron a la bailarina española. En el espacio limitado de un soneto, cuyos endecasílabos riman ABAB, ABAB, CCD, EED, se resume la emoción de la temporada de bailes y se plasma en forma coherente y concisa el sentir de los jóvenes autores en esa hora festiva. Aunque cada poeta escribió dos versos antes de cederle la pluma al colaborador, los resultantes cuartetos y tercetos tienen su propia fisonomía integral que ponen en evidencia la pericia poética de sus autores.

Los 37 poemas de Mariátegui llevan el sello modernista como el que acabamos de ver. Algunos de ellos son francamente triviales; otros expresan su terror a la muerte, muy parecido al que sentía Rubén Darío. En varios de ellos, especialmente en los publicados en *Lulú*, la princesa modernista se torna aristócrata aficionada a la carrera de caballos. El fervor religioso de Mariátegui está presente en muchos de ellos en diferentes dosis: desde el que dedica todos sus versos a Cristo y sus santos ejemplares, como "Elogio de la celda ascética", hasta los que incorporan unos cuantos versos cargados de preocupación piadosa por las tentaciones de este mundo, como en "Plegaria del Cansancio" en el que su ética cristiana se enfrenta a las libertades desafiantes de la "belle époque": "Solloza en mis recuerdos la temprana, indecisa,/ violación del secreto del Bien y del Mal . . ./ Es solo [ sic] mi tristeza la tristeza enfermiza de un niño un poco místico y otro sensual" (67).

En su poesía José Carlos Mariátegui tampoco perdió su fe en la redención humana por medio de la ética cristiana. Sus versos cargados con spleen, melancolía, abulia y sensualidad se alternan con admoniciones contra el pecado. Así lo hace en el mencionado salmo "Insomnio": "y el licor dyonisiaco de los brindis impuros/ . . . / Hay un crimen alevé que venga un adulterio/ . . ./ Hastía a dos amantes un pecado mortal" (68). Otro ejemplo se encuentra en el primer terceto de su soneto "Fantasía lunática": "Y la sombra nocturna es también celestina/ del placer y el pecado. Y es el hada madrina/ del deliquio en que teje su sueño el alcohol" (69). Dos versos de "Viejo reloj amigo . . ." son asimismo elocuentes: "En la noche tu ritmo dice cosas de ayer/ y añora pecadores minutos de placer" (70). Su obsesión con el pecado y la violación de la ley de Dios y el convencimiento en la profesión de la fe católica son muy evidentes en poemas como "Afirmación" y "Elogio de la celda ascética" (71).

Podría conjeturarse que su interés en el mundo hípico aristocrático es más bien referencial útil para contrastarlo con la realidad nacional percibida diariamente en la ardua la-

---

bor periodística. Lo cierto es que la poesía era para Mariátegui uno de los derroteros artísticos que conduce a la verdad. Para él, la máxima expresión escrita se cristaliza en el verso. Estaba seguro que la poesía es la más pura de las artes, la forma de expresión verbal más refinada. Lo irónico es que para él, como para Cervantes, la poesía, el género predilecto de los dos escritores, no fue el que les conquistó reconocimiento y un lugar en la historia de la literatura. Mariátegui por esos años tuvo una urgencia para expresarse en verso y así lo declaró en un artículo de 1916: "Cuando el alma tiene una suprema emoción artística se siente la necesidad suprema de escribir versos" (72).

212

Otra hipótesis que podría ofrecerse es que la utilización de lo aristocratizante y lo inconsecuente en su poesía podría revelar un esfuerzo de presentar a una alta sociedad alienada del medio que dominaba. De ser así entonces muchos de sus versos sugieren la dicotomía decadencia y realidad y no es válido el testimonio de Alberto Hidalgo que afirma: "Mariátegui, entonces, era aristocratizante, tenía un total desapego por las cosas populares" (73). Si Hidalgo tuviera razón entonces ¿cómo explicar los versos satíricos de "Tú no eres anacrónica"?

Musa de carne y hueso (así hablaba el poeta  
que amó a su pobrecita Margarita Gautier),  
eres en este siglo, señorita biznieta  
del siglo de las blancas pelucas y el minué.

Tú no evocas la corte de María Antonieta,  
ni rima una pavana tu delicado pie,  
ni te ama un paje rubio, ni ha habido una secreta  
estocada que mate por tu amor y tu fe.

No eres princesa, dama de brial, ni castellana,  
ni eres hada de oriente, ni eres diosa pagana,  
ni te ha cantado un loco trovero provenzal.

Mi siglo te ha forjado muy suya, muy bonita,  
muy metropolitana. Y sólo "señorita"  
te ha dicho esta mañana la crónica social (74).

Por otra parte, Mariátegui mismo describió el estado anímico que a veces lo embargaba cuando declaró:

Los cantos de optimismo y de vida se apagan prematura y cruelmente y pasa por las alas una onda de desesperanza y desaliento. La voz de Schopenhauer adoctrina. Y en la filosofía de casi todos los escritores actuales flota un acre sedimento de pesimismo, de desencanto y de tristeza. ¿Es la civilización que enferma las almas y les toca del letal anhelo de la muerte? El desencanto del progreso, la dura ley perenne de los poderosos, el clamor de miseria de los que sufren, cuanto deja en los espíritus la convicción de que la injusticia es una norma inexorable. Y la vorágine de esta vida febril que nos enferma, la electricidad que sensibiliza nuestros nervios gradualmente, el teléfono que genera muy lento trastornos mentales, la mareante confusión de los automóviles que pasan raudos lastimándonos con el grito ululante de sus bocinas, toda va siendo germen fecundo de la neurastenia . . . (75).

213

Este estado espiritual lo condujo a redactar "Sensaciones: versos de un cronista esplinático y sentimental" (76) sin perder conciencia de "la dura ley perenne de los poderosos" ni "el clamor de miseria de los que sufren . . . la injusticia". Después de todo no hay que perder de vista que tanto en sus artículos periodísticos como en sus crónicas modernistas y cuentos de vez en cuando se asoma el observador social. Recuérdese su asociación con González Prada y sus compañeros anarquistas tanto como su decisión de poner fin a sus labores regulares en **La Prensa** en circunstancias que la política editorial de este diario se hacía más conservadora. Buen número de esos poemas aparentemente contradictorios de sus convicciones políticas posteriores los publicó en **El Tiempo**, periódico de tendencia más liberal que las otras publicaciones que imprimían sus versos. Cabe preguntar ¿cuánto de lo que se atribuía a sí mismo en sus versos pertenece a su voluntad crítica de la burguesía decadente? Tal vez su asociación con el mundo de la al-

---

ta sociedad encariñada con el turf no era —como lo afirma Rouillón— “un medio para llegar al padre” (77) sino una manera de auscultar el sentir de los dueños del Perú. En uno de sus madrigales de la serie “Sinfonía de la vida metropolitana” describe claramente el estado de ánimo de esa sociedad: “En las terrazas ambulan policromías/ con un poco de tedio neurótico y pueril” (78). ¿Cuántos versos suyos engendrados por su imaginación artística muestran con verosimilitud la realidad nacional? En otro madrigal de la misma serie, uno de los últimos poemas que dejó incluyó este significativo terceto: “Un timbre preventivo entrecorta una frase./ Y un joven está triste cual si reflexionase/ en lo inconsecuente que es la felicidad (79).

214

Pocos meses después de publicar este poema dejó de cultivar la literatura y se dedicó a escribir artículos socio-políticos a la vez que comenzó a dar los primeros pasos iniciales en dirección al socialismo. Pero su pausa en el quehacer literario no lo alejó completamente del mundo artístico. En diciembre del mismo año de 1917 llegó a Lima, procedente de Trujillo, César Vallejo y pronto se vinculó con el joven José Carlos. En el segundo número de *Nuestra Epoca* correspondiente al 6 de julio de 1918, Mariátegui publicó tres poemas del bardo norteño: “La de a mil,” “Aldeana” y “Heces”. En todo lo examinado hemos visto que la poesía de Mariátegui muestra también las aristas sentimentales e ideológicas de su período de formación. Señala una estación en su evolución artística pese a su deficiencia técnica y poco valor estético.

### 1. 8 Aportes al teatro

Históricamente el teatro ha sido la cenicienta de las letras hispanoamericanas (80). La historia de esta forma de ficción en el Perú no ha sido la excepción, no obstante el contar en su haber con el *Ollantay* obra supérstite del incario, el establecimiento en Lima del segundo corral teatral de América en el siglo XVI (81) y las importantes contribuciones del dramaturgo Pedro de Peralta y Barnuevo y Rocha Benavides (1663 - 1743), con una producción tan numerosa como las letras de su nombre y apellidos. La crisis



de su desarrollo se acentuó desde la emancipación política del país limitada por las luchas fratricidas, el gusto de las clases minoritarias dominantes y las normas literarias en boga en Madrid y en París. El aristócrata Felipe Pardo y Aliaga (1806 - 1869) y Manuel Ascencio Segura (1805 - 1871), padre del teatro nacional, hicieron esfuerzos para crear una modalidad criolla, nacionalista, nativista, como en otras partes de Hispanoamérica. En sus fallidos intentos criticaron la sociedad limeña e hicieron concesiones a tipos populares con humor satírico y condescendiente. Del primero se recuerdan las comedias **Don Leocadio** y **Una huérfana en Chorrillos** (1833 ); del segundo, **El sargento Canuto** (1839 ), **La saya y el manto** (1842) y **Ña Catita** (1858), las mejores de sus catorce contribuciones al teatro nacional.

Los románticos peruanos también escribieron y a veces estrenaron piezas teatrales. Los más sobresalientes fueron Ricardo Palma (**Rodil**, 1851), Manuel Nicolás Corpancho (**El poeta cruzado**, 1851, y **El templario**, 1855), Carlos Augusto Salaverry (**Atahualpa**, 1854; **Abel**, 1857; y **El amor y el oro**, 1861), Luis Benjamín Cisneros (**Alfredo el sevillano**, 1856) y Juan de Arona (**El intrigante castigado**, 1867). Ninguno de ellos, sin embargo, produjo obra teatral importante. Ricardo Palma se avergonzó de su **Rodil** pero no tuvo la suerte de destruirla completamente como lo hizo su rival don Manuel González Prada con los tres frutos de sus desvelos escenográficos. A fines del siglo pasado y principios del presente, el más asiduo cultivador de este género fue José Santos Chocano. Llegó a escribir seis piezas de las que se destacan **El hombre sin mundo** o **Sin nombre** (1896), **El nuevo Hamlet** (1899), **Vendimiario** (1900) y **Los conquistadores** (1906).

Medio siglo después de que Manuel Ascencio Segura experimentara con la modalidad costumbrista, el periodista Leonidas Yerovi (1881 - 1917) llevó con éxito a las tablas sus primeras comedias festivas y satíricas: **La de cuatro mil** (1903) y **Tarjetas postales** (1905). Su comedia costumbrista **Salsa roja** y otra obra suya escrita con procedimien-

---

tos artísticos argentinos, **La gente loca**, fueron representadas en Buenos Aires en 1914. En ellas un crítico ha encontrado un humor dislocado con sentimentalismo ingenuo (82). Cuando sus obras **Domingo 7**, **Album Lima**, **La pícaro suerte** y **La casa de tantos** comenzaban a ganarle un buen merecido prestigio, Yerovi cayó asesinado por las balas de un celoso limeño. Su amigo José Carlos Mariátegui le dedicó su "Oración al espíritu inmortal de Leonidas Yerovi" (83). De esta época son también el periodista Manuel Bedoya (1889 - 1941), autor de **La ronda de los muertos** (1901) y Felipe Sassone (1884 - 1963), autor de piezas teatrales influidas por D'Annunzio. Benavente, Gregorio Martínez Sierra y Linares Rivas. Su propia experiencia de tenor de ópera, de torero, y sobre todo, de actor le ayudó a manejar con gran habilidad los resortes dramáticos. Su espíritu aventurero lo llevó temprano en su vida a Europa y a establecerse en Madrid, ciudad donde estrenó la mayor parte de sus obras. Antes de que en 1916 Mariátegui experimentara con el género teatral, Sassone escribió **El último de la clase** (1909), **Vida y amor** (1910), **De verano** (1910), **El grito** (1911), **El miedo de los felices** (1913), **La muñeca del amor** (1914) y **El intérprete de Hamlet** (1915).

Estimulado por el éxito de las compañías españolas visitantes, Julio de la Paz (seudónimo de Julio Baudoin, 1880 - 1925) escribió la zarzuela **El cóndor pasa** (1912), la obra peruana de mayor número de representaciones. Aunque su principal ocupación era el periodismo, en 1915 puso en escena su pieza teatral indigenista "La cosecha" en la que vibra "el alma de los indios envilecidos y explotados, que sienten a ratos un estremecimiento de rebeldía, el alma de los indios que ha penetrado en la armonía pavorosa de la tempestad, alma rústica y sencilla, más propicia al amor que al odio". Mariátegui elogió el color y la armonía de ese "cuadro pintoresco y apacible de pueblo andino, cálido ambiente de adormido y sonoro paisaje" y sobre todo alabó su dulce poesía (84).

En los primeros quince años de este siglo, inmediatamente

anteriores a la representación teatral del primer aporte de Mariátegui a este género, en el mundo hispánico se apreciaba a Jacinto Benavente (1866 - 1954) por su espíritu de renovación. Su discípulo Manuel Linares Rivas (1867 - 1938), dedicado a la sátira social con sus piezas de tesis con técnica modernizada, también influyó en el desarrollo de una modalidad del teatro hispanoamericano. Contemporáneo a ellos y en contraste con su prosaismo floreció en España y se difundió en Hispanoamérica un teatro poético cultivado por Eduardo Marquina (1879 - 1946) y sus seguidores. Estaba vinculado al modernismo literario y su tema predilecto era la historia, interpretándola con espíritu modernista. Tuvieron mucho éxito sus obras *Las hijas del Cid* (1908) y *En Flandes se ha puesto el sol* (1909). La magia de sus versos sonoros y los gestos de amor y valentía conquistaron el aplauso del público peruano asistente a sus representaciones por compañías españolas visitantes. El mismo Marquina llegó a Lima a promover su teatro y trabó amistad con Abraham Valdelomar, Alberto Hidalgo, José Carlos Mariátegui, Julio Baudoin y muchos otros escritores aficionados a las tablas. A los tres primeros refrendó una improvisación poética en honor de la bailarina española Tórtola Valencia. Mariátegui disfrutó de su amistad, y escribió un buen número de artículos sobre las actuaciones de la compañía española de María Guerrero (1868 - 1928) y Fernando Díaz de Mendoza (1862 - 1930).

Es necesario tener en cuenta estos antecedentes del desarrollo del teatro en el Perú para comprender por qué José Carlos Mariátegui escogió la opción del teatro poético para incursionar en este género. Su primer aporte al teatro peruano fue el poema escénico "Las tapadas" con la colaboración de Julio de la Paz. Después de seis meses de preparativos se lo representó en el Teatro Colón de Lima el 12 de enero de 1916 con partitura a cargo del compositor Reinaldo de La Rosa. El público asistente no apreció su estreno y censuró la falsa sonoridad de los versos, la orquestación y la escenificación seudohistórica. La crítica, tan severa, a pesar de su deferencia a los colaboradores de la producción

---

llegó al extremo de rebautizarla "Las patadas". En Colónida Alfredo González Prada se ocupó de ella. Encontró su argumento "calcado del Teatro clásico español" pero con mérito literario por los "correctos versos de Juan Chroniqueur, que fluyen galanos, fáciles, donairosos" y luego observó: "El autor logra armonizar con felicidad su delicada manera modernista al *savoir faire* arcaico". Tras estos elogios al amigo dictaminó: "El valor teatral. Nulo. Técnica del señor Julio de la Paz. Técnica de marionetas. Escenas traídas de los cabellos, que lastiman la unidad de la obra y no resisten mérito intrínseco [ alguno ]". La música la encontró mediocre por su mala orquestación e hizo la siguiente observación interesante:

218

La crítica se ha mostrado justiciera como en muy pocas ocasiones. Estábamos ya acostumbrados a un invariable elogio periodístico de obras realmente malas. Autores periodistas las más de las veces, y los colegas de redacción —cuando no ellos mismos— encargados de dilucidar los méritos. Con "Las Tapadas" se ha marcado un honroso *revirement*.— A. G. P. (85).

Aquí el crítico probablemente se refería también al anuncio introductorio que precedió a la publicación de la pieza teatral dedicada a don Ricardo Palma, el cual sostenía entre otras cosas:

Es un poema galante y sentimental, evocador de la vida romanesca del coloniaje, que los autores han llevado a la escena con admirable fidelidad de ambiente, desarrollándola con maestría dentro del estrecho marco de un acto de zarzuela.

La trama de la obra es sencilla e interesante, un conflicto amoroso en el que rivalizan por alcanzar el amor de una dama, las gallardas fanfarronerías de un caballero, español y aventurero, y el amoroso desvelo de un criollo, sentimental por psíquico legado de su ascendencia indígena, y a las veces

---

impetuoso y bravío por arrogante impulso de su herencia castellana.

Pasan también por “Las Tapadas” la blasonada figura de un viejo hidalgo, orgulloso e intransigente; la cortesana veleidosa; y las tapadas, que esconden en el misterio de sus mantas de labios sedientos de besos, cuando a la aventura de amor se encaminan.

Todos estos tipos se presentan en “Las Tapadas” muy bien delineados, con gran exactitud de caracteres . . . (86).

El apogeo de las artes escénicas en Lima, la presentación de bailarinas de renombre internacional, los conciertos musicales además de las compañías españolas ya mencionadas estimularon a Mariátegui y Valdelomar a escribir el drama “La Mariscala” en seis actos, empleando versos de diversos metros, pero sobre todo con alejandrinos, romances, endecasílabos y eneasílabos. Este segundo intento de escribir una pieza teatral en verso por parte de Mariátegui, se basó en una adaptación de la novela de Valdelomar del mismo nombre escrita con materiales proporcionados por Riva Agüero y publicada como primer libro del Conde de Lemos en diciembre de 1914. De esta pieza teatral que evoca a doña Francisca Zubiaga y Bernaldes de Gamarra, sólo se conocen las escenas que publicó *El Tiempo* a principios de setiembre de 1916 con una explicación igualmente significativa:

Esta obra está dedicada en su pórtico al señor don J. C. Bernaldes, por cuyas venas corre la noble sangre que alentara en la arrogante figura magnífica de la gloriosa dama que este poema consagra e inmortaliza (87).

“Las tapadas” y “La Mariscala” fueron los únicos aportes de Mariátegui al desarrollo del teatro peruano. Ambos fueron escritos en colaboración: el primero, con un escritor

---

experimentado en el género; el segundo, con un joven poeta novicio en el teatro. De "Las tapadas" se cuenta con la versión publicada por la revista *San Marcos* (No. 12, julio-setiembre 1975), pero de "La Mariscalá" sólo queda el fragmento incluido en las *Obras completas* de Valdelomar (Lima: Pizarro, 1979).

### 1.9 La importancia de la obra literaria juvenil de Mariátegui

La perentoriedad del periodismo, las lagunas en su formación intelectual así como su deseo de popularizar el saber impusieron a la literatura juvenil de Mariátegui limitaciones técnicas y estéticas. En ella se hace evidente la ausencia de formación teórica definida, de una base crítica bien delineada y de una adhesión a una escuela literaria fija. Variada, múltiple, contradictoria y paradójica como es, esta obra anticipa su eclecticismo literario posterior. Cuando concluyó su llamada edad de piedra, Mariátegui retuvo varias de las constantes de este período para el resto de su vida: 1) profunda religiosidad, 2) antipositivismo romántico, 3) irracionalidad filosófica, 4) antipatía al academismo tradicional, 5) exaltación del heroísmo y 6) heterodoxia. Su fuerza es tal que cuando Mariátegui recibió en Europa nuevas influencias ideológicas y estéticas las conforma a sus marcadas preferencias. Aquí radica, a nuestra manera de ver, la clave para comprender a cabalidad la originalidad del pensador peruano.

220

Los escritos de su última década de vida y el testimonio de sus amigos y compañeros en el quehacer literario ofrecen abundantes pruebas de la adhesión de Mariátegui a estas constantes. Uno de ellos recuerda que cuando alguien le dijo a Mariátegui que las causas de nuestro atraso radican en los estragos producidos por la religión, Mariátegui respondió tajante: "lo que nos pierde precisamente es nuestra falta de capacidad religiosa" (88). Su antipositivismo romántico se alimentó de una fuerte convicción católica, de su interés en el modernismo, de la influencia recibida de González Prada y de la filosofía del *élan vital* difundida en

---

el Perú por sus amigos Pedro S. Zulen y Mariano Ibérico Rodríguez, dos de los más importantes divulgadores del bergsonismo en Lima. Los libros de Sorel lo reafirmarán en su actitud anticientificista. La inclinación del Amauta a la irracionalidad filosófica ha confundido a críticos marxistas como V. Miroshevsky, Francisco Posada, Roberto Paris y Antonio Melis (89). Desde temprano Mariátegui rechazó la fórmula filosófica racional sintetizada en el *cogito ergo sum* cartesiano para adoptar como constante vital una irracionalidad filosófica que bien podría haberle hecho decir: "Creo, siento, agonizo, luego existo."

Su aversión al academismo universitario la heredó en parte de don Manuel González Prada y los anarquistas, pues ellos veían en la vieja universidad peruana un baluarte de la cultura tradicional y un centro de capacitación para los defensores del *statu quo*. Su educación autodidacta y su afición a la lectura de obras antiacadémicas reforzaron su antipatía al mundo universitario tradicional. En cuanto a su exaltación del heroísmo, ésta se alimentó de varias vertientes: la religiosa, la artística y la personal derivada de su condición física. El ejemplo de la heroicidad cristiana del período de las catacumbas continuada por los santos católicos, el martirio de los artistas incomprendidos por la sociedad burguesa y las pruebas impuestas por su propia enfermedad templaron su espíritu y lo prepararon para una vida de sacrificios y a su vez lo inclinaron a la heroicidad. La filosofía soreliana con su exaltación del heroísmo lo confirmó en esta inclinación. Finalmente, su heterodoxia, tan evidente en su labor periodística, en su asociación con anarquistas y escritores iconoclastas, lo guió en su madurez a superar etapas anteriores: la modernista, la anarquista, la aprista y hasta la marxista.

221

#### NOTAS

(1) Su primer artículo apareció en **La Prensa** del 24 de febrero de 1911 con el seudónimo Juan Croniqueur. A él le seguirán comentarios de carácter local, informaciones de aconteci-

mientos de la zona y artículos breves sobre "El poder de las palabras: 'lo correcto'", y sobre el uso del aforismo latino **res non verba**, todos ellos publicados antes de 1914 y por consiguiente

- no consignados en Guillermo Rouillón, **Bio - bibliografía de J. C. Mariátegui** (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963). Cf. G. Rouillón, **La creación heroica de J. C. Mariátegui, I, La edad de piedra, 1894 - 1919** (Lima: Editorial Arica, 1975), pp. 93 y 118.
- (2) **Nuestra Epoca**, 1 (22 junio 1918), p. 3. El subrayado es mío.
- (3) **Cartas de Italia**, Obras completas de J. C. Mariátegui (Lima: Amauta, 1969). En la sección "Desde Roma" sólo publicó "La última crisis italiana" (**El Tiempo**, 13 de abril de 1922, p. 10) y la firmó con su nombre.
- (4) **La novela y la vida: Siegfred y el profesor Canella: Ensayos sintéticos, reportajes y encuestas**, Obras completas de J. C. Mariátegui, 4 (Lima: Amauta, 1959), 142. En la p. 138 una nota explicativa añade: "Reportaje publicado en **Varietades** (Lima, 26 de mayo de 1923)". Sin embargo, Guillermo Rouillón en su **Bio - bibliografía** consigna otra fecha: **Varietades**, XIX, 787 (31 de marzo de 1923), 771.
- (5) [ Angela Ramos ], "Una encuesta a J. C. Mariátegui", **Mundial**, VII, 319 (23 julio 1926). Incluido en **La novela y la vida**, pp. 153 - 154. El subrayado es mío.
- (6) Yerko Moretic, **José Carlos Mariátegui: su vida e ideario. Su concepción del realismo** (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1970), pp. 160 - 161.
- (7) Selección y prólogo de Edmundo Cornejo U [billús]. (Lima: Mimeoimpresos "Cumbre", 1955).
- (8) *Ibid.*, p. 5.
- (9) *Idem.*
- (10) G. Carnero Checa, **La acción escrita** (Lima: sin ed., 1964), p. 13.
- (11) Rouillón, **La creación heroica**, p. 12.
- (12) J. Gargurevich, "**La Razón**" del joven Mariátegui (Lima: Editorial Horizonte, 1978), p. 7.
- (13) Elizabeth Jane Garrels, **The Young Mariátegui and his World, 1894 - 1919**. Tesis doctoral (Ph. D. ), Harvard University, 1974, p. 3. La traducción al castellano del título y de las citas son mías.
- (14) "Mariátegui, la Edad de Piedra y el nacionalismo literario", **Escritura**, I, 1 (Caracas, enero - junio, 1976), 115 - 138.
- (15) El testimonio de Juan Campos dice "Mariátegui fue directamente a aprender a linotipista, y yo le enseñé". Otros informantes y biógrafos coinciden en que su primer trabajo fue de alcanzarejones y después fue ascendido a aprendiz de linotipista. En cuanto a cómo José Carlos conoció a Prada su versión es más fidedigna: "Precisamente yo llevé a Mariátegui donde don Manuel . . . Debe haber sido en 1909, por ahí. Ya Mariátegui estaba en **La Prensa**". Cf. "Juan



Campos: . . . "Yo llevé a Mariátegui a trabajar en **La Prensa**", **La Jornada**, Suplemento Laboral de **La Prensa** (Lima), 4 de febrero de 1975, pp. 8 - 9.

(16)E. Chang - Rodríguez, **La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre** (México: Ediciones de Andrea, 1957), pp. 123, 135, 150, 191. César Lévano en una de sus preguntas a Ramos revela que Héctor Merel, textil de Vitarte, le dijo que "en 1913 vio a Mariátegui en una conferencia de González Prada". Véase "J. Campos: . . . Yo llevé a Mariátegui", p.9.

(17) Rouillón, **La creación heroica**, I, 9.

(18)M. González Prada, **Ortometría: apuntes para una rítmica** (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977).

(19)Rouillón, **La creación heroica**, I, 87.

(20)Alberto Ulloa Sotomayor, "El periodismo hace 30 años", **La Prensa** (Lima), 10 de mayo de 1942, p. 5.

(21)Juan Croniqueur, "La generación literaria de hoy: conversación con don Manuel González Prada", **El Tiempo** (Lima), 2 de octubre de 1916, p. 2.

(22)"Proceso de la literatura peruana", **Mundial** (Lima), 16, 23 y 30 de abril de 1926. Reproducido en **El Norte** (Trujillo), 30 de mayo de 1926; en **Repertorio Americano** (San José, Costa Rica), XV, 6 (13 agosto

1927), 81 - 84; y en **Amauta**, 16 (julio 1928), 8 y 13. Incluido con ligeros cambios estilísticos en 7 ensayos, **Obras completas de J. C. Mariátegui**, 2 (Lima: **Amauta**, 1959), pp. 220 - 229.

(23)**Colónida**, 3 (1 de marzo 1916), 26 - 29.

(24)"Diálogos indiscretos: conversación primera", **El Tiempo**, 21 de agosto de 1916, p. 5.

(25)Luis Alberto Sánchez, **Valdelomar o la belle époque** (México: Fondo de Cultura Económica, 1969), p. 157.

(26) **El Tiempo**, 4 de setiembre de 1917, pp. 3 - 4. Reproducido en dos partes en **Palabra** (Lima), época segunda, 6 (julio 1944), 13 - 14 y 7 (octubre 1944), 13 - 14.

(27)"¿Cómo escribe usted?", **Variedades** (Lima) 9 de enero de 1926, incluido en **La novela y la vida**, p. 143.

(28)"Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida", **Mundial** (Lima), 9 de diciembre de 1924. Reproducido con enmiendas estilísticas en **Mundial**, 18 de junio de 1926 y en 7 ensayos, pp. 244 - 251.

(29)Juan Croniqueur, "Luisa Morales Macedo, artista admirable", **El Tiempo**, 23 de setiembre de 1916, p. 2.

(30)Rouillón, **La creación heroica**, I, 58 y 60.

(31)Rouillón, **La creación heroica**

ca, I, 109, 138, 146 et passim, y Garrels, **The Young Mariátegui** pp. 22 y 26.

(32)“Gómez Carrillo”, **Varietades**, 3 de diciembre de 1927. Incluido en **Signos y obras**, Obras completas de J. C. Mariátegui, 7 (Lima: Amauta, 1959), pp. 126-129.

(33)“Recordando al prócer”, **La Prensa**, 12 de marzo de 1915, p. 1.

(34)“Pierre Loti en la guerra”, **La Prensa**, 20 de marzo de 1915, p. 2.

(35)“Glosario de las cosas cotidianas”, **La Prensa**, 18 de febrero de 1916, p. 5, que trata del pintor catalán Roura de Oxendabero.

(36)“El ‘Devocionario’ de Augusto Enrique Morales”, **La Prensa**, 4 de abril de 1916, p. 4, crítica valorativa de ese libro.

(37)“Tórtola Valencia en casa de ‘El Tiempo’”, **El Tiempo**, 30 de noviembre de 1916, p. 3. Juan Croniqueur entrevista a esa bailarina española sobre quien escribiría tres días después una crónica.

(38)“El Caballero Carmelo”, **El Tiempo**, 9 de abril de 1918, p. 7. Incluido en “Apéndice Crítico”, de Abraham Valdelomar, **El Caballero Carmelo** (Ciudad de los Reyes [Lima]: Imprenta del Panóptico, 1918), p. xxvi.

(39)Publicadas en **La Prensa**: 3 de agosto de 1914, p. 3; 12 de

octubre de 1914, p.1; 12 de marzo de 1915, p. 1; 9 de julio de 1914, p. 1; 20 de marzo de 1915, pp. 1 - 2; y 12 de abril de 1917, pp. 3 - 4 respectivamente. “La procesión tradicional” se publicó primero en **La Crónica** (Lima), el 10 de abril de 1917 y después se la reprodujo en **El Tiempo** el mismo día que en **La Prensa** y a partir de 1935 en varios libros y publicaciones.

(40)“Recordando al prócer”, p. 1.

(41)“Un discurso, 3 horas, 46 páginas, 51 citas. ¿Gramática? ¿Estilo? ¿Ideas?: o acotaciones marginales”, **La Prensa**, 30 de abril de 1916, p. 6. Firmado con el seudónimo X. Y. Z. y reproducido como “Apéndice No. 1” en Armando Bazán, **Mariátegui y su tiempo**, Obras completas de J. C. Mariátegui, 20 (Lima: Amauta, 1969), pp. 121 - 128.

(42)“Oración al espíritu inmortal de Leonidas Yerovi”, **El Tiempo**, 17 de febrero de 1917, p. 1. Reproducido en **La Prensa**, 21 de febrero de 1917, p. 3.

(43)“Pierre Loti”, p. 2.

(44)Cf. J. Corominas, **Diccionario crítico etimológico** (Madrid: Gredos, 1954), III, 44 - 46.

(45)“Carta a un poeta”, **El Tiempo**, 1 de enero de 1917, p. 11.

(46)Rouillón, **La creación heroica**, I, 217.

- (47) Carta del 10 de enero de 1927 enviada por J. C. Mariátegui a Enrique Espinoza (Samuel Glusberg), director de **La Vida Literaria** (Buenos Aires) en la que se publicó en marzo de 1930. Reproducida en las contraportadas de la edición de 1959 de **7 ensayos**.
- (48) **The Young Mariátegui**, pp. 3, 66, 196 - 197, y "Mariátegui, la Edad de Piedra", p. 117.
- (49) Ambos cuentos aparecieron sin firma en **La Prensa**, 4 de agosto de 1914, p. 9.
- (50) **El Turf**, 6 de mayo de 1916, p. 10.
- (51) **El Turf**, 20 de mayo de 1916, pp. 1 - 5.
- (52) "Crónica de Paddock", **El Turf**, 10 de junio de 1916, pp. 3 - 6.
- (53) **El Turf**, 28 de julio de 1916, pp. 12 - 14.
- (54) "El jockey Frank", **El Turf**, 10 de julio de 1915, pp. 6 - 8.
- (55) "Rudyard Ring, ganador", **El Turf**, 3 de julio de 1915, pp. 10 - 12.
- (56) "La señora de Melba", **La Prensa**, 28 de julio de 1915, p. 5.
- (57) "El baile de máscaras", **La Prensa**, 28 de julio de 1915, p. 5.
- (58) "El hombre que se enamoró de Lily Gant", **La Prensa**, 4 de agosto de 1915, p. 5.
- (59) Históricamente el número tres simboliza la síntesis espiritual; es el producto armónico de la acción de la unidad sobre la dualidad; representa los principios básicos; expresa la suficiencia, o sea, el crecimiento interno de la unidad; y, sobre todo, se lo asocia con el cielo y la trinidad. Cf. J. E. Cirlot, **A Dictionary of Symbols** (Nueva York: Philosophical Library, 1981).
- (60) César Falcón, "Diálogos indiscretos. Conversación primera", **El Tiempo**, 21 de agosto de 1916, p. 5.
- (61) "El libro de 'La nave dorada', de Alcides Spelucín", **Mundial**, VII, 322 (13 agosto 1926). Reproducido en **Amauta**, 1 (septiembre 1926), 2 - 3 y 6 del suplemento "Libros y Revistas". Incluido también en **7 ensayos**, pp. 301 - 303.
- (62) "Gesto de spleen", **Lulú**, I, 3 (28 julio 1915), 26.
- (63) "Nocturno", **La Prensa**, 8 de diciembre de 1915, p. 3.
- (64) Escribió 'psalmo' con la ortografía antigua persistente entonces en algunos escritores. Al respecto J. Corominas deriva la palabra salmo del latín tardío **psalmus** y da como primera documentación a Berceo, quien la escribe de ambas maneras: salmo y psalmo. La indecisión gráfica continúa durante el Medievo hasta que el **Diccionario de autoridades** la deletreó con 'p', no

- obstante que en la lengua escrita ha predominado la forma simplificada y en la forma hablada siempre se omite el fonema /p/. Cf. J. corominas, **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana** (Madrid: Gredos, 1954), IV: 150. "Los psalmos del dolor", **Colónida**, 3 ( 1<sup>o</sup>. marzo 1916), 26 y 29.
- (65) Cf. L. A. Sánchez, **La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú** (Lima: P. L. Villanueva Editor, 1975), IV: 1244 y **Valdelomar**, p. 190.
- (66) **El Tiempo**, 21 de diciembre de 1916, p. 3. Reproducido en **La Nación**, 12 de enero de 1917 y en A. Hidalgo, **Hombres y bestias: bocetos y críticas** (Arequipa: 1918), pp. 178 - 179.
- 226 (67) **Colónida**, 3 ( 1<sup>o</sup>. marzo 1916), 26.
- (68) **Colónida**, 3 ( 1<sup>o</sup>. marzo 1916), 29.
- (69) **El Tiempo**, 28 de julio de 1916, p. 8.
- (70) **La Prensa**, 16 de febrero de 1916, p. 3 y reproducido en **El Tiempo**, 13 de noviembre de 1916, p. 4.
- (71) "Afirmación", **El Tiempo**, 28 de julio de 1916, p. 8 y repetido el 30 de julio de 1916, p. 8; "Elogio de la celda ascética", **El Tiempo**, 28 de agosto de 1916, p. 3.
- (72) "Luisa Morales Macedo, artista admirable", **El Tiempo**, 23 de setiembre de 1916, p. 2.
- (73) Citado por G. Rouillón, **La creación heroica**, I: 165, n. 205.
- (74) **El Tiempo**, 31 de enero de 1917, p. 5.
- (75) "Glosario de las cosas cotidianas", **La Prensa**, 18 de febrero de 1916, p. 5.
- (76) Publicó tres "Sensaciones" con los números V, VII y IX en **El Turf**, 60 (28 octubre 1916), 19; 61 (4 noviembre 1916), 23; y 63 (18 noviembre 1916), 18.
- (77) G. Rouillón, **La creación heroica**, I: 132.
- (78) "Sinfonía de la vida metropolitana. Emociones del hipódromo: IX", **El Tiempo**, 20 de noviembre de 1916.
- (79) "Sinfonía . . . : V", **El Tiempo**, 23 de enero de 1917, p. 5.
- (80) Cf. Willis Knapp Jones, **Breve historia del teatro hispanoamericano** (México: De Andrea, 1956), p. 6.
- (81) Cf. Guillermo Lohmann Villena, **El arte dramático en Lima durante el virreinato** (Madrid: 1945).
- (82) Carlos Solórzano, **Teatro latinoamericano en el siglo XX** (México: Editorial Pormaca, 1964), p. 27.
- (83) **El Tiempo**, 17 de febrero de

1917, p. 1.

(84)“Crónicas: ‘La cosecha’”, **La Prensa**, 18 de junio de 1914, p. 2.

(85)“La quincena teatral: ‘Las Tapadas’”, *Colónida*, 1 (15 enero 1916), 39.

(86) “Obras nacionales: ‘Las Tapadas’”, **La Prensa**, 12 de julio de 1915, p.3.

(87)“La Mariscal”, **El Tiempo**, Lima 4 de setiembre de 1916, pp. 3 - 4.

(88)Ernesto More, “Mariátegui entre dos mundos”,**Runa** 2 (ma-

yo 1977), 30.

(89)Cf. V. Miroshesky, “El ‘populismo’ en el Perú: papel de Mariátegui en la historia del pensamiento social latinoamericano”, **Dialéctica** (La Habana), 1 (junio 1942), 45 y 58; F. Posada, **Los orígenes del pensamiento marxista en Latinoamérica: política y cultura en J. C. Mariátegui** (Madrid: Ciencia Nueva, 1968), pp. 19 - 39, y (La Habana: Casa de las Américas, 1968), pp. 16 - 32; R. Paris, “El marxismo de Mariátegui”, **Aportes** (París), 17 (julio 1970), 6 - 30; y A. Melis, “Mariátegui: primer marxista de América”, **Casa de las Américas**, 48 (marzo - junio 1968), 16 - 31.