

Antonio Melis

LA EXPERIENCIA VANGUARDISTA EN LA REVISTA *AMAUTA*

El movimiento vanguardista presenta en el Perú una evolución muy original, que se diferencia de todos los demás países hispanoamericanos. Es importante destacar esta singularidad, puesto que en muchos panoramas de las vanguardias latinoamericanas el Perú resulta muy silenciado. Por ejemplo, la *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, al cuidado de Oscar Collazos¹, se olvida por completo del país andino. La clave de esta diferencia se encuentra sobre todo en la presencia de una figura extraordinaria como la de José Carlos Mariátegui. Por supuesto, dentro de la misma literatura peruana se manifiestan otras grandes personalidades, empezando por César Vallejo. Pero en el caso de Mariátegui es fundamental su presencia en el Perú en los últimos años de su breve vida y, sobre todo, a partir de 1926, la creación de un instrumento orientador como la revista *Amauta*.

La evolución de la actitud de Mariátegui hacia las vanguardias corresponde a las tres etapas fundamentales de su vida. Su "edad de piedra"² coincide con su participación en la bohemia limeña, representada sobre todo por Abraham Valdelomar y su revista *Colónida*³.

-
- 1 *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. Prólogo y materiales seleccionados por Oscar Collazos, La Habana 1970: Casa de las Américas. La única presencia peruana es la de Vallejo, pero dentro de un trabajo de Saúl Yurkiévich (pp. 211-235) que lo relaciona con Neruda y Huidobro y prescinde de la vanguardia del Perú.
 - 2 Como es bien conocido, se trata de la expresión empleada por el propio autor al referirse a su etapa juvenil. En los últimos años, después de algunas anticipaciones parciales, se ha iniciado la publicación sistemática de esos trabajos (v. José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles (La edad de piedra)*, Tomo I, *Poesía, cuento y teatro*, Estudio preliminar, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima 1987): Biblioteca *Amauta*.
 - 3 Los cuatro números de la revista se hallan reproducidos en *Colónida*, Edición Facsimilar, con Prólogo de Luis Alberto Sánchez y una Carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento *Colónida*, Lima 1981: Ediciones Copé.

Colónida no se presenta todavía con los rasgos típicos de los movimientos de vanguardia. Falta, por ejemplo, un manifiesto programático que resuma la poética del grupo o, por lo menos, de su máximo animador. Sin embargo, la actitud iconoclasta hacia el orden literario establecido acerca esta bohemia a la agresividad vanguardista. El propio Mariátegui, a distancia de algunos años, sintetizó con gran lucidez los méritos y los límites del grupo:

La bizarría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los "colónidos" fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. Atacaron a sus fetiches, a sus íconos. Iniciaron lo que algunos escritores calificarían como "una revisión de nuestros valores literarios". "Colónida" fue una fuerza negativa, disolvente, beligerante. Un gesto espiritual de varios literatos que se oponían al acaparamiento de la fama nacional por un arte oficial anticuado y *pompier*.⁴

El encuentro de Mariátegui con las vanguardias históricas se realiza plenamente durante su estadía en Europa, entre 1920 y 1923. Los primeros testimonios se remontan a las correspondencias enviadas al diario limeño *El Tiempo* en los años de 1920 a 1922, póstumamente reunidas en un volumen bajo el título de *Cartas de Italia*. El punto de referencia fundamental lo constituye, obviamente, el movimiento futurista italiano y especialmente su ruidoso líder, Filippo Tommaso Marinetti. La actitud de Mariátegui hacia el movimiento vanguardista surgido en Italia es bastante compleja. Por un lado, el peruano aprecia la carga renovadora de sus proclamas con respecto al rancio clasicismo que domina el ambiente cultural italiano. Por otro lado, en cambio, detecta tempranamente los límites de la "revolución" futurista. Subraya sobre todo la contradicción entre las posiciones literarias avanzadas y el reaccionarismo profesado en política, que llevará a los futuristas a enrolarse en las filas del fascismo. En la base de esta involución se encuentra sobre todo la actitud belicista del futurismo. Ella representa una verdadera antítesis con respecto, por ejemplo, al pacifismo integral del movimiento dadaísta.

4 José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima 1989: Biblioteca Amauta, LVª ed., pp. 282-283. El trabajo se había publicado anteriormente en la sección "Peruanicemos al Perú" de la revista *Mundial*, n. 314, Lima, 18 de junio de 1926.

Pero, sobre todo, desvela el carácter subalterno del futurismo con respecto a los valores dominantes de la sociedad burguesa. Marinetti, por otra parte, aparece como un representante típico de la retórica italiana:

Y falso, literario y artificial era el programa político del futurismo. Y ni siquiera podía llamarse, legítimamente, futurista, porque estaba saturado de sentimiento conservador malgrado su retórica revolucionaria. Además, era un programa local. Un programa esencialmente italiano. Lo que no se compaginaba con algo esencial en el movimiento: su carácter universal. No era congruente juntar a una doctrina artística de horizonte internacional una doctrina política de horizonte doméstico.⁵

Estos planteamientos encuentran su desarrollo en la tercera fase, la que empieza con el regreso de Mariátegui al Perú. El análisis del futurismo conoce una nueva etapa dentro del primer libro publicado por el autor, *La escena contemporánea*. En la "Biología del fascismo" dedica un párrafo significativo a la actitud de la inteligencia frente al "aceite de ricino" empleado por los fascistas italianos contra sus opositores. Dentro de la bancarrota casi general de los intelectuales frente al fascismo, los futuristas ocupan un lugar especial. Su parábola representa la definitiva separación entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Al mismo tiempo echa una luz novedosa sobre los mismos límites de la operación formal de los futuristas:

El futurismo ha renegado, sobre todo, sus antecedentes anticlericales e iconoclastas. Antes, el futurismo quería extirpar de Italia los museos y el Vaticano. Ahora, los compromisos del fascismo lo han hecho desistir de este anhelo. El Fascismo se ha mancomunado con la Monarquía y con la Iglesia. Todas las fuerzas tradicionalistas, todas las fuerzas del pasado, tienden necesaria e históricamente a confluir y juntarse. El futurismo se torna, así, paradójicamente pasadista.⁶

Dentro de esta última y fecunda estación, la aparición de *Amauta*, en setiembre de 1926, constituye un acontecimiento único en las letras hispanoamericanas. Es interesante recordar que, en un primer momento, la revista proyectada por Mariátegui debía llamarse, justa-

5 José Carlos Mariátegui, "Aspectos viejos y nuevos del futurismo", en *Cartas de Italia*, Lima 1980: Biblioteca Amauta, Vª ed., pp. 222-223. El artículo, fechado en Roma, abril de 1921, se publicó en *El Tiempo* el 3 de agosto del mismo año.

6 José Carlos Mariátegui, *La escena contemporánea*, Lima 1980: Biblioteca Amauta, Xª ed., p. 189; v. también las pp. 24-28.

mente, *Vanguardia*⁷. El cambio de título, sugerido posiblemente por el pintor indigenista José Sabogal, indica claramente la voluntad de anclar el cosmopolitismo de las vanguardias a las raíces culturales del Perú.

El enfoque de los movimientos de vanguardia tiene en *Amauta* una tribuna, donde al mismo tiempo se expresan valoraciones y se da cabida a la creación artística. El afán documentario se manifiesta hasta en la sección de canje de publicidad de la revista. El juicio crítico sobre Marinetti y el futurismo no es un obstáculo para señalar la revista *Futurismo*, así como la revista *Index*, dirigida por Anton Giulio Bragaglia⁸, que pertenece también al futurismo en su vertiente teatral. Asimismo, en las páginas de *Amauta* dedicadas a la creación poética, aparecen versos de autores como Juan Parra del Riego y Alberto Hidalgo, inspirados en los postulados del movimiento italiano. Del propio Marinetti se publican, en el número 10, dos escritos teóricos⁹.

La actitud de Mariátegui, por otra parte, no es ni podía ser la de un observador neutral, que se limita a una tarea de divulgación de las novedades estéticas. Es cierto que él considera importante dar a conocer los textos fundamentales del debate, pero sin que esto implique ninguna renuncia a expresar su orientación, en primera persona o a través de otros colaboradores de la revista. Entre éstos, ocupa un lugar de excepción César Vallejo, con las conocidas prosas, publicadas también en *Favorables París Poema*, "Poesía nueva"¹⁰ y "Se prohíbe hablar al piloto"¹¹. En las afirmaciones cortantes del poeta se manifiesta plenamente el rechazo de toda concepción contenidista del vanguardismo:

7 En la carta de Mariátegui a Ricardo Vegas García, director de *Variedades*, del 12 de noviembre de 1924 aparece el membrete de *Vanguardia* (v. José Carlos Mariátegui, *Correspondencia* (1915-1930), Introducción, compilación y notas de Antonio Melis, Lima 1984: Biblioteca Amauta, t. I, p. 62).

8 A Bragaglia Mariátegui dedicó el artículo "Bragaglia y el Teatro de los Independientes de Roma", en *Variedades*, a. XXII, n. 951, Lima, 22 de mayo de 1928, ahora incluido en *El artista y la época*, Lima 1980: Biblioteca Amauta, VIIIª ed., pp. 189-192. El autor italiano le expresó su agradecimiento (v. *Correspondencia*, cit., t. I, p. 174 y t. II, p. 761).

9 Filippo Tommaso Marinetti, "La medición futurista" y "Estética de los avisos luminosos", en *Amauta*, a. II, n. 10, Lima, diciembre de 1927, pp. 29-30.

10 César Vallejo, "Poesía nueva", en *Favorables París Poema*, n. 1, 1926, p. 14 y *Amauta*, a. I, n. 3, noviembre de 1926, p. 17.

11 César Vallejo, "Se prohíbe hablar al piloto", en *Favorables París Poema*, n. 2, 1926, pp. 13-15 y *Amauta*, a. I, n. 4, diciembre de 1926, p. 18.

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema", "avión", "jazz-band", "motor", "radio" y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni vieja ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad. El radio, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "radio", a despertar nuevos templos nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor. La inquietud entonces crece y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso. Este es su único sentido estético y no el llenarnos la boca de palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice "avión", poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.¹²

Aunque Mariátegui no coincide totalmente con los planteamientos de Vallejo sobre las vanguardias, como he tratado de demostrarlo en varias oportunidades¹³, advierte la necesidad de una clara toma de posición. Su trabajo sobre "Arte, Revolución y Decadencia", que encabeza el n.3 de la revista¹⁴, adquiere por eso mismo un carácter programático. Quiero subrayar sobre todo las coincidencias fundamentales con las observaciones de Vallejo:

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.¹⁵

En otros números de la revista el debate se desarrolla entre diferentes colaboradores de la misma. Véase, por ejemplo, el intercambio polémico contenido en el n.7 entre Miguel Angel Urquieta y

12 César Vallejo, *El arte y la revolución*, Lima 1973: Mosca Azul, pp. 100-101.

13 Sobre todo en mi artículo "L' 'austero laboratorio' di Vallejo e il distacco dall'avanguardia", en *Literature d'America*, a. III, n. 11, Roma, Invierno 1982, pp. 35-59.

14 José Carlos Mariátegui, "Arte, Revolución y Decadencia", en *Amauta*, a. I, n. 3, noviembre de 1926, pp. 3-4, ahora en *El artista y la época*, cit., pp. 18-22.

15 *Ibid.*, p. 18.

Magda Portal¹⁶. El problema fundamental sigue siendo la definición de una auténtica posición revolucionaria en el campo artístico.

La respuesta de la revista se expresa sobre todo a través de los textos literarios presentados en sus cuatro años escasos de vida. Aunque no existe ninguna actitud exclusivista, la sección de creación literaria de *Amauta* revela una decisiva preferencia por los poemas de corte vanguardista. Es suficiente recorrer su índice para encontrar los nombres de Xavier Abril, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, César Moro, etc. En otras palabras, todo el llamado "surrealismo peruano" ocupa un lugar de honor.

Pero aparecen también otros poetas, menos vinculados al vanguardismo internacional, pero capaces de combinar la temática indigenista con las nuevas técnicas literarias, realizando así concretamente los postulados complementarios de Vallejo y Mariátegui. Piénsese, por ejemplo, en autores como Alejandro Peralta, Luis de Rodrigo (Luis Rodríguez), etc., y, en general, todo el grupo puneño que en esos mismos años organiza el Grupo Orkopata y publica la revista *Boletín Titikaka*.

Esta convergencia de indigenismo y vanguardismo es, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más singulares del vanguardismo peruano, al que contribuye de manera decisiva la capacidad aglutinadora de Mariátegui. La poesía social y su versión indigenista, la que presenta una vinculación más estrecha con el problema de la identidad peruana, no son ajenas al afán de renovación formal que anima la escritura de esos años.

Este panorama, por otra parte, se inscribe en un contexto más amplio, donde aparecen, por ejemplo, los tres prólogos que Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges anteponen a la célebre antología *Índice de la poesía hispanoamericana contemporánea*¹⁷. En la misma línea de documentación continental se sitúa la publicación de *Tentativa del hombre infinito*¹⁸, tal vez la obra más vanguardista de Pablo Neruda. Es interesante destacar, como prueba ulterior de afinidad, el hecho de que Neruda y Borges, en esos

16 Miguel Angel Urquieta, "Izquierdismo y pseudoizquierdismo artístico", en *Amauta*, a. II, n. 7, marzo de 1927, pp. 25-27; Magda Portal, "Réplica", *ibid.*, p. 28.

17 *Amauta*, a. I, n. 4, diciembre de 1926, pp. 41-43.

18 Pablo Neruda, de "Tentativa del hombre infinito", en *Amauta*, a. II, n. 9, mayo de 1927, p. 20. Se trata de dos secciones de la obra del poeta chileno.

mismos años, aparecen con sus textos también en el *Boletín Titikaka* puneño.

Por lo que se refiere a la visión mundial de la vanguardia, la revista no se detiene en el futurismo, sino que abre sus páginas a las manifestaciones sucesivas. El espacio particularmente amplio concedido al surrealismo corresponde a la valoración sobre el significado del movimiento iniciado por André Breton que Mariátegui expresa en uno de sus últimos artículos, casi en vísperas de su muerte:

Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos.¹⁹

En ese mismo trabajo, Mariátegui contrapone la relación del surrealismo con el movimiento político revolucionario al *dilettantismo* del futurismo italiano, que quiso improvisar una "política futurista", antes de rendirse y asimilarse al reaccionarismo fascista.

Otro movimiento europeo abundantemente documentado en *Amauta* es el expresionismo alemán. También en este caso, la adhesión mariáteguiana pasa, por lo menos en parte, a través de una oposición al futurismo, sobre todo por lo que se refiere a su bullicioso belicismo. En el movimiento alemán aprecia sobre todo su oposición a la guerra, dentro de una línea de investigación que le lleva a ocuparse sistemáticamente de la narrativa ocasionada por el primer conflicto mundial, sobre todo en sus expresiones francesas y alemanas²⁰. En sus últimos meses de vida, esta producción literaria le servirá como mediación para interpretar un caso de la crónica italiana ocasionado también por la guerra²¹. En las páginas de *Amauta* la cultura alemana de esos años se presenta sobre todo con

19 José Carlos Mariátegui, "El balance del suprarrealismo", en *Variedades*, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930, ahora en *El artista y la época*, cit., pp. 45-52 (la cita se refiere a las pp. 45-46).

20 En mi antología mariáteguiana *Avanguardia artística e avanguardia política*, Milano 1975: Mazzotta, he podido reservar toda una sección a este tema ("Gli scrittori e la guerra", pp. 117-152) reuniendo trabajos sobre Radiguet, Barbusse, Remarque, Glaeser, Leonhard Frank, Kesten, Arnold Zweig, etc.

21 José Carlos Mariátegui, *La novela y vida. Siegfried y el profesor Canella*, Lima 1955: Biblioteca Amauta, El relato se publicó anteriormente, por entregas, en la revista *Mundial*.

los dibujos de George Grosz²², un artista muy querido por Mariátegui²³, con su despiadada vivisección del burgués y de sus vicios.

Una investigación a parte merecería la relación entre el escritor peruano y el escritor expresionista Herwarth Walden (seudónimo de Georg Levin), del que *Amauta* publica un texto teatral²⁴, además de publicizar su revista *Der Sturm*. A la misma publicación Mariátegui dedica un artículo en la revista *Variedades*²⁵, donde subraya la importancia de esa empresa cultural en el panorama del arte moderno en Alemania:

Der Sturm no es solamente una revista. Es una casa de ediciones artísticas, una sala de exposiciones y conferencias, una galería de arte de vanguardia. Representa un hogar de las nuevas tendencias artísticas alemanas e internacionales.²⁶

Pero Walden, con respecto a otras iniciativas que también contribuyen a la difusión del arte contemporáneo, tiene el mérito de asociar esta actitud con una clara toma de responsabilidad en el terreno socio-político:

La posición de Walden es hasta hoy una posición de extrema izquierda, no por una fácil adhesión a ultraísmos formales, sino por una reiterada afirmación de un espíritu realmente revolucionario. En tanto que, como ya he tenido oportunidad de apuntarlo, una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente, Walden reclama en la obra de arte una disciplina alimentada en móviles sociales.²⁷

22 Además de publicar el trabajo del artista, "El arte y la sociedad burguesa", en *Amauta*, a. I, n. 1, setiembre de 1926, pp. 25-28, la revista le dedica dos artículos, del italiano Italo Tivolato, "George Grosz", *ibid.*, a. II, n. 7, marzo de 1927, pp. 21-21 y del peruano Armando Bazán, "El Cristo de George Grosz", *ibid.*, a. IV, n. 22, abril de 1929, pp. 54-56.

23 Véase su artículo "George Grosz", en *Variedades*, 20 de junio de 1925, luego incluido en *La escena contemporánea*, *cit.*, pp. 182-185.

24 Herwarth Walden, "El último amor", en *Amauta*, a. III, n. 11, enero de 1928, pp. 17-18.

25 "Der Sturm y Herwarth Walden", en *Variedades*, 27 de enero de 1927, ahora en *El artista y la época*, *cit.*, pp. 79-81.

26 *Ibid.*, p. 79.

27 *Ibid.*, p. 80.

De la relación con Walden, queda constancia también en la correspondencia del peruano²⁸. En el archivo mariateguiano, además, figura una invitación para asistir a un evento expresionista en Berlín²⁹, durante el período que el autor vivió en la ciudad alemana, en los meses anteriores a su definitivo regreso al Perú. Es una pista sumamente interesante, que valdría la pena indagar para reconstruir esta etapa poco conocida de su vida.

Otra manera de participar en los debates de esos años, es la de abrir las páginas de la revista a las grandes cuestiones de estética y política cultural que se discuten en los años Veinte. *Amauta*, por ejemplo, publica diversas intervenciones sobre el tema del arte proletario, en su relación con la tradición burguesa y con las tendencias de vanguardia. Al lado de los trabajos vinculados con el movimiento político revolucionario³⁰, aparecen las posiciones que reflejan la dialéctica que se manifiesta en otros contextos culturales, como en el caso del surrealismo francés, que sigue siendo un punto de referencia fundamental³¹.

De este somero panorama, emerge un dato importante que caracteriza toda la actitud de *Amauta* hacia la vanguardia. Los textos publicados sobre el tema presentan actitudes diferentes y hasta opuestas frente a los fenómenos artísticos de la época. Pero se mantiene como elemento constante el afán documentario, a partir de la convicción profunda de que el lector debe disponer de todos los elementos posibles, para formarse autónomamente una opinión, sin ninguna forma de censura y anatema. Esta práctica cultural corresponde a una visión de los hechos artísticos y literarios profundamente abierta y, sobre todo, ajena a todo determinismo sociológico. En las páginas de la revista, a través de algunos colaboradores, se

28 V. la carta de Walden a Mariátegui del 12 de abril de 1927, en José Carlos Mariátegui, *Correspondencia*, cit., t. I, p. 266.

29 Este y otros documentos del mismo género se publicarán próximamente en el *Anuario Mariateguiano*, cuyo primer número acaba de aparecer en 1989.

30 V., por ejemplo, Bela Uitz, "Arte burgués y arte proletario", en *Amauta*, a. I, n. 4, diciembre de 1926, pp. 21-24 y Bela Ilesch, "Hacia la organización de la literatura proletaria", *ibid.*, a. III, n. 15, mayo-junio de 1928, pp. 22-23.

31 V. las intervenciones sobre la literatura proletaria contenidas en el n. 18 (octubre de 1928) de la revista, reproducidas también en el n. 1 (10 de noviembre de 1928) del periódico sindical *Labor*.

asoman a veces actitudes más esquemáticas y sectarias, pero como voces dentro de un coro en el que no llegan nunca a predominar.

Esta apertura se aprecia sobre todo si se coteja la serie de la revista dirigida por Mariátegui con los pocos números que se publican después de su muerte, en los que ya se percibe un profundo viraje. *Amauta* es un instrumento fundamental dentro de la estrategia de acumulación de fuerzas, perseguida coherentemente por Mariátegui en el terreno político y cultural. Por eso supo representar un momento mágico de síntesis, que tal vez no se haya repetido desde entonces, a ese nivel, en toda América Latina. Con los años Treinta irrumpe el inmediatismo, la subordinación de la búsqueda experimental a las razones urgentes de la batalla política. Se consuma rápidamente el divorcio entre la vanguardia artística y la vanguardia política. La cultura latinoamericana de hoy sigue viviendo esa dramática fractura.