La crítica literaria al servicio de la revolución: José Carlos Mariátegui lee a su autor favorito Panait Istrati

Marco Thomas Bosshard

1. Introducción: la crítica literaria como pasión

"Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas [...]" (II, 231).[1] A quienes sospechen que estas palabras se refieren a la persona que escribe estas líneas –es decir, a mí mismo en mi condición de crítico literario–, quiero reiterar la fascinante invitación de Melis (1999) a leer o releer a José Carlos Mariátegui. Si bien yo podría asumir para mi propia labor de crítico esta declaración de principios, estas palabras pertenecen a una de las citas más programáticas para definir el concepto de crítica literaria asumido por Mariátegui y que se encuentra en sus famosos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Por lo mismo, repito y continúo con la cita: "Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión" (II, 231).

La cita en su totalidad, sobre todo su segunda parte, pone en suspenso cualquier identificación total con la posición de Mariátegui, pues yo no me concibo filósofo ni sacerdote y tampoco creo que el crítico literario deba serlo. No obstante, la idea de traer las propias pasiones personales a la exégesis literaria no es del todo descabellada. Creo que es una práctica común, aun si con frecuencia intentamos (y a veces, incluso fingimos) reobjetivizarlas en el proceso de la escritura de un texto de crítica literaria. La pasión personal por la literatura, por lo menos por un cierto tipo de literatura, me parece una *conditio sine qua non* para luego llegar a una crítica que sea válida.[2]

---

1 Cito de las *Obras completas* de José Carlos Mariátegui presentadas en la bibliografía. Para facilitar las referencias, de ahora en adelante indicaré entre paréntesis el número del volumen y luego el número de páginas.

2 Desde Walter Benjamin hasta Terry Eagleton, existe a lo largo del siglo XX una vertiente de la crítica literaria que afirma que el reconocimiento de la posición ideológica e

Quizás sea posible para algunos reprochar al Mariátegui autodidacta que su crítica se distancie de la crítica literaria académica y convencional (por ejemplo, aquella practicada por José de la Riva Agüero, contra quien Mariátegui polemiza en los *Siete ensayos*); sin embargo, es justamente en este tipo de crítica comprometida donde reside la gran calidad del fundador de *Amauta*: no hay una diferencia explícita entre su crítica literaria casi filológica en forma de ensayo "serio", con discusión bibliográfica y notas al pie de página, como sucede, por un lado, en "El proceso de la literatura", el famoso séptimo ensayo de los *Siete ensayos* y, por el otro, en la crítica literaria más popular, que Mariátegui publicó a lo largo de los años en los suplementos culturales de los diarios y revistas de Lima en forma de reseñas. Esta polisemia irresuelta que nosotros los alemanes no conocemos (y difícilmente toleramos) al distinguir entre *Literaturwissenschaft* y *Literaturkritik*, es fundamental para Mariátegui –y me atrevo a decir que también para otros gestores de lo que hoy conocemos como la crítica (y no teoría o ciencia) literaria latinoamericana–.

Establecida esta indistinción entre estos dos fenotipos de la crítica literaria en general, cabe advertir que aquí me propongo enfocar la crítica literaria de José Carlos Mariátegui desde el segundo modo, es decir desde la práctica más popular y contingente de sus reseñas, relegando a un segundo plano los *Siete ensayos* y los elementos exclusivamente "peruanos" o regionales de su obra crítica. El objetivo de este artículo es reconstruir las nociones mariateguianas de crítica y literatura a partir de sus reseñas literarias sobre las grandes novelas y los grandes autores internacionales del momento, o sea, sobre lo que Mariátegui y sus contemporáneos concibieron entonces como "literatura mundial", influidos por la globalización de ciertos discursos estéticos (y también políticos) que fueron fomentados por la

interesada del crítico es un elemento indispensable para el ejercicio crítico; al menos de aquel que desea formar parte de la construcción de la cultura, invitando a la polémica y al debate y no reduciéndose al mero circuito del consumo cultural. Así, por ejemplo, Benjamin insistirá provocadoramente que el crítico literario debe ser, en primer lugar, "Stratege im Literaturkampf" y tomar siempre partido por algo: "Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen" (Benjamin 1981, 108). Por su parte, Eagleton, al revisar históricamente la función que ha tenido la crítica literaria en la política y la opinión pública en Inglaterra, advertirá que el nacimiento de la crítica literaria moderna se basó en una lucha en contra del Estado absolutista y que por lo mismo, si es que queremos que la crítica literaria tenga algún futuro, es necesario definirla como una lucha en contra del Estado burgués (Eagleton 1984, 124).

circulación y el canje de revistas culturales internacionales.[3] Mediante una especie de *close reading* de las reseñas sobre el autor favorito de Mariátegui, donde es obvio que entran en juego las pasiones y preferencias personales del crítico, reconstruiré en las siguientes páginas el prototipo ideal de la crítica literaria según Mariátegui. Este ideal, sin embargo, no está exento de tensiones y quizás aun contradicciones. En estos textos de Mariátegui no sólo afloran las correspondencias entre su pasión y sus ideas políticas, sino también los descalces y los esfuerzos del crítico por resarcirlas. Precisamente estos descalces son los que nos develan aquellos momentos en los que el crítico literario deja de ser mero lector y se revela también agente creador, en la medida en que a través de la exposición de las virtudes estéticas de una obra va proponiendo a su vez virtudes ideológicas y estableciendo demandas al sistema literario en general para que ambos polos funcionen productivamente sin que uno deba disolverse en el otro. Para esbozar paso a paso el "proceso de la lectura" individual y particular que Mariátegui realiza sobre su escritor favorito, me serviré de una serie de citas, a veces de una extensión considerable, con las que es posible develar a la vez, tal mi hipótesis, aquel "proceso de la literatura" local y universal que el fundador de *Amauta* plasma en sus *Siete ensayos* al hablar sobre el Perú.

2. Istrati como el "nuevo Gorki" y la reterritorialización del arte en lo humano

El nombre y la identidad de aquel escritor europeo que impresionó tanto a Mariátegui no es ningún enigma; ya lo he adelantado en el título de este artículo. Se trata de Panait Istrati, autor rumano nacido en Brăila en 1884, sobre quien Mariátegui escribe por primera vez en la revista *Variedades* del 18 de julio de 1925:

3 Sobre la activa participación de Mariátegui en la construcción de redes intelectuales internacionales a través de la práctica editorial y el canje de revistas y libros, ver el completo estudio de Beigel (2006), especialmente los capítulos 4 y 5: "El editorialismo programático en el Perú vanguardista" y "La jornada de definiciones de *Amauta* y la consolidación de la 'red editorialista mariateguiana'". También se puede consultar el artículo en línea de Melgar (s. f.). Para observar un editorialismo similar durante el mismo periodo en las actividades de la revista puneña *Boletín Titikaka*, ver Vich (2000), en especial el capítulo 6 "La revista como vehículo de modernización: rol y alcances del *Boletín Titikaka*".

> Yo no conozco en la literatura novísima una obra tan noble, tan humana, tan fuerte como la de Istrati. Este hombre nos acerca a veces al misterio. Pero es entonces cuando nos acerca también a la realidad. No hay sombras, no hay fantasmas, no hay duendes, no hay silencios ni mutis teatrales en sus novelas. Hay un soplo de fatalidad y de tragedia que nace de la vida misma (VI, 144).

No estoy seguro sobre cuántos de los lectores han oído hablar de Istrati o conocen alguna de sus obras, pero sospecho que no serán muchos. Sin detenerme demasiado a comentar en extenso la insólita trayectoria literaria y vital de este escritor rumano, es necesario por lo menos enfatizar que a partir de la segunda mitad de la década de 1920 Panait Istrati fue, para decirlo con las expresiones que hoy están en boga, un *superstar* literario y un *bestseller* internacional que supo seducir con sus escritos no solamente a Mariátegui al otro lado del Atlántico, sino además a grandes intelectuales franceses como Georges Bataille, quien también declaró en algún momento que Istrati era su autor favorito, Henri Barbusse, a través de cuyas reseñas en la revista *Monde* Mariátegui llegó a conocer la obra de Istrati, y Romain Rolland, quien descubrió al escritor rumano como autor estrella para el mercado francés e internacional, apodándolo el "nuevo Gorki de los países balcánicos" –y todo esto después de que Istrati, enfermo y en la miseria, intentara suicidarse en 1921 de camino a la ciudad francesa de Niza con sólo un puñado de artículos y cuentos publicados en algunas revistas y periódicos rumanos–.[4]

El primer párrafo de la primera de las cuatro reseñas largas que Mariátegui escribió sobre los libros de Istrati hace eco de las precarias condiciones en las que vivía el autor rumano antes de saltar a la fama:

> Durante la temporada de invierno de 1923-24, en la Costa Azul, Panait Istrati ejercía en Niza el oficio de fotógrafo ambulante. Los pingües burgueses y las adobadas *poules* que lo miraron entonces, desde el mórbido interior de sus *limousines*, en la *Promenade des Anglais*, no sospechaban que en este rumano vagabundo y anónimo maduraba a la sazón un escritor famoso. No les hagamos ningún reproche por esto. Es difícil, sobre todo para un burgués o para una *poule* de Niza, presentir en un fotógrafo de un paseo público a un hombre en trance de seducir y poseer a la fama (VI, 141; cursivas del original).

4 Para otros detalles biográficos sobre su vida, ver Damblemont (1986, 400-401) y el estudio monográfico de Jutrin (2014), originalmente publicado en 1970, pero que sigue siendo uno de los trabajos más completos sobre la obra de Istrati y su trayectoria.

Si tuviéramos espacio para un análisis más extenso de este párrafo, probablemente llegaríamos a una especie de poética de la reseña literaria según Mariátegui, pues el autor procede de manera similar en muchos de sus textos críticos sobre la literatura y los literatos. Es muy común que Mariátegui se acerque a su temática a través de la biografía del escritor reseñado o, para el caso de reportajes o entrevistas (por ejemplo, cuando visitó a Máximo Gorki en Bad Saarow), a través de anécdotas personales y descripciones del viaje.[5] Además, en lo que al estilo se refiere, hay que destacar también la intercalación de vocablos extranjeros –esas *poules* y *limousines* en el texto sobre Istrati, que equivalen a la *Gänseleberpastete* que Mariátegui menciona en el caso de Gorki durante su estadía en Brandemburgo–, ya que cumplen una función retórica, que reactiva tanto el colorido local aún romántico así como el fomento de un vocabulario moderno al compás con una época tecnificada.

Más allá de la dramaturgia y de la estilística de las reseñas literarias de Mariátegui, en el ámbito ideológico del texto, aparecen siempre con claridad esas "pasiones e ideas políticas" del autor que mencionamos al principio. En contraste obvio con los "pingües burgueses", las "poules" y el "mórbido interior" de sus "limousines", que representan la decadencia de la burguesía francesa e internacional, Mariátegui comienza en los párrafos siguientes la alabanza de la vida humilde y las intensas experiencias de Istrati, marcadas por luchas políticas, viajes y miserias, que califican al rumano para producir verdadera literatura:

> En esta vida de aventuras y de dolor, Panait Istrati ha acumulado los materiales de su literatura. Su literatura que no tiene la fatiga ni la laxitud, ni la elegancia de la literatura de moda. Su literatura que contrasta con la estilizada y exquisita neurastenia de la literatura de las urbes de Occidente (VI, 143-144).

No es que Mariátegui adopte aquí el discurso antiurbano y antisinestético de un Max Nordau; está lejos de igualar "decadencia" y "degeneración" –pues aunque decadente, la nueva literatura "de moda" tiene "elegancia" y es "exquisita"–. No obstante, hay bastante ambigüedad e incluso algo de desprecio en las palabras del crítico peruano cuando a continuación asocia

5 Ver José Carlos Mariátegui, "La última novela de Máximo Gorki", *Mundial*, Lima, 20 de julio de 1928. También en el volumen VII de las *Obras completas*, bajo el título "'Los Armontov', novela de Máximo Gorki".

lo "nuevo" y la "moda" con una escritura "homosexual", muy contraria a la escritura de Istrati. En el caso de éste, sostiene Mariátegui:

> [...] no se trataba esta vez de un arte venéreo o, para estar más a la moda, homosexual. No se trataba esta vez de un arte incubado en el mundo penumbroso y ambiguo de Proust. Se trataba de un arte fuerte, nutrido de pasión, henchido de infinito, venido de Oriente, que hundía sus recias y ávidas raíces en otros estratos humanos (VI, 142).

Al enfatizar los "estratos humanos" de la escritura de Istrati, luego también el "auténtico acento de salud" de sus libros que contienen "la menor dosis posible de literatura", la cual "los coloca por encima de toda la manufactura decadente que, con un débil esmalte de novedad, pretende pasar por arte nuevo" (VI, 147), Mariátegui anticipa el postulado de un "arte rehumanizado" (o, más precisamente, "reterritorializado" en lo humano), arraigado en lo autóctono y no superficialmente inspirado en lo moderno-urbano.[6] Es el mismo sustrato humano que impregnará las ideas estéticas y políticas de la vanguardia andina y su carácter programático se aprecia con claridad en diversos poetas e intelectuales vinculados al *Boletín Titikaka* de Puno y a la revista *Amauta* de Lima, al igual que en las crónicas-manifiestos escritas por César Vallejo en la segunda mitad de la década de los 1920.[7]

En consonancia con esta actitud humana, vital y sincera, Mariátegui invitará a leer la obra de Istrati con atención, puesto que en él se perciben los nuevos derroteros de un arte liberador. A pesar de que Mariátegui afirma en primera instancia que "Panait Istrati no puede ser catalogado dentro

---

6 Sobre una teoría general en torno a las vanguardias americanas a partir de este principio de un arte "reterritorializado" en lo humano, ver Bosshard (2013).

7 Sobre la apropiación de la modernidad desde una perspectiva regional en la poesía del "Indigenismo vanguardista" o "Indigenismo de vanguardia" en torno al *Boletín Titikaka* y *Amauta*, ver Vich (1998; 2000) y Bosshard (2014). Con respecto a Vallejo, cabe recordar que, además de su conocida invocación a oponerse a "los mismos métodos de plagios y de retórica de las pasadas generaciones" en pos de "un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista" (Vallejo 1996, 57) en "Contra el secreto profesional" (publicado en *Variedades* el 7 de mayo de 1927), son reveladoras las declaraciones que Vallejo realiza en una crónica titulada "Poesía Nueva" y que fuera publicada en las revistas *Favorables París Poema* (nº 1, julio de 1926, París), *Amauta* (nº 3, noviembre de 1926, Lima) y *Avance* (nº 9, agosto de 1926, La Habana). Allí dice Vallejo: "Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. [...] Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es el único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice 'cinema', poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva" (Vallejo 1996, 44).

de las escuelas modernas" (VI, 144), en un siguiente momento, aparentemente paradójico, lo asocia con un concepto de literatura vanguardista y surrealista poco ortodoxo que no se restringe a los planteamientos de André Breton y su grupo. Al igual que en los casos de Boris Pilniak, Waldo Frank o incluso Luigi Pirandello, todos autores denominados suprarrealistas por Mariátegui,[8] de Istrati afirma: "Su arte es verdaderamente suprarrealista. Pero su suprarrealismo es de una calidad y de un espíritu diferentes a los de la escuela que acapara en nuestra época la representación de esta tendencia. El suprarrealismo de Istrati [...] está impregnado de caridad humana" (VI, 144).

3. La escritura de Istrati como modelo para la nueva novela peruana y latinoamericana

Anticipando la consolidación de la doctrina de Breton, quien en 1930, ya después de la muerte del crítico peruano, cambió el título de su revista parisiense *La Révolution surréaliste* a *Le Surréalisme au service de la révolution*, el Mariátegui marxista siempre concibió lo estético como elemento inseparable de lo ideológico. Es a partir de esta indisolubilidad de lo estético y lo ideológico que también la crítica literaria entra al servicio de la revolución, ya no contentándose con juicios meramente estéticos, sino conduciendo desde ellos a la política. Con regularidad, Mariátegui parte de lo cultural y literario, o sea, de los fenómenos supraestructurales, para interpretar la materialidad de la realidad histórica. Así, apenas dos meses después de su primera reseña sobre Istrati en *Variedades*, Mariátegui publica el 5 de septiembre de 1925, en la misma revista, una especie de balance político sobre la revolución en Rumania con el título de "La escena rumana". Resulta interesante que Mariátegui no pueda renunciar a insertar una referencia a la obra de Istrati en este artículo. La ubica incluso al comienzo del texto,

8 Ver Mariátegui (VI, 23): "El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. Y esto ha producido el suprarrealismo que no es sólo una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una tendencia, una vía de la literatura mundial. Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati. Suprarrealista es el ruso Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manípulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragon, Breton, Éluard y Soupault". (El pasaje citado proviene originalmente de José Carlos Mariátegui: "La realidad y la ficción", en: *Perricholi*, 25 de marzo de 1926).

a pesar de que el autor reconoce, al final del primer párrafo, que las representaciones literarias de Istrati poco tienen que ver con el análisis siguiente sobre la política e historia contemporáneas de Rumania:

> Los libros del genial vagabundo Panait Istrati nos han revelado a Rumania. Nos han asomado a la llanura áspera por donde, mitad caballeros, mitad bandidos, galopan o vivaquean los haiducs. Nos han comunicado con el alma de un pueblo más oriental que europeo, permeado de sentimientos y de aromas asiáticos. Pero la imagen de Rumania que las novelas o los relatos de Istrati nos ofrecen es la imagen de la vieja Rumania. De la vieja Rumania, medieval, agraria, abrupta, que la crisis bélica ha sacudido, mudado y turbado, profundamente (XVI, 244).

Exactamente un año después, en septiembre de 1926, Mariátegui publica el primer número de su famosa revista *Amauta* (que incluirá desde entonces como suplemento a la revista *Libros y Revistas*), y en ella la fascinación por Istrati se hace presente desde el inicio –y no sólo en el primer número, sino en cuatro de los cinco primeros números de la revista, siendo Istrati el autor extranjero con más presencia–. En las tres primeras ediciones de *Amauta* se publica una traducción al castellano de su relato "Spilca, el monje", luego, en la tercera, una reseña del propio Mariátegui sobre su novela *Los haiducs* (que comentaré a continuación), seguida finalmente, en el número cinco, por una reseña de su primera novela *Kyra Kyralina* a cargo de Armando Bazán.[9] La traducción al castellano de esta novela, dicho sea de paso, se publicó en la editorial Minerva, que también editaba la revista *Amauta* y cuyos dueños eran los propios hermanos Julio César y José Carlos Mariátegui (ver Beigel 2006, 186-196). Por eso, se puede decir que el compromiso de Mariátegui con Istrati no era de índole exclusivamente estético e ideológico, sino también económico. Este hecho explica, en

9 "Spilca, el monje" se publicó en *Amauta*, Lima, nº 1, septiembre de 1926, pp. 15-17; nº 2, octubre de 1926, pp. 34-36 y nº 3, noviembre de 1926, p. 26. La reseña de José Carlos Mariátegui con el título "Les Haidoucs" apareció en el nº 3, noviembre de 1926, pp. 41-42 (equivalente al suplemento *Libros y Revistas*, nº 5, pp. 1-2), mientras que la de Armando Bazán se incluyó en el nº 5, enero de 1927, p. 43 (equivalente al suplemento *Libros y Revistas*, nº 7, p. 3). El interés de Mariátegui por fomentar la lectura de Istrati en el Perú se percibe asimismo en la insistencia que realizara sobre Luis Berninsone para que escribiera también una reseña sobre *Kyra Kyralina*, la que fue publicada finalmente en *Libros y Revistas* nº 2, marzo-abril de 1926, p. 14. Las revistas pueden consultarse en línea, digitalizadas por el Instituto Iberoamericano de Berlín. *Amauta* bajo la siguiente URL: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/812949153/0/LOG_0000/, y *Libros y Revistas*: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/818544902/0/LOG_0000/ (última consulta: mayo de 2017).

parte y de manera bastante pragmática y casi desencantadora, la presencia masiva de Istrati en los primeros números de *Amauta* y su suplemento literario, que funcionó también como hoja de promoción del catálogo de la editorial.

En su reseña sobre *Los haiducs*, Mariátegui retoma la idea de la Rumania rural y premoderna, casi medieval, representada en los escritos de Istrati, afirmando que "el haiduc no es concebible sino dentro de un cuadro medieval, como el que subsiste en parte de los Balcanes" (VI, 146). En el único trabajo que conozco hasta el momento en el que se intenta abordar la presencia de Istrati en *Amauta*, lamentablemente de forma muy breve, Luis Veres compara al haiduc rumano con el indígena peruano, de modo que la literatura de Istrati se puede concebir como una especie de autoctonismo o bien, indigenismo balcánico (ver Veres 2001, s. p.). La observación es acertada, aunque no dejan de surgir algunas imprecisiones, sobre todo si observamos con mayor atención la definición del haiduc que ofrece Mariátegui, pues lo que resalta el peruano son más bien los residuos románticos e idílicos del personaje, lo que lo vinculan menos con el indigenismo contemporáneo y mucho más con el indianismo decimonónico. Al respecto, escribe Mariátegui:

> ¿Qué es un haiduc? Panait Istrati no lo define; lo presenta. Lo hace vivir en sus relatos apasionados y apasionantes. El haiduc es un personaje un poco romántico y un mucho primitivo de la floresta y los caminos de Rumania. Es un hombre que vive fuera de la ley, a salto de mata, perseguido por los gendarmes. Mitad bandido, mitad contrabandista, el haiduc no es específicamente ni contrabandista ni bandido (VI, 145).

Y si después de esta primera caracterización no han quedado suficientemente claros los rasgos bárbaros de este tipo humano "fuera de la ley", en lo que sigue, el haiduc aparecerá delineado incluso como enemigo directo de la modernización o de la civilización en sí: "El ferrocarril, el telégrafo, el automóvil y el camino, son los enemigos del haiduc, cuyas trayectorias no quieren tangencias con las líneas de la civilización" (VI, 146).

Los movimientos del haiduc en la sociedad, según Mariátegui, se distancian intencionadamente de los caminos del progreso y no quieren abandonar su estado primitivo, indefinido y casi criminal. De esta manera, el eje discursivo de Mariátegui se traslada hacia los binarismos sarmientistas de la oposición entre civilización y barbarie, cuyo representante por antonomasia es el gaucho (y no tanto el indígena). Y en efecto, en un tercer

artículo de Mariátegui sobre Istrati que data del 18 de agosto de 1928, publicado de nuevo en *Variedades*, la cercanía de la escritura de Istrati con la novela gauchesca más moderna del momento queda establecida explícitamente: "Tengo la sospecha", advierte Mariátegui, "de que esta obra ha dejado ya su huella en la literatura hispano-americana. Me parece encontrar su resonancia en el magnífico *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Esta novela es, como las de Istrati, un canto a la amistad" (VI, 150).

A partir de estos comentarios, y desarrollando y perfilando la observación de Veres de que Mariátegui se percató de un parentesco entre la escritura de Istrati y el indigenismo andino, no me parece descabellado afirmar –más bien me sorprende que no se hiciera antes–, que el crítico peruano concebía la novelística de Istrati como un verdadero modelo apto no solamente para la creación de una nueva novela peruana sino latinoamericana en general. Pues Istrati prefiguró un tipo de escritura que debía ser, como producto cultural de una supraestructura que respondía al ambiente social y geográfico de su entorno, necesariamente indigenista (en el caso de Perú) o gauchesca (en el caso de Argentina), lo cual –al fin y al cabo– resultaría ser lo mismo.

4. Encantos y desencantos de la ideología: del Istrati revolucionario al Istrati rebelde

Hasta aquí, hasta esta tercera reseña de Mariátegui sobre la obra de Istrati, todo está bien, todo está en orden. Estilizándolo como autor modelo de una nueva producción literaria continental, Mariátegui reconoce en Istrati, tal como lo hizo Barbusse, "ante todo un revolucionario" (VI, 147), alguien que, "hombre antes que literato, había ido a Rumania a combatir la dura batalla de su pueblo" (VI, 148). Desde esta posición ideológica, a Mariátegui no le resulta difícil estilizar la obra de Istrati como representación literaria, que a partir de un mundo premoderno y medieval en Rumania, presagia y transmite el germen de la revolución a partir de la rebeldía de los haiducs. Por lo mismo, estoy de acuerdo con Veres ante la posibilidad de establecer homologías estructurales entre el autoctonismo de Istrati y el indigenismo peruano, ya que a la representación literaria de haiducs e indígenas, a pesar de ser a veces aún romántica, se le añade aquí un destacado compromiso social extraliterario. Y desde luego, también se puede establecer la misma homología con el mujikismo ruso a partir de las novelas del Gorki original, que desde esta perspectiva no distan mucho de

las del Gorki balcánico Istrati. Todas las tres vertientes parecen ser entonces variantes de un mismo paradigma universal que se manifiesta localmente de manera diferente, pero que resulta inevitable en el curso de las historias nacionales. Así, por lo menos, lo sugiere Mariátegui en sus *Siete ensayos*:

> Este indigenismo [peruano] que está sólo en un período de germinación –falta aún un poco para que dé sus flores y sus frutos– podría ser comparado –salvadas todas las diferencias de tiempo y de espacio– al 'mujikismo' de la literatura rusa pre-revolucionaria. El 'mujikismo' tuvo parentesco estrecho con la primera fase de la agitación social en la cual se preparó e incubó la revolución rusa. La literatura 'mujikista' llenó una misión histórica. Constituyó un verdadero proceso del feudalismo ruso, del cual salió éste inapelablemente condenado. La socialización de la tierra, actuada por la revolución bolchevique, reconoce entre sus pródromos la novela y la poesía 'mujikistas'. Nada importa que al retratar al mujik –tampoco importa si deformándolo o idealizándolo– el poeta o el novelista ruso estuvieran muy lejos de pensar en la socialización (II, 328).

Según esta interpretación, el autor favorito de Mariátegui entra sin problemas en aquel esquema de teoría literaria marxista que concibe los productos culturales de la supraestructura como reflejo de un proceso histórico bien definido, que a su vez es catalizado por la literatura en su estímulo revolucionario, aun cuando no lo represente de manera explícita. Por tanto, el crítico literario encuentra también su propia misión histórica, tal como la "literatura 'mujikista' llenó una misión histórica", puesto que mediante sus escritos críticos se inscribe en y propulsa el mismo proceso revolucionario. El fomento de la lectura de las obras de Panait Istrati a través de revistas y traducciones realizadas y publicadas en el Perú por intelectuales vinculados al proyecto editorialista mariateguiano[10] se inserta como un trabajo crítico que irrumpe en las discusiones literarias y culturales locales y cumple así una doble función: por un lado, guía al lector hacia obras literarias internacionales en las que los problemas regionales aparecen retratados homólogamente en una dimensión internacional y, por el otro, propone (si es que no impone) determinadas líneas de desarrollo para la literatura nacional dentro de la idea del arte "nuevo", "rehumanizado" y "revolucionario" de características globales.

10 Los relatos "Jeremías, el hijo de la floresta" y "Spilca, el monje", que aparecieron en *Variedades* y *Amauta*, respectivamente, además de la novela *Kyra Kyralina* que fue publicada por Minerva (editorial fundada por Julio César Mariátegui, hermano de Juan Carlos), fueron traducidos al castellano en el Perú por el escritor Eugenio Garro, que también publicaría frecuentemente en *Amauta* y *Libros y Revistas*.

Como lo indiqué más arriba, hasta aquí, hasta esta tercera reseña, las pasiones e ideas políticas de Mariátegui están en consonancia con la literatura de Istrati y sus actividades políticas extraliterarias. Sin embargo, hacia fines de la década de 1920, Istrati desarma este ideal ortodoxo de literatura y crítica marxista con sus relatos de viaje y testimonios de la Unión Soviética. Siendo una estrella literaria en el París de los años '20, Panait Istrati se reúne con su viejo amigo y compañero de armas en la revolución rumana Cristián Rakovsky, embajador de los Sóviets en Francia entre 1925 y 1927. En este mismo año, Istrati acompaña a Rakovsky en su regreso a Rusia y allí es testigo de la expulsión de Rakovsky del Partido Comunista y también, casi simultáneamente, del tribunal contra el activista Rousakov, suegro del trotskista y amigo parisiense de Istrati, Victor Serge, y su expulsión del sindicato. Esta experiencia del caso Rousakov –y otras experiencias más– son las que Istrati relata en sus testimonios publicados en 1929 (*Vers l'autre Flamme: Soviets 1929, Après seize mois dans la U.R.S.S.* y *La Russie Nue*), y "por este caso", observa un Mariátegui alterado en su cuarta y última reseña en *Variedades* del 12 de marzo de 1930, "enjuicia todo el sistema comunista" (VI, 152).

Что делать? ¿Qué hacer, entonces, cuándo la profunda admiración por un autor anclada en lo estético de pronto empieza a diferir de la ideología oportuna? También en esta última reseña sobre Istrati, la que en este caso es una crítica dura (o sea un *Verriss*, que sería la palabra acertada y que solamente conoce la dura crítica alemana), resulta importantísimo el primer párrafo. Pues allí, Mariátegui se siente obligado a legitimarse a sí mismo y su juicio estético, reafirmando su simpatía por la obra novelística de Istrati: "Es notoria mi admiración por el autor de *Kyra Kyralina* y *Oncle Anghel*. Hace años, meses después de la publicación en francés de estos dos libros, saludé jubilosamente la aparición de Panait Istrati, como la de un novelista extraordinario" (VI, 150).

Estas dos primeras oraciones de su texto son fundamentales, puesto que Mariátegui no reniega de la obra novelística de Istrati ni de "la sugestión del artista [...] que me revelaba, mejor que ninguna anécdota, el alma apasionada y profunda del hombre" (VI, 150) y prepara el camino para derrumbar la narración de estos nuevos tres libros sacándolos del ámbito estético y ubicándolos en el de la opinión. Mariátegui admite que "Rousakov ha sido víctima de una injusticia" y que la reacción de Istrati, por eso, "no es incomprensible" (VI, 152). Sin embargo, esta identificación fraternal con sus amigos Rousakov y Serge no justifica la actitud del admirado

escritor rumano en contra de toda la obra soviética. Las conclusiones de Mariátegui son claras:

> Todo el material que acumula Istrati y su colaborador incógnito contra el régimen soviético es un material anecdótico. No faltan en estos volúmenes [...] algunas explícitas declaraciones a favor de la obra soviética; pero el conjunto, dominado por la rabia de una decepción sentimental, se identifica absolutamente con la tendencia pueril a juzgar un régimen político, un sistema ideológico, por un lío de casa de vecindad (VI, 153).

Este severo veredicto ideológico, desde luego, se basa –tiene que basarse, necesariamente– en el *topos* de la inferioridad estética, pues en su condena de la obra, para Mariátegui resulta "evidente [...] que el reportaje contenido en estos tres volúmenes está, aun formalmente, muy por debajo de la obra de novelista del autor de *Los relatos de Adrián Zograffi*" (VI, 153).

A primera vista, puede parecer que Mariátegui simplemente reproduce la ortodoxia estalinista en lo estético, trasladando, a la manera de Breton, las expulsiones de partidos y sindicatos al ámbito literario; lo que redundaría en la expulsión de un autor de un grupo específico o, incluso, del panteón o canon de los escritores favoritos del lector. Sin embargo, hay demasiada heterodoxia en la ortodoxia marxista de Mariátegui, quien nunca rechazó el vanguardismo artístico alabando ingenuamente un realismo social exclusivo y excluyente. El intento de salvar a Istrati, de salvar también sus lecturas personales previas y su propia capacidad como lector y crítico se plasma en una operación sofisticada. El epíteto de "revolucionario", que Mariátegui aún le atribuía a Istrati, citando a Barbusse, en su segunda reseña del año 1926, ahora, en 1930, resulta sustituido por al adjetivo de "rebelde", caracterización al compás con los personajes principales de las novelas del escritor rumano:

> Panait Istrati tiene una mentalidad y una psicología de *révolte*, de rebelde, no de revolucionario, en un sentido ideológico y político del término. Su existencia ha sido la de un vagabundo, la de un bohemio, y esto ha dejado huellas inevitables en su espíritu. Sus simpatías por el haiduc se nutren de sus sentimientos de *hors la loi*. Estos sentimientos, que pueden producir una obra artística, son esencialmente negativos cuando se trata de pasar a una obra política. El verdadero revolucionario es, aunque a algunos les parezca paradójico, un hombre de orden. Lenin lo era en grado eminente. No despreciaba nada tanto como el sentimentalismo humanitario y subversivo (VI, 152; cursivas del original).

Ahora bien, para Mariátegui, salvar a Istrati de esta manera no significó solamente salvar la propia producción crítica. Significó –tal vez con todas las connotaciones religiosas que Mariátegui (como hemos visto al principio) atribuye a la política y, por ende, también a la crítica– salvar el "alma" de ésta, es decir su legado como crítico literario.

5. A manera de conclusión: la crítica literaria como legado más allá de la muerte

Con esta última cita sobre Istrati no sólo termina este artículo, sino también la carrera de Mariátegui como crítico. A un solo mes de su muerte, estas palabras citadas arriba me parecen tan ambiguas como insólitas. Según lo que he logrado averiguar, entre esta última reseña sobre Istrati del 12 de marzo de 1930 y su muerte el día 16 de abril, Mariátegui llegó a publicar en la revista *Mundial* dos artículos de crítica literaria centrados en el suprarrealismo y una nota sobre la crisis política española.[11] Considerando que estos dos temas eran los que más preocuparon a Mariátegui durante los primeros meses de 1930,[12] destaca el hecho que el crítico peruano interrumpiera la línea de sus inquietudes para volver a Panait Istrati. De este modo, me permito leer este documento, esta última reseña dedicada de nuevo a su autor favorito, como balance político ortodoxo al final ya presagiado de una vida que sigue defendiendo la revolución bolchevique

11 Se trata de "El superrealismo y el amor", publicado en *Mundial*, Lima, el 22 de marzo de 1930, la respuesta al cuestionario planteado por la revista francesa *Cahiers de l'Étoile*, que Mariátegui publicaría con el título de "¿Existe una inquietud propia, de nuestra época?" en *Mundial*, Lima, 29 de marzo de 1930 y la nota "Croquis de la crisis española", publicado en *Variedades*, Lima, el 26 de marzo de 1930. Los artículos literarios están compilados en el tomo VI de las *Obras completas* de Mariátegui, mientras que el artículo político se encuentra en el tomo XVIII.

12 Entre los cinco artículos de crítica literaria que Mariátegui publicara entre enero y principios de marzo de 1930 (compilados en el tomo VI de sus *Obras completas*), dos están dedicados principalmente al populismo, la literatura y la política –"Zolá y la Nueva Generación Francesa" (*Variedades*, Lima, 5 de febrero de 1930) y "Populismo Literario y Estabilización Capitalista" (*Amauta*, Lima, nº 28, enero de 1930, pp. 6-9)– y dos al suprarrealismo/surrealismo –"Nadja, de André Breton" (*Variedades*, Lima, 15 de enero de 1930) y "El Balance del suprarrealismo" (*Variedades*, Lima, 19 de febrero y 5 de marzo de 1930)–. Entre las diversas notas sobre política mundial que Mariátegui publicara a inicios de 1930 se cuentan, aparte del "Croquis" ya mencionado, al menos seis artículos sobre España. Me refiero a "La liquidación de la dictadura en España", "La crisis del régimen monárquico en España", "El tramonto de Primo de Rivera", "La juventud española contra Primo de Rivera", "La política de 'borrón y cuenta nueva' en España" y "El intermezzo Berenguer", todos compilados en el tomo XVIII de las *Obras completas* de Mariátegui.

a pesar de todo, pero también como un balance personal de un crítico literario que reconoce la autonomía de lo estético y el especial tratamiento que esto requiere. La cita demuestra que la experiencia estética, aunque se nutra de lecturas previas, puede asumir un valor personal y emocional que resiste a la ortodoxia ideológica, aunque sin que la estética en sí resulte desideologizada. Como crítico y ensayista –y dada su enfermedad que lo obligaba a ser ordenado para poder crear y vivir–, Mariátegui en cierto modo siempre fue un "hombre de orden" a la manera de Lenin, un revolucionario convencional (lo que en sí ya parece una paradoja). Pero como promotor cultural, como fundador de *Amauta*, en fin, como crítico literario, experimentaba siempre, a la vez, (y de manera más intensa que Lenin, obviamente) aquel "sentimentalismo humanitario y subversivo". El trabajo de Mariátegui como crítico literario, y los conflictos que promueven sus pasiones e ideas políticas al enfrentarse a la obra de Istrati y sus propios cambios ideológicos, nos revelan a un marxista sensible, no burócrata entonces, a pesar de todas sus limitaciones, y a un revolucionario rebelde. Un oxímoron que, no obstante y según la lógica desarrollada en su última reseña sobre Panait Istrati, expresa bastante bien la tarea del crítico literario, que debe reunir en sí la capacidad ordenadora y clasificadora, una visión de conjunto y un plan ideológico, con la intuición estética y, por supuesto, la subversión de la capacidad artística.

Referencias bibliográficas

Beigel, Fernanda. 2006. *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

Benjamin, Walter. 1981. *Gesammelte Schriften* 4, 1. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bosshard, Marco Thomas. 2013. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Bosshard, Marco Thomas. 2014. *Churata y la vanguardia andina*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP)/Latinoamericana Editores.

Damblemont, Gerhard. 1986. "Zur Symbolik in der Erzählkunst Panait Istratis". En *Rumänistik in der Diskussion. Sprache, Literatur und Geschichte*, editado por Günther Holtus y Edgar Radtke, 399-418. Tübingen: Narr.

Eagleton, Terry. 1984. *The Function of Criticisim*. London: Verso.

Jutrin, Monique. 2014. *Panaït Istrati. Un chardon déraciné*. Paris: L'Échappée.

Mariátegui, José Carlos. 1959. *Obras completas*. 20 vols. Editadas y dirigidas por Sandro Siegfried, José Carlos Mairiátegui Chiappe y Javier Mariátegui Chiappe. Lima: Biblioteca Amauta.

Melgar Bao, Ricardo. s. f. "*Amauta*: política cultural y redes artísticas e intelectuales". http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/629/1/Amauta_pol%C3%ADtica%20cultural%20y%20redes%20art%C3%ADsticas%20e%20intelectuales.pdf (12 de noviembre de 2015).

Melis, Antonio. 1999. *Leyendo Mariátegui 1967-1998*. Lima: Amauta.

Vallejo, César. 1996. *Crónicas de poeta*. Prólogo, selección y notas de Manuel Ruano. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Veres, Luis. 2001. "Panait Istrati y la literatura rural en *Amauta*". *Espéculo. Revista de estudios literarios* 18: s. p. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/panaii.html (12 de noviembre de 2015).

Vich, Cynthia. 1998. "Hacia un estudio del 'Indigenismo vanguardista': La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24, nº 47: 187-205.

Vich, Cynthia. 2000. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el* Boletín Titikaka. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.