

Duelo



Sobre una pintura de Iosu Aramburu

y revolución

Mijail Mitrović



Archivo
José Carlos Mariátegui

Estudios Mariateguianos

2

Duelo

Sobre una pintura de losu Aramburu

y

revolución

Mijail Mitrovic



Archivo
José Carlos Mariátegui

[...] junto con las utopías existieron siempre mitos capaces de arrastrar a la revuelta a los trabajadores. Durante mucho tiempo, esos mitos se fundaron sobre las leyendas de la Revolución, y conservaron todo su valor en tanto esas leyendas no fueron destruidas.

Georges Sorel, *Carta a Daniel Halévy*, 15 de julio de 1907

- Camarada José Carlos Mariátegui...
- Presente!
- Ahora...
- Y siempre!
- Con tu ejemplo...
- Venceremos!

Cantos durante una romería a Mariátegui organizada por Izquierda Unida, abril de 1988

En la exhibición *Un nuevo hombre* (2019), losu Aramburu presentó por primera vez un cuadro entonces llamado *Cortejo fúnebre* **A**.¹ La pintura presenta una masa humana que marcha hacia la morada final de los restos de alguien que, por la tela que recubre el ataúd y la bandera que escolta a sus cargadores, parece ser un comunista. Un líder, alguien con la capacidad de que una masa que excede el encuadre de la escena irrumpa en el espacio. Al atender a las figuras individuales, se advierte un delicado trabajo de construcción que especifica a cada cual, una a una, que funciona bien toda vez que la vestimenta otorga cierta homogeneidad al conjunto. Ese equilibrio entre las particularidades de cada figura que no disuelve la imagen global de la masa es, acaso, el principal logro formal del cuadro. Ello tiene especial relevancia cuando se comprende que se trata de una interpretación pictórica de una fotografía anónima —perteneciente al Estudio Fotográfico Hermanos Avilés— que captura la magnitud del acompañamiento del cuerpo de José Carlos Mariátegui hacia el cementerio Presbítero Matías Maestro el jueves 17 de abril de 1930, al día siguiente de su fallecimiento **B**. Además de la apreciable concurrencia, destaca el féretro cubierto por una bandera roja y la banderola de la Federación de *Chauffeurs*, quedando fuera de escena aquella de la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), que presidía la marcha **C**. La toma muestra el paso del cortejo por la Plaza de Armas, en la esquina con calle Pescadería (hoy, Jr. Junín).

En lo que sigue, intentaré poner en diálogo algunos hechos históricos próximos a la muerte de Mariátegui que permitirán discutir el cuadro de Aramburu frente a ciertos modos de representación de la figura del Amauta que han sido dominantes en la cultura socialista peruana a lo largo del siglo XX, muchos aún vigentes en el presente. Por esa ruta será posible desentrañar la relevancia del cuadro, no solo para la historia del arte peruano, sino para renovar el debate sobre el arte de vanguardia como parte de la praxis socialista. En otro plano, es importante anotar que la pintura que impulsa esta indagación no necesariamente guarda relación con la historia que exploraré, ni su revisión exhaustiva formó parte del proceso de trabajo de Aramburu. Reconocer esa distancia ubica esta indagación en un terreno metodológico más interesante que pretender que aquella obra tiene como objetivo resolver los problemas históricos y estético-políticos que discutiré más adelante. Antes bien, plantea un desafío respecto de cómo se comprenden hoy dichos problemas, y contribuye a reevaluar la historia de los vínculos entre arte y política desde los tiempos de Mariátegui hasta nuestros días.



A



B

Funerales

La muerte de Mariátegui supuso un quiebre tanto en la escena política nacional como en una vasta red internacional de intelectuales vinculados a proyectos como la revista *Amauta*, fundada en 1926. Los telegramas que llegaron a la redacción de la revista tras la noticia de su fallecimiento muestran los tejidos de esa red y su notable densidad en el territorio nacional.² En el ámbito político, los últimos meses de Mariátegui estuvieron marcados por un creciente aislamiento, producto del seguimiento y represión por parte del gobierno leguista y por las fracturas que la famosa polémica con la Internacional Comunista (*Komintern*) generó en su círculo inmediato, con quienes fundó el Partido Socialista Peruano en octubre de 1928.³ Como lo sugiere Alberto Flores Galindo, la dirección de la sección latinoamericana de la Internacional Comunista, por parte de Victorio Codovilla en Buenos Aires y dirigentes peruanos como Ricardo Martínez de la Torre y Eudocio Ravines, estaban entonces alineados en una posición “antiintelectualista” para la que había que separar “la revista y el partido”, dos dimensiones de la organización político-cultural que Mariátegui había defendido.⁴ Pero fue, sobre todo, por la represión de las fuerzas de la llamada Patria Nueva que este último preparó el traslado junto con su familia a Buenos Aires, proyecto finalmente trunco.

Tras el fallecimiento de Mariátegui, Luis E. Valcárcel escribió:

En esta década, el Perú sólo fue citado con honor cuando aparecía el nombre de José Carlos Mariátegui. Y lo que salva al Perú, lo que salva la responsabilidad de la juventud peruana, es el apostolado de Mariátegui, su obra doctrinaria, su élan de cultura y de creación, su fervor y desinterés, su apoyo del oprimido y su intuición admirable de todos los problemas cardinales de América. Mariátegui los estudia y los resuelve.⁵

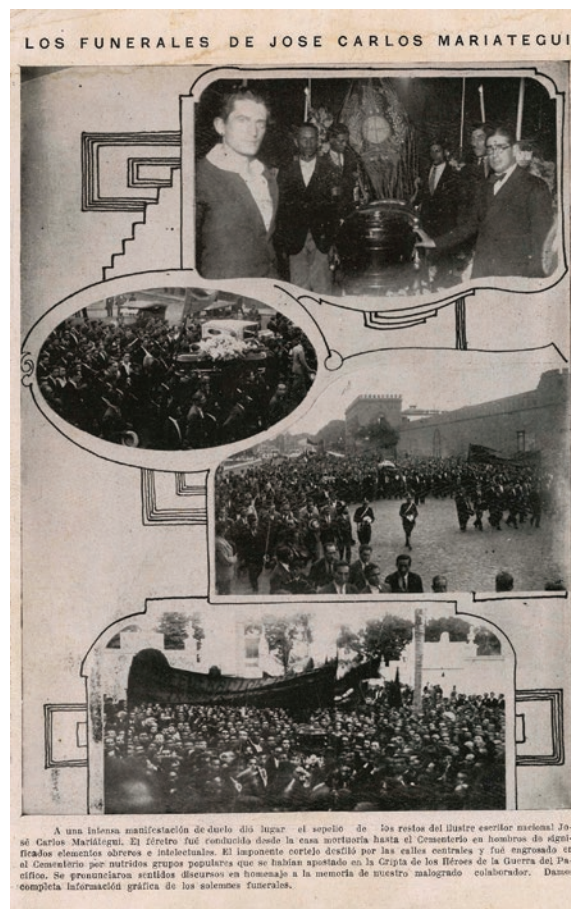


C

Nótese que aquí se valora tanto la doctrina como el trabajo de organización cultural, y convendría examinar mejor si *ambas* dimensiones han sido celebradas y desarrolladas por las organizaciones que asumen el legado del Amauta como propio. O, mejor, como lo plantea Javier García Liendo, habría que discutir si el reconocimiento de Mariátegui como un intelectual modélico significó para el socialismo solamente adoptar un conjunto de ideas y disputar su sentido o si, además, se ha recogido su insistencia —en la que coincidió plenamente con Antonio Gramsci— en *intervenir y reorganizar la base material de la cultura*.⁶ Esta escisión entre dos formas de interpretar el legado de Mariátegui será importante para organizar la exploración que sigue.

Ahora bien, en el ámbito internacional, en unas conferencias a un mes de la partida de Mariátegui, el abogado chileno Eugenio Orrego Vicuña describió así sus funerales:

Banderas e himnos proletarios se abatieron en las calles de Lima, plena todavía de supervivencias coloniales, sobre el féretro de José Carlos Mariátegui. Y sobre su memoria se abatió, también, irreticente, emocionado, el homenaje de todos los hombres que en el Perú tienen el hábito de pensar y el don de la sinceridad. Era, en suma, un homenaje nacional que el país tributaba al más representativo, al más austero y al más trascendente de sus hombres. Y esa consagración, un poco tardía, venía a coronar, como en la vida de todos los apóstoles, una existencia de la que nunca estuvieron alejados el dolor, la incompreensión y la pobreza, triple carga que suele fatigar los hombros de aquellos que marchan a la conquista de las alturas espirituales. Mariátegui las alcanzó, en su breve vivir, con los valores de su acción política y social, de sus virtudes privadas, de su tarea literaria y periodística, tan vasta para su juventud.⁷



Fallecido antes de cumplir 36 años, Mariátegui recibió entonces una merecida consagración dentro de la intelectualidad latinoamericana que, hasta el presente, lo ubica como el pensador peruano más importante del siglo XX y como fundador del marxismo latinoamericano. “Su vida es nuestro ejemplo, su obra una inquebrantable afirmación, su cadáver, una protesta”, reza el boletín extraordinario publicado por *Amauta*.⁸ ¿Cómo fue su despedida? ¿Qué pasó cuando irrumpieron esas “banderas e himnos proletarios” en la Lima de los meses finales del Oncenio de Leguía?

Tras la muerte de Mariátegui en la clínica Villarán, el velorio fue organizado en su casa, ubicada en el jirón Washington Izquierda **D**. La CGTP repartió volantes llamando a las masas a concurrir, dispuso una guardia de honor en el velatorio y distintos sindicatos ubicaron estandartes alrededor del ataúd. Según lo relatado en *Amauta*, al día siguiente,

[...] a partir del mediodía la concurrencia fue creciendo teniendo que estacionarse en la calle frente a la casa. El proletariado organizó el desfile, constituyendo una guardia roja para controlar el orden del sepelio y el relevo de los obreros que portaron el ataúd. Se inició el desfile minutos antes de las 4 p.m. del día 17 de abril, presidido por la [CGTP] que portaba en alto su bandera con su inscripción. La concurrencia tomó el jirón Washington hacia el Paseo Colón y antes de ingresar a este se elevó, dentro del seno de la concurrencia, en un arranque unánime, los sones metálicos de la Internacional, comunicando contagiosamente ese sentimiento sublime que expresan los acordes del himno proletario.⁹

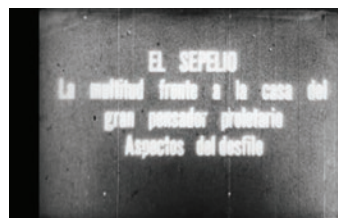
Como relata Servais Thissen, era Jueves Santo y el prefecto de Lima quería evitar que el cortejo irrumpiera en el centro de la ciudad, pero “la masa obrera se impuso” y logró pasar “por la Plaza San Martín, el Palacio de Gobierno y la Catedral” **E**.¹⁰ Al llegar al cementerio, se su-

cedieron discursos de representantes de la Asociación Nacional de Periodistas, de la CGTP, del grupo estudiantil Vanguardia y de Martínez de la Torre, gerente de la revista *Amauta*. Escribe Thissen:

El 17 de abril quedó en la memoria de muchos limeños: ese día Lima, la colonial y católica, se estremeció de emoción al escuchar los cantos de la Internacional que acompañaron a uno de los hombres más significativos del Perú. [...] Las informaciones recogidas de los periódicos de la época indican que entre 10.000 y 20.000 personas habían acompañado el féretro. Un dato interesante es que a las 4 de la tarde todo el tráfico de Lima quedó paralizado, porque la Federación de Transportistas decretó un paro de cinco minutos. Evento inaudito que no sé si alguna vez se ha repetido en Lima.¹¹

Su reconstrucción de los hechos permite valorar que el paso del cortejo significó una verdadera irrupción urbana de la cultura socialista a la que Mariátegui dedicó tanto esfuerzo en construir. Una irrupción pronto sofocada por la ilegalización de comunistas y apristas por parte de la dictadura de Sánchez Cerro, situación que se extendería con marchas y contramarchas hasta finales de los años cincuenta.

Javier Mariátegui Chiappe recordó que, en 1955, al trasladar los restos de su padre al Mausoleo donde se encuentra hasta la fecha, estaba intacta “la bandera roja que lo acompañara durante esos veinticinco años y que fuera llevada en su largo itinerario de la casa de Washington hasta su primera morada, cuando Lima anochecía, en hombros de obreros e intelectuales y al son de la Internacional”.¹² Desde luego, Aramburu no estaba al tanto de todo esto cuando le otorgó una especial nitidez a la bandera que, según el hijo del Amauta, al menos hasta 1955 había resistido al paso destructor del tiempo.



Una semana después de la muerte de Mariátegui, la revista *Variedades* dedicó varias páginas a homenajearlo. Aquí interesa detenerse en cinco retratos de difunto firmados por Aristides Vallejo, Camilo Blas, Carmen Saco, Julia Codesido y Artemio Ocaña **F**, amigos y colaboradores cercanos del Amauta. Cada apunte ofrece distintas vistas del cuerpo yacente, que le deben mucho a la influencia de la fotografía *post mortem* practicada en Lima al menos desde mediados de la década de 1850, así como a la convención de levantar una mascarilla mortuoria del cadáver, labor que Ocaña realizó en yeso —y que se encuentra en exhibición permanente en la Casa Museo José Carlos Mariátegui—. ¹³

Frente al naturalismo inherente a ambos registros, los dibujos aspiran a trasladar una emoción, una mirada cargada de la fractura vivida por quienes vieron en Mariátegui al principal impulsor de la vanguardia artística y política. Mientras los textos exaltan la figura de Mariátegui y otras páginas presentan fotografías de distintos pasajes de su vida, los dibujos llevan a la lectoría a ser partícipe del momento mismo de su fallecimiento —en otro dibujo de Ocaña se aprecia mejor su inscripción de la hora exacta del suceso **G**—. A la vez, en sus varios ángulos, imprimen al homenaje la objetividad del hecho irrevocable de la muerte. Una gravedad suavizada por la plasticidad del dibujo o, mejor, intensificada por la impronta subjetiva de quienes, en medio del pesar, dedicaron una última mirada atenta a su cuerpo.

Al poco tiempo, Ocaña realizó una maqueta de un monumento en homenaje a Mariátegui que sale del registro descriptivo de los apuntes antes comentados, aparecida en el número 30 de *Amauta* **H**.¹⁴ En la fotografía del modelado, que aún se conserva en el Archivo José Carlos Mariátegui, se ve una composición pensada en dos planos: en la parte inferior, el cuerpo exánime del Amauta es sostenido por dos hombres que amortiguan su desvanecimiento; sobre ese primer plano,

se erige una mujer desnuda que levanta la bandera de la Internacional Comunista, hacia la que se dirige desde la izquierda un contingente de obreros con los torsos desnudos. Lo interesante son los tres hombres que median entre ambos planos, que observan la vuelta a la tierra de Mariátegui con una expresión severa. La vista general sugiere que, del cuerpo caído del Amauta, emerge el símbolo femenino de la libertad, aquí alejado del papel específico que adquirió en la iconografía de formación de los Estados nacionales y cerca de cierto neoclasicismo que estaba entonces a la base del realismo socialista —formulado posteriormente como tal por el político e ideólogo soviético Andrei Zhdánov—. Esa literalidad esconde un nivel propiamente alegórico en el que la muerte de Mariátegui es absorbida dentro de la historia global del comunismo y, a su vez, sugiere cierto proceso de conversión del duelo en pasión revolucionaria. Esta maqueta de Ocaña, entonces, plantea un deber para el proletariado: honrar la vida de Mariátegui mediante la construcción del partido.

La dimensión alegórica de su muerte se expresa también en lo dicho por Valcárcel: “Mariátegui revivirá en cada uno de los actos trascendentes que le cumple realizar a la juventud americana en su lucha titánica contra la opresión y la injusticia”.¹⁵ Una negación de la muerte, o bien una imagen sacrificial, a tono con estas palabras de María Wiesse: “Por su nobleza, por su elevación, por su emoción el mensaje de Mariátegui está llamado a perdurar. No en vano hizo José Carlos Mariátegui el sacrificio de su vida —salud, bienestar económico de los suyos, tranquilidad, confort— a una idea”.¹⁶ Acaso la obra que condensa mejor esta aproximación al sentido político de la muerte de Mariátegui sea el dibujo en carboncillo *Símbolo*, de Nicolás González, también aparecido en el mismo número de *Amauta* **I**, conservado actualmente en el Archivo José Carlos Mariátegui. El dibujo lleva el apunte de difunto hacia la figuración literal del cuerpo del Amauta como un soporte para la construcción de la masa proletaria organizada que avanza en bloque hacia el futuro.

G



H





I

Las obras anteriormente mencionadas están enmarcadas en una *solemnidad revolucionaria*, próxima al realismo socialista soviético que sería clave en el panorama cultural de la Guerra Fría. En el contexto inmediato de la muerte de Mariátegui, esta solemnidad acompañó el nuevo proyecto de construcción del partido bajo los lineamientos de la Internacional Comunista. Aunque desarrollaron nuevos órganos de propaganda e intervención en la esfera pública, dicho esfuerzo terminaría reñido con la revista, es decir, con la búsqueda de un movimiento político-cultural de carácter socialista que recorriera los distintos grupos sociales —campesinado, proletariado industrial, artesanado, intelectuales pequeñoburgueses, etc.— y lograra “forjar la nación en los actos cotidianos, en las instituciones que constituyen la base de la sociedad y en el ‘mito’”.¹⁷ Este objetivo, al decir de García Liendo, presupone una “estrategia socialista de comunicación” por parte de Mariátegui, que apuntaba a construir una verdadera cultura nacional de carácter socialista, y en la que estaba incluida la vanguardia plástica.¹⁸



J

Pero veamos otra ruta de homenaje: el mismo año, Codesido ensayó otra aproximación a la misma figura del Amauta muerto, acaso tomando como base la mascarilla mortuoria realizada por Ocaña, esta vez mediante la técnica xilográfica. La artista ya había retratado a Mariátegui al óleo en 1926 y, como sugiere Natalia Majluf, él mismo optó por enviar a una revista de Buenos Aires una fotografía del cuadro para acompañar un artículo, en vez de aquel retrato de 1921, pintado por el argentino Emilio Petorruti, más conocido en la escena cultural hacia la que viajaba la palabra del peruano.¹⁹ Esta vez, la xilografía permitía alejarse del tono verista y casi indicial del apunte publicado en *Variedades*, y devuelve la imagen de la muerte de Mariátegui al estilo visual que caracterizó el encuentro entre indigenismo y socialismo en las páginas de *Amauta*. Estilo que Majluf, con justicia, propone comprender como resultado de

la participación de Codesido en la revista; en vez de identificarlo únicamente con la mirada de José Sabogal. “Sensible, alerta, esta artista presta su aporte al empeño de crear un Perú nuevo”, escribió sobre ella Mariátegui, quien saludó el “gran vigor de expresión” de sus figuras.²⁰

Esta xilografía hace patente la autonomía del indigenismo respecto de la política socialista, su convergencia en pos del horizonte revolucionario que propugnaba sin perder su especificidad; y, tras la muerte de Mariátegui, dicha autonomía se convertiría abiertamente en independencia. Pero, lo interesante aquí es constatar que, en 1930, Codesido devolvió a Mariátegui al universo visual que la vanguardia indigenista definió como complemento idóneo para el encuentro entre socialismo y nación en el Perú, según la fórmula de Alberto Flores Galindo. El trazo grueso le da a la figura del Amauta yacente un carácter casi pétreo, y la inscripción “José Carlos” al lado de la firma de la artista hace patente su vínculo personal y familiar con Mariátegui, que no se advierte en las imágenes antes exploradas.

¿Se trata de un adiós al socialismo por parte del indigenismo de Sabogal, Codesido y Blas? ¿Esa unión dependía de la persona de Mariátegui y de la publicación de *Amauta*? Tal vez. Una xilografía de Diego Kunurana, aparecida en el último número del *Boletín Titikaka* (Puno), sugiere que ese vínculo tenía arraigo por fuera del círculo de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima K.²¹ “Compañero keswa compañero aymara / que nuestra fe haga caminos / ARRIBA LOS POBRES DEL MUNDO / DE PIE LOS ESCLAVOS SIN PAN”, cierra el poema “Elegía proletaria” de Alejandro Peralta, publicado en el mismo número. Pero volvamos al círculo inmediato de Mariátegui.

En 1946, Juan Ríos sugirió que “el Indigenismo peruano comienza, pues, por donde debería haber terminado”. Se refiere a que, a diferen-



K



L

cia de México, donde la Revolución llevó al indigenismo a ser producto de “la sacudida vital de la Rebelión triunfante”, en el Perú empezó aunado al espíritu renovador del socialismo, pero acabó aislado en “una Escuela dogmática y estéticamente extremista, implantada en un país adormecido”.²² A su juicio, de haber mediado una revolución socialista, el indigenismo peruano habría esquivado su destino posterior a 1930.²³ Sería mejor reconocer que el indigenismo tuvo al menos dos facetas: de un lado, se trató de un “movimiento de vindicación social y política del indio”; y, del otro, avanzó hacia “la búsqueda nacionalista de una autenticidad cultural”, y ambas fueron cambiando sus valencias en el tiempo.²⁴ De todos modos, la década de 1930 muestra el desacople de lo que años antes parecía una fuerte unión entre las vanguardias artística y política.

Tras la muerte de Mariátegui, la intimidad lograda entre indigenismo y socialismo sobrevivió en el pensamiento de intelectuales como Hildebrando Castro Pozo, y se mantuvo como un eje central de la política surandina. Pero no sería hasta el resurgimiento del movimiento campesino en los años cincuenta que ese lazo volvería a estrecharse por las siguientes tres décadas en una escala genuinamente nacional. Algo del *indigenismo revolucionario* propugnado por el Amauta fue reformulado inclusive en el seno mismo del velasquismo, como lo muestra un diseño —cuyo autor podría ser César Gavanchó— aparecido en Cusco a inicios de 1973 en *Chaski, Semanario de los Pueblos Jóvenes*, editado por la Oficina Regional de Apoyo a la Movilización del Sinamos **L**.²⁵ La xilografía de Codesido interesa no como muestra del indigenismo en cuanto estética cerrada, sino como evidencia de que el realismo era una entre varias estrategias de representación a inicios de 1930, y había lugar para todas ellas bajo el rótulo de *vanguardia*. Para ello, es fundamental estudiar las diversas xilografías aparecidas en el quincenario *Labor* entre 1928 y 1929.²⁶ Allí también se hace patente la ligazón de la plástica vanguardista y la praxis política bajo una impugnación compartida del imperialismo, la sociedad oligárquica y el régimen de hacienda, precisamente lo que resurge décadas después con el avance de la política socialista en el país.

En esa xilografía, entonces, Codesido rinde homenaje al Amauta en otros términos a los antes explorados, y así, por contraste, abre la pregunta sobre qué formas de homenaje estaban en juego entre las distintas colectividades que, una vez muerto Mariátegui, revelarían sus diferencias. Al igual que los años de la Guerra Fría harían del realismo —una ideología estética central en la modernidad— un estrecho marco prescriptivo, con lo que perdió aquel contexto que permitió a Mariátegui declarar, sin pedir disculpas a la estética oficial del partido: “Dentro del concepto vigente del arte, la forma es la expresión del contenido.

Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y es contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte”.²⁷ Antes de 1930, Mariátegui logró producir un espacio donde lo nuevo en el arte mostraba múltiples facetas, y donde el realismo era “tan solo una entre muchas otras opciones posibles para la formulación de una propuesta que uniera al arte con el compromiso social”.²⁸

Sería imposible estudiar aquí la historia de las representaciones de Mariátegui en el arte del siglo XX peruano, pero puedo adelantar algo sobre el campo de la gráfica política. Véase la portada del periódico del Partido Comunista del Perú-Patria Roja que conmemora los 51 años de fundación del partido por Mariátegui en 1928 **M**. Un dibujo en tinta del artista arequipeño Miguel Baldarrago fue intervenido en el proceso de edición para hacer espacio entre la masa e introducir un Mariátegui compuesto por líneas rojas.²⁹ El Amauta devino en una suerte de logotipo para prácticamente todas las organizaciones de izquierda de la época, y aquí aparece rodeado por siluetas de militantes y banderas alzadas, irradiando una luz sugerida por las líneas que salen del punto focal, además de tratarse de una imagen donde se le ve jovial, afirmativo.³⁰ El contraste con la maqueta de Ocaña es instructivo: si en 1930 el cuerpo de Mariátegui era transmutado en la alegoría femenina del triunfo de la revolución, en 1979 devino en centro de la imagen, el mito mismo que articula el proyecto socialista. Sin duda, la solemnidad revolucionaria no dejó de organizar buena parte de la producción cultural de izquierda en el país, aunque para comprender a fondo el resto del siglo XX haya que examinar la introducción del socialismo en el espacio mediático de la cultura de masas, aún naciente a inicios de los años treinta.³¹

En el mismo sentido, en los años ochenta, el rostro o perfil de Mariátegui apareció en obras de Félix Rebolledo, Charo Noriega, Herbert Rodríguez y del Taller NN, entre otros, siempre en referencia al repertorio



gráfico de la izquierda socialista peruana, dentro del cual funcionaba como ícono. Del lado específicamente pictórico, lo que durante la Guerra Fría fue identificado como realismo socialista —tanto en la URSS como en la República Popular China— ha sobrevivido bajo la idea más genérica de un “realismo social” o “arte popular”, en un sentido distinto del que este término adoptó en el debate entre arte y artesanía.³² Desde luego, los retratos de corte expresionista y rebosantes de color de Bruno Portuguese son una excepción a esta tendencia, pero se trata siempre del *retrato* de Mariátegui, así como de otros líderes del marxismo que el pintor ha sabido figurar de un modo menos solemne que de costumbre. De hecho, es bajo la forma del retrato que el Amauta se ha insertado en la cultura popular en el ámbito nacional, como se hace patente inclusive en algunos relatos de José María Arguedas.³³ Las mismas tendencias se constatan en esculturas y monumentos en distintos lugares del país, a lo que se añade una peculiar historia de transformaciones y desplazamientos en Lima recientemente explorada por Teresa Cabrera.³⁴ Entonces, después de 1930, ha predominado en la visualidad de izquierda esa solemnidad revolucionaria con el retrato como género dominante, subvertida en ocasiones por incursiones posmodernas, que confirman la centralidad de Mariátegui como símbolo de la izquierda peruana en su conjunto.

¿El alejamiento del socialismo peruano del arte de vanguardia después de 1930 significó una pérdida recíproca? Se puede intuir que sí, pero será mejor reservar ese desarrollo para otro lugar.³⁵ Lo cierto es que el vínculo logrado por Mariátegui se distendió tras su fallecimiento en 1930, y sus posteriores rearticulaciones merecen un examen detallado. En lo que aquí concierne, puede ser útil lo que Flores Galindo planteó sobre cómo ha operado el mariateguismo, cuya premisa fundamental ha buscado “construir un Mariátegui ‘políticamente útil’, con lo cual queda abierto el camino para emplear a su pensamiento como un megáfono de alguna organización política o como un ariete contra una posición contrapuesta”.³⁶ Se podría decir que esos usos de la figura de Mariátegui no estuvieron acompañados por una proliferación de formas visuales; sino, más bien, por cierta homogeneidad en cuanto a cómo figurar al Amauta.³⁷ Hoy en día, la tendencia se mantiene: la discrepancia ideológica entre las organizaciones de izquierda en el Perú no ha supuesto una lucha visual por la construcción diferencial del icono de Mariátegui. Por más que todos se vean prácticamente iguales, cada organización lo considera su Mariátegui.

Funerales de un nuevo hombre

Frente a este denso panorama de representaciones y problemas estéticos, el cuadro de Aramburu aparece como un elemento extraño a la tradición de homenajes artísticos a Mariátegui. Si su alejamiento del retrato confirma esa distancia, se puede aún interrogar qué relación guarda esta obra con la tradición explorada en las secciones anteriores. En el cuadro no se encuentran referencias visibles al Amauta ni a las organizaciones que, se sabe, acompañaron sus restos al cementerio atravesando la ciudad. Todo se reduce a la combinación de un ataúd, una banderola y una masa en movimiento, y al contraste entre el rojo y la paleta que recorre cada figura del cuadro. Además, fue exhibido sin ninguna indicación sobre la fotografía en la que está basada.³⁸ Al interior de la exhibición *Un nuevo hombre*, el cuadro funcionaba como un elemento que ubicaba temporalmente el resto de las obras en el siglo XX, en contrapunto con algunas figuras provenientes del velasquismo en los tempranos años setenta. Entre uno y otro punto, como si de una periodización se tratase, dicha exhibición exploró múltiples figuras provenientes del indigenismo, expresionismo, constructivismo y demás tendencias modernistas producidas en varios puntos del globo, aunque con especial énfasis en el Perú. Propongo ahora una lectura que se concentra en interrogar las dimensiones generales del cuadro, apreciables a distancia dado su considerable tamaño, y otros aspectos que aparecen al acercarse y recorrer su superficie.



NA



NB



NC



ND

Mencioné antes que el principal logro formal de esta pintura consiste en equilibrar las particularidades de cada individuo con la figura misma de la masa, compuesta por todo el conjunto. La vista general de la escena no permite establecer el lugar en el que se desenvuelve; pues, de los elementos de la arquitectura que especifican la foto original —balcones, balaustradas, etc.— no quedan sino manchas superpuestas a bloques de color. De ese modo, Aramburu planteó una salida de la especificidad del momento histórico para dar cuenta de algo que lo excede. La esquina se mantiene y algunos rectángulos sugieren soportes publicitarios que, por la foto original, se sabe que existían en la época. De hecho, esa esquina deja un desvío sugerido al interior de la composición, pero la línea de personas que observan el paso del cortejo cierra la calle y toda la masa se abalanza hacia la derecha. Esa delimitación del espacio es clave, pues la calle principal está repleta de figuras individuales, es la base invisible sobre la que ellas discurren. Una segunda salida de la especificidad histórica de la fotografía tiene que ver con que, en ella, aún es posible distinguir los personajes y sus particularidades sociales —su pertenencia a tal o cual clase, su adscripción a determinado grupo vinculado a Mariátegui, etc.—, mientras que Aramburu se aleja de esa descripción para hacer entrar en escena otro tipo de particularidades, sobre lo que volveré en breve. Siempre viendo el conjunto, los trazos gruesos del fondo y cierto desorden en los colores contrastan con la nitidez naturalista del ataúd y la banderola. Lo realmente *enfocado* en todo el cuadro son ambos elementos, sobre los cuales se deja ver el comportamiento de la luz. ¿Por qué esa nitidez? ¿Qué queda sugerido en el contraste con la mancha que domina el resto del lienzo?

Al observar de cerca el cuadro, se nota que la relativa indiferenciación de los individuos dentro de la masa en la fotografía original es aquí contestada, pues cada figura se construye bajo una doble particu-

dad: primero, cada persona está ubicada en la posición que la fotografía muestra, en correspondencia con la escena original; segundo —y aquí lo clave—, cada cual responde a una construcción singular del rostro y, a veces, del cuerpo. Resultaría extraño caracterizar la estrategia figurativa de cada persona como si de establecer la tipicidad o el simbolismo de un personaje se tratase, pero el conjunto establece su propio *continuum* al interior del cuadro. Las figuras van desde su construcción mediante la línea —que jala algunas hacia la abstracción constructivista—, y su disolución en mancha —que jala otras hacia un registro expresionista—.

Si el traje como código de época plantea la homogeneidad del conjunto, borrando la distinción entre obreros, intelectuales y curiosos (igual que el hecho de que todos llevan sus sombreros en la mano, en señal de respeto al funeral, como se aprecia en las imágenes filmadas por Martínez de la Torre), los cuerpos contravienen esa homogeneidad a través de una declaración de la singularidad de cada cual. Pero la vista inicial no se pierde: a eso me refería antes al notar el equilibrio logrado en el cuadro, pues la inicial homogeneidad es contestada por la figuración de cada cuerpo bajo una forma propia. Y, sin embargo, esa apuesta por la singularidad de cada personaje no atenta contra su fusión bajo la figura misma de la *masa*, una multiplicidad reunida alrededor del duelo por Mariátegui, sin duda, pero también una colectividad que, como mencioné antes, irrumpe en la ciudad para declarar que el socialismo tiene lugar y que el color de esas banderas no es arbitrario. ¿No hay aquí una abierta respuesta a la falsa idea de que el socialismo indefectiblemente destruye la individualidad?

Quisiera sugerir que la historia de la solemnidad revolucionaria antes examinada responde a una época donde estaba activo cierto *duelo revolucionario*, en oposición a lo que Enzo Traverso ha denominado,

siguiendo a Walter Benjamin —y en debate con Wendy Brown—, *melancolía de izquierda*.³⁹ Mientras la muerte de Mariátegui fue asumida como una tragedia redimible a través de la construcción del partido y del avance en el camino hacia la revolución, hoy en día, tras las sucesivas victorias del capitalismo en el ámbito global, la experiencia socialista “ha adoptado la forma de un campo de ruinas”.⁴⁰ Esto lleva a que la memoria de la izquierda sea eclipsada por la conmemoración de las víctimas del pasado y ya no opere como una visión histórica “puesta en juego para combatir a los verdugos del presente”, según sugiere Traverso en un tono benjaminiano.⁴¹

Traverso comenta *El funeral de Togliatti [Funerali di Togliatti]* (1972), de Renato Guttuso , obra clave en el mapa de referencias de Aramburu para elaborar su cuadro, y la ubica en una tradición que ilumina algunos pasajes antes vistos: “el movimiento obrero siempre ha practicado el duelo como una liturgia secular de esperanza”. En este caso, la liturgia homenajea a quien fuera secretario general del Partido Comunista Italiano (PCI) desde fines de los años veinte hasta su muerte en 1964. Su labor como dirigente del PCI empezó poco después de la ilegalización de la oposición por parte de Mussolini y del encarcelamiento de Gramsci, con quien tuvo cercanía a pesar de sus discrepancias en torno a la orientación que debía tomar el partido. Al decir de Traverso, la tensión en el cuadro de Guttuso está puesta entre “las caras dolientes de los personajes —entre quienes son claramente reconocibles muchas figuras históricas del movimiento comunista (Lenin, Gramsci, Sartre, Angela Davis, Enrico Berlinguer y algunos otros— y las banderas rojas que dominan el paisaje. Símbolos del socialismo y el futuro, esas enseñas subliman la pérdida del líder muerto: el duelo es inseparable de la esperanza”.⁴² Esa sublimación fue clave en los homenajes a Mariátegui inmediatamente posteriores a su muerte. Se trataba de desplegar su legado, de continuar sus esfuerzos; mientras que, en décadas posteriores, su recuerdo fue desvaneciéndose para entrar

en una disputa por interpretar su herencia y reclamarla como propia, al mismo tiempo que el marco global del socialismo pasaba de tener como epicentro a la Unión Soviética a atravesar la frontera del Tercer Mundo, para luego ser derrotado —con notables excepciones— por la hegemonía del bloque capitalista.

Una pintura como la de Aramburu ofrece una mirada distinta del problema de Mariátegui como símbolo revolucionario; y, tal vez, esa distancia respecto de la tradición socialista tenga que ver no solo con que se trata de un artista que no registra militancia alguna, sino con que su vínculo con esa parte de la historia del siglo XX ha sido construido ya bajo el signo de la melancolía de izquierda. A primera vista, se trata de una oposición —inspirada en Freud— entre el duelo del siglo XX, que operaba bajo la guía redentora del futuro socialista, y la melancolía, estancada en la aparente imposibilidad de recuperar ese legado y reactivarlo en el presente. Para Traverso, sin embargo, esa melancolía puede aún servir como un afecto movilizador, siempre y cuando se reconozca a sí misma como tal:

Su dimensión estratégica no consiste en organizar la supresión del capitalismo sino, antes bien, en superar el trauma de un derrumbe sufrido. Su arte radica en la organización del pesimismo: extraer lecciones del pasado y reconocer una derrota sin capitular frente al enemigo, con la conciencia de que un nuevo comienzo tomará ineludiblemente nuevas formas, caminos desconocidos.⁴³

Es posible ya responder las preguntas que quedaron sueltas en los párrafos precedentes. En la pintura de Aramburu, una tensión no comentada es aquella que opone la quietud del ataúd al dinamismo de cada movimiento individual, que se monta sobre otras oposiciones (nitidez-opacidad, individuos-masa, etc.). Toda la escena se desplaza, ciertamente, pero la vista general ubica al ataúd como un centro pesado



0

en la composición que, junto con la nitidez que también afecta a la banderola, incrementa la incógnita sobre qué quiere decir este gesto formal que bien podría pasar inadvertido. A mi juicio, se trata de una forma velada de introducir aquí el conflicto entre realismo y modernismo, central en el drama de 1930 antes visitado, que atravesó la historia de las vanguardias de inicios del siglo XX y que continúa vigente al interior de la plástica socialista.⁴⁴ Visto desde el presente, como sugerí antes, su resolución en favor del realismo en el campo socialista significó una reducción de sus posibilidades para horadar la cultura burguesa desde dentro de la institución-arte; del mismo modo que la férrea oposición a la llamada Industria Cultural (Adorno y Horkheimer), desde mediados del siglo XX, privó al socialismo de una cultura de masas alternativa que diera la batalla por la hegemonía.⁴⁵ Desde luego, dicho conflicto fue resuelto en el campo artístico en favor del modernismo, lo que terminó perfilándolo como un circuito de élite impermeable a la cultura popular.

Si bien el Perú del período 1930-1950 parecería haber estado alejado del conflicto aquí comentado, no cabe duda de que, para los años sesenta y las décadas siguientes, la masificación de los medios de comunicación planteó el mismo reto a la plástica y la producción cultural socialista en el país, y sus respuestas no fueron distintas de las de la izquierda global. Del mismo modo, la consolidación de un campo artístico identificado primero con la oligarquía y, luego, con la burguesía siguió su curso desde los años treinta, y fue (¿es?) tomado por la izquierda como un espacio de poco interés para librar una batalla ideológica, a diferencia de otras experiencias próximas en la región. Esa desconexión parece surgir con la desvinculación de artistas de clase media de las filas del partido desde 1930, así como de la aparente negativa del partido de continuar la tarea mariateguiana de construir una esfera pública alternativa de carácter socialista, al menos hasta

el inicio del ciclo revolucionario en los años sesenta, cerrado con la dictadura en los noventa.⁴⁶

Hoy, es posible reevaluar la historia del conflicto realismo-modernismo, calificado por Fredric Jameson como un genuino “retorno de lo reprimido”, y el cuadro de Aramburu aporta lo propio al ser examinado frente a las representaciones de Mariátegui antes comentadas.⁴⁷ En el cuadro vemos desenvolverse el conflicto con una solución interesante: lejos de cancelar alguno de los términos en disputa, la obra sugiere que, alrededor de ese núcleo realista —ese punto de nitidez (el ataúd y la banderola)— se despliega un movimiento que solo parece contenido por tratarse de un cortejo fúnebre. Cada traje esconde un proceso de transformación del cuerpo y de la individualidad que recientemente Aramburu ha pasado a figurar abiertamente, como lo muestra *X106 (Fantasmas)* **P**, profundizando en la apropiación de fragmentos del repertorio de la figuración utópica del siglo pasado que estuvo a la base de la exhibición *Un nuevo hombre*.

En *Cortejo fúnebre*, cuadro que ahora el artista está tentado a renombrar como *Funerales de un nuevo hombre*, se encuentra una intuición dialéctica que, así como invita a repensar el conflicto específicamente estético entre realismo y modernismo, invita también a considerar que esa doble lectura que va de las figuras individuales a la masa como figura colectiva es de sumo interés para el socialismo actual. Esa intuición sugiere defender la potencia transformadora del socialismo ante la propaganda capitalista que insiste en que solo en su mundo es posible el libre despliegue de la individualidad. El cuadro ubica esta intuición de vuelta en la escena fundacional del duelo revolucionario en el Perú, en una de las primeras irrupciones socialistas en nuestra esfera pública, sugiriendo también que hace falta releer el siglo XX para discernir mejor los retos del presente y productivizar la melancolía de izquierda.



Ese despliegue potencial del cuerpo oculto bajo los trajes de 1930 parece desatarse en *X106 (Fantasmas)*. No es difícil ver que, aquí también, la oposición entre figuración y abstracción que partió aguas en la esquemática visión de la historia del arte tradicional termina colapsada en la visión de un cuerpo que exhibe la fuerza de la clase trabajadora como una subjetividad colectiva, organizada de un modo distinto a los que la plástica socialista ensayó en el pasado. Estamos ante un desplazamiento hacia el “reino del afecto” que, según Jameson, caracteriza al modernismo en su búsqueda por disolver la función cognitiva o el vínculo con lo real que el realismo reclamó para sí, aunque Aramburu lo hace sin desintegrar del todo ciertas figuras que provienen del indigenismo.⁴⁸ Siguiendo a Linda Nochlin, ¿hay aquí una renuncia a la totalidad modernista en nombre del “cuerpo posmoderno” que se presenta ya como nada más que fragmentos disgregados? La unidad a la que aspiran estas obras, su *voluntad de totalización*, indican lo contrario.⁴⁹

La melancolía de izquierda se encuentra en la obra de Aramburu con una melancolía modernista que, al mirar hacia 1930, la ubica del lado del modernismo de Codesido y no tanto de la solemnidad revolucionaria que ha pautado la plástica socialista durante el siglo XX. En los deslices de la forma, sin embargo, *Cortejo fúnebre / Funerales de un nuevo hombre* presenta al realismo como un rival digno de reconocimiento, lo incluye en la escena, y uno bien podría preguntarse cuál de los dos es aquí predominante. Así, el cuadro sugiere que no se trata de decir que el socialismo peruano erró al dejar de lado el modernismo y abrazar el realismo socialista —esas fueron sus circunstancias después de 1930, y toca aún explorar a fondo sus esfuerzos organizativos en el campo cultural—, sino de constatar que el conflicto entre ambas caras de la vanguardia es un problema de importancia histórica, una herencia de la que hoy aún debemos ocuparnos. De ahí que, recientemente, Aramburu haya ensayado una aproximación a varios retratos del Amauta producidos después de su muerte, avanzando, siempre

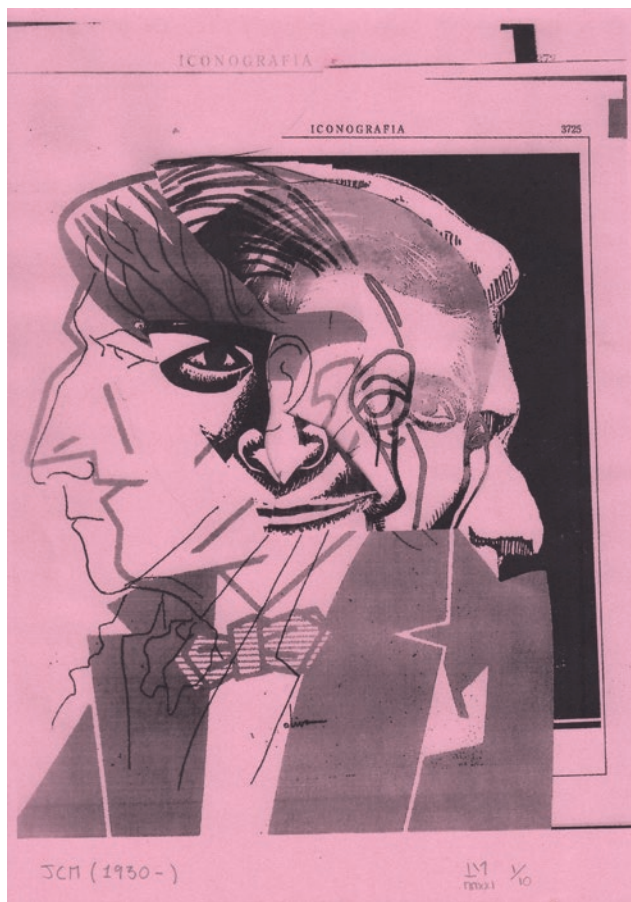
desde la plástica, hacia una búsqueda por nuevos ángulos para vincularnos con Mariátegui como icono revolucionario **Q**.

Dice Terry Eagleton que “la meta del marxismo es devolver al cuerpo sus capacidades expropiadas; pero sólo aboliendo la propiedad privada podrán los sentidos volver a su verdadero lugar. Si el comunismo es necesario, es porque no somos capaces de sentir, gustar, oler y tocar tan plenamente como podríamos”.⁵⁰ Según esa mirada, el que la exploración pictórica de la historicidad del socialismo peruano aquí comentada tenga como indudable protagonista al cuerpo no parece descaminado. Más aun cuando este se ha convertido, como antes de Marx y Engels, en la palabra maestra de los “nuevos” materialismos que, obstinadamente, eluden la historia y la *praxis* para entregarse a la satisfacción rápida de un idealismo invertido que hoy contempla al objeto, a la “materia en sí”, allí donde el materialismo histórico reclama más bien que la “actividad sensorial humana” y las relaciones sociales entren en escena.⁵¹

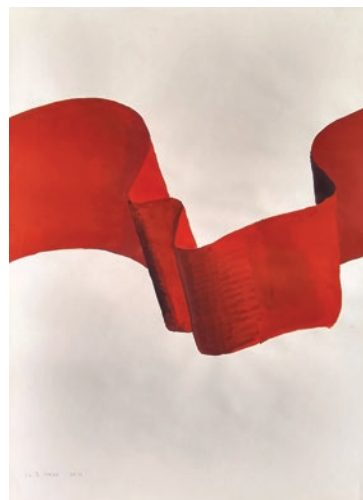
Como un aporte a la inserción de Mariátegui en cuanto icono revolucionario en el arte y la cultura popular, en *Cortejo fúnebre / Funerales de un nuevo hombre* su figura se ha convertido en una bandera roja rodeada por un movimiento transformador. Como en el cuadro de Guttuso, aquí la bandera roja signa la esperanza. Esa bandera que aún estaba íntegra en 1955, que en obras recientes aparece en pleno movimiento **R**, es un hilo rojo urdido en la trama del presente, un mito de nuestra época que invita a mirar de otro modo la tradición socialista en el Perú. Ese desplazamiento desde el retrato hacia el espacio social bien puede extenderse a otros pasajes de nuestra historia.

La crisis actual sugiere que tal vez se podrá revivir ese “período romántico y revolucionario” donde Mariátegui veía que “los artistas buscan una meta nueva”, donde “las escuelas modernas son vías, rumbos,

Q



R



exploraciones", que tocará reinventar, desde luego.⁵² Tocaré también reconsiderar el conflicto realismo-modernismo como una oposición dialéctica, a reactivarse en bloque contra la repetición del posmodernismo que habita buena parte de la producción cultural y del circuito global del arte contemporáneo —incluida esa tendencia que convierte el legado modernista en nada más que un cascarón vacío, una forma exonerada de antemano de cualquier vínculo con la trama de la historia nacional—. ⁵³ Tocaré, finalmente, hacer que esos nuevos rumbos en el arte se articulen con nuevas exploraciones en la política socialista, que opongan la energía, imaginación y fuerza de un genuino *espíritu nuevo* a la decadencia recurrente de la cultura burguesa.

Poco después de publicar la primera edición virtual de este ensayo, la pintura *Jueves 17 de abril de 1930* de Aramburu **S** obtuvo el segundo puesto en el XII Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú. En este nuevo acercamiento a los funerales de Mariátegui el ataúd ya no está cubierto de la tela roja ni responde a una figuración verista. Aquí se trata de mostrar un cortejo interminable, que se funde con una línea de horizonte ajena a la estrechez de las calles del Centro de Lima. Nuevamente, en primer plano advertimos una variedad de formas de construir a cada individuo que acompaña al Amauta muerto, pero esta vez ninguno parece responder a aquellos curiosos que, al margen de la multitud, observaban el cortejo desde fuera. Las banderolas rojas se multiplican y pierden en el fondo. A diferencia de la cercanía que el primer cuadro que Aramburu dedicó al cortejo mantiene respecto de sus referentes fotográficos, esta pintura avanza hacia una alegorización de la muerte de Mariátegui y su significado histórico —moral e ideológico, y no tanto documental—. En ese sentido, Aramburu recupera algo de la solemnidad revolucionaria de los años 30, de esas primeras formas de homenajear al Amauta y de significar su partida.



No es poco relevante que este segundo cuadro haya aparecido en un contexto político especialmente convulso, poco después de un proceso electoral que devolvió centralidad a la ideología como demarcación de la lucha política, y que antecedió a la actual coyuntura de represión y muerte por parte de las fuerzas del Estado. Si *Cortejo fúnebre / Fune- rales de un nuevo hombre* podía ser vista como una búsqueda de referentes históricos en medio de la crisis de hegemonía del neoliberalismo, *Jueves 17 de abril de 1930* parece avanzar hacia una afirmación sobre la proyección histórica de Mariátegui hasta el presente, de esa masa que sigue marchando en su nombre y alzando las banderas rojas por las calles. Aquí ya no hay dónde mirar la historia de costado, mientras pasa de largo. Acaso en ese gesto haya también una invitación a que quien mira se sienta parte de esa masa que empezó a avanzar hacia el futuro hace casi un siglo, y que aún sostiene el deseo socialista.

El autor agradece a José Carlos Mariátegui Ezeta, Ana Torres y Ricardo Portocarrero, del Archivo José Carlos Mariátegui, por la valiosa información aportada para la escritura de este ensayo y sus comentarios a la primera versión. Asimismo, fueron de inestimable ayuda las sugerencias de Iosu Aramburu, Javier García Liendo, Natalia Majluf y Víctor Vich. Para esta nueva edición impresa y virtual, se han actualizado algunas notas al pie y precisado algunas frases, además de añadir dos párrafos al final.

Legendas

A *Cortejo fúnebre / Funerales de un nuevo hombre*, de losu Aramburu (2019). Óleo sobre tela, 150 x 220 cm. Fotografía: Paul Granthon y Marcela Barragán.

B Estudio Fotográfico Hermanos Avilés (1930). *Cortejo fúnebre de José Carlos Mariátegui por la Plaza de Armas*. Fotografía, 241 x 171 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

C Cortejo Fúnebre de José Carlos Mariátegui con el estandarte de la Confederación General de Trabajadores del Perú (1930). Fotograma tomado del video de Ricardo Martínez de la Torre. Archivo José Carlos Mariátegui.

D "Los funerales de José Carlos Mariátegui". *Variedades* (1930), abril. Archivo José Carlos Mariátegui.

E Ricardo Martínez de la Torre (1930). *Escenas del cortejo fúnebre*. Archivo José Carlos Mariátegui.

F "Homenaje a José Carlos Mariátegui". *Variedades* (1930), abril. Archivo Servais Thissen.

G *Agonía*, de Artemio Ocaña (1930). Carboncillo sobre papel, 14,6 x 10,1 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

H *Maqueta del monumento a José Carlos Mariátegui*, de Artemio Ocaña (1930). Fotografía, 24 x 18 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

I *Símbolo*, de Nicolás González (1930). Carboncillo sobre papel, 19,7 x 14 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

J *José Carlos*, de Julia Codesido (1930). Xilografía. Archivo José Carlos Mariátegui.

K *José Carlos Mariátegui*, de Diego Kunurana (1930). *Boletín Titikaka*, t. III, n. XXXIV.

L *Chaski, Semanario de los Pueblos Jóvenes*, vol. 7 (10 de febrero de 1973). Archivo del autor.

M Partido Comunista del Perú-Patria Roja (1979). *Patria Roja. Órgano del C. C. del Partido Comunista del Perú*, año XI, edición extraordinaria, 7 de octubre. Dibujo de portada por Miguel Baldarrago. Archivo Mario Cruz.

NA, NB, NC, ND *Cortejo fúnebre / Funerales de un nuevo hombre*, de losu Aramburu (2019) [Detalles]. Óleo sobre tela, 150 x 220 cm. Fotografía: Paul Granthon y Marcela Barragán.

O *Funerali di Togliatti*, de Renato Guttuso (1972). Archivo Istituzione Bologna Musei | MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna (deposito permanente / permanent loan Associazione Enrico Berlinguer). Fotografía: Matteo Monti.

P *X106 (Fantasmas)*, de losu Aramburu (2020). Óleo y acrílico sobre lienzo, 150 x 240 cm. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Q *JCM (1930-)*, de losu Aramburu (serie, 2021). Tóner sobre papel teñido, 29 x 21 cm. Cortesía del artista.

R *Comprimir el siglo (bandera roja)*, de losu Aramburu (2020). Gouache sobre papel, 40,5 x 29,5 cm. Cortesía del artista.

S *Jueves 17 de abril de 1930*, de losu Aramburu (2021). Óleo sobre tela, 170 x 150 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra. Museo Central.

1 Sobre este cuadro y la exhibición "Un nuevo hombre", ver: Mijail Mitrovic, "Fragmentos para (volver a) usar el modernismo," en: *Iosu Aramburu, Un nuevo hombre* [catálogo de exhibición] (Lima: ICPNA, 2019), 5788. Disponible en la web del artista: <http://iosuaramburu.com/>

2 Pueden consultarse en *Amauta*, n.º 30 (abril-mayo de 1930): 8891. <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/34>

3 La *Komintern* fue fundada en Moscú en marzo de 1919, tras la ruptura de la II Internacional en 1916, debido al apoyo de los llamados reformistas hacia sus respectivos países durante la Primera Guerra Mundial, lo que fue tomado por los socialistas revolucionarios o comunistas como una negación del internacionalismo, el ideal rector de las luchas del proletariado mundial.

4 Alberto Flores Galindo, *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern* (Lima: DESCO, 1982), 100. A un mes de la muerte de Mariátegui, el partido fue renombrado como Partido Comunista del Perú, Sección Peruana de la III Internacional. Además, *Amauta* entró en lo que Martínez de la Torre llamó su "tercera etapa", no solo orientada a prolongar el carácter crecientemente político que la revista adquirió, sino a defender el nombre de su fundador: "No permitiremos que el nombre de Mariátegui sirva de disfraz a los contrabandistas de ideas y oportunismos". La revista solo alcanzó a editar dos números más. Ver: "Tercera etapa," *Amauta*, n.º 30 (abril-mayo de 1930): 4.

5 Luis E. Valcárcel, "Duelo americano," *Amauta*, no. 30 (abril-mayo de 1930): 26, <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/34>

6 Javier García Liendo, "Networking: José Carlos Mariátegui's Socialist Communication Strategy," *Discourse* 38, n.º 1 (2016): 4668.

7 Eugenio Orrego Vicuña, "Mariátegui," en *Mariátegui y su tiempo*, ed. Armando Bazán et al. (Lima: Empresa Editora Amauta, 1978), 161.

8 Los hechos narrados a continuación han sido reconstruidos con precisión por Servais Thissen, *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo* (Lima: Editorial Horizonte, 2017), 550-551.

9 *Amauta*, n.º 30 (abril-mayo de 1930): p. 93. <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/34>

10 Thissen, op. cit., p. 557.

11 Thissen, op. cit., p. 558.

12 Javier Mariátegui Chiappe, "La tumba de José Carlos Mariátegui," en *José Carlos Mariátegui: formación, contexto e influencia de un pensamiento* (Lima: URP, Editorial Universitaria, Casa Museo José Carlos Mariátegui, 2012), 214. Para una filmación de la ceremonia de inauguración del nuevo mausoleo en 1955, donde se observa el túmulo de granito a cargo del artista español Eduardo Gestelu Macho, ver: <https://youtu.be/CES6xYxG3TU?si=ldndrsit6Kkno3hd>

13 Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, "El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942," en *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía-Perú, 1842-1942*, ed. Majluf y Wuffarden (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2001), 20-133. Una vista digital de la mascarilla se encuentra disponible en: <https://sketchfab.com/3dmodels/mascarilla-mortuoria-de-jose-carlos-mariategui-63a0afc40b1f4ff48d788e4d78a0bb27e>

14 Además de la maqueta, Ocaña modeló un busto del Amauta en 1931 en la Escuela de Artes y Oficios, que no llegó a ser vaciado al bronce. Ambos fueron destruidos "por orden dictatorial" entre 1930-1931. Al respecto, ver: José Carlos Mariátegui, *Mariátegui total*, t. II (Lima: Empresa Editora Amauta, 1994), 3615. En el mismo volumen se puede apreciar una notable cantidad de figuraciones de Mariátegui de diversas procedencias, agrupadas bajo el rótulo "iconografía".

15 Luis E. Valcárcel, "Duelo americano," *Amauta*, n.º 30 (abril-mayo de 1930): 27, <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/34>

16 María Wiese, "El mensaje de José Carlos Mariátegui," *Amauta*, n.º 30 (abril-mayo de 1930): 37, <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/34>

17 Carlos Franco, *Del marxismo eurocéntrico al marxismo latinoamericano* (Lima: CEDEP, 1981), 91.

18 García Liendo, Javier, op. cit.

19 Natalia Majluf, *En la vanguardia indigenista. La portada de Julia Codesido para los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (Lima: Archivo José Carlos Mariátegui, 2020), <https://www.mariategui.org/recursos/publicaciones/la-portada-de-julia-codesido-para-los-siete-ensayos-de-interpretacion-de-la-realidad-peruana/>

20 José Carlos Mariátegui, "Julia Codesido," en *El artista y la época* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1970), 98 [originalmente aparecido en *Amauta*, n.º 11, enero de 1928], <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/13>

21 En el mismo número de la revista aparecen obras de Florentino Sosa y Joaquín Chávez en homenaje a Mariátegui, pero el grabado de Kunurana es el que reporta mayor interés para lo que vengo discutiendo.

22 Juan E. Ríos, *La pintura contemporánea en el Perú* (Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946), 36.

23 En polémica con lo recién dicho, parte de aquel destino ha sido recientemente reconstruido por Fernando Villegas a partir del Instituto de Arte Peruano, proyecto de Sabogal emprendido un año después de la muerte de Mariátegui. Villegas presenta el período como el del triunfo de un arte mestizo, por fuera del estrecho campo artístico. Ver: Fernando Villegas Torres, *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931-1973)* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020).

24 Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, "José Sabogal, 'primer pintor peruano'," en *Sabogal*, ed. Majluf y Wuffarden (colab. Pablo Cruz) (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2013), 5.

25 Ver: Mijail Mitrovic, Manuel Barrós y Raúl Álvarez, *Un grito a la tierra. Arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974)* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2022). Sobre el indigenismo revolucionario, ver: José Carlos Mariátegui, "Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política," *Mundial* 6, n.º 285 (27 de noviembre de 1925), https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/peruanicemos_al_peru/paginas/nacionalismo.htm

26 *Labor* se puede consultar en línea en el archivo América Lee del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) de Buenos Aires: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/labor/>

27 José Carlos Mariátegui, "El expresionismo y el dadaísmo," en *El artista y la época* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1970), 68, [aparecido en *Variedades*. Lima, 2 de febrero de 1924].

28 Natalia Majluf, "Izquierda y vanguardia americana. José Carlos Mariátegui y el arte de su tiempo," en *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina 1926-1930*, eds. Adams y Majluf (Lima, Madrid: MALI, MNCARS, 2019).

29 El mismo diseño fue impreso en volantes que convocaban a una romería a la tumba de Mariátegui organizada por Patria Roja en octubre de 1981, para conmemorar la fundación del partido.

Agradezco a Mario Cruz la identificación del autor del dibujo y la información sobre el proceso de edición de la imagen. Por cierto, está por escribirse una historia de las romerías a Mariátegui que permitirá apreciar mejor las luchas por su herencia entre la izquierda peruana. De algún modo, los funerales del Amauta establecieron cierta gramática de la conmemoración que atravesó el siglo XX peruano. El Archivo José Carlos Mariátegui cuenta con un material filímico de interés para esta indagación, pues documenta una enorme romería convocada por Izquierda Unida en abril de 1988. <https://www.youtube.com/watch?v=u5eAakD1Jp0>

30 Las diversas versiones del Amauta que aparecen en las publicaciones de la época merecen un tratamiento aparte, pero es clave constatar que recorrieron todo el espectro ideológico de la izquierda; y, acaso, sea posible vincular cada planteamiento ideológico con formas específicas de visualizar a Mariátegui. Buena parte de esos diseños están basados en las varias fotografías de Mariátegui tomadas por el artista argentino José Malanca a fines de los años veinte. Pueden consultarse en la página web del Archivo José Carlos Mariátegui.

31 En rigor, las organizaciones socialistas y comunistas en el Perú siempre han desarrollado distintas formas de visibilidad y propaganda. Sin embargo, a diferencia de otras experiencias como el MOIR colombiano o el socialismo chileno, la izquierda peruana, desde los años treinta, no incurrió en el debate y la inserción en el campo institucional del arte, a veces

por concebirlo como un circuito irremediamente burgués. Al respecto, ver: Mijail Mitrovic, *Al servicio del pueblo: arte, política y revolución en el Perú (1977-1992)* (Lima. Taller Editorial La Balanza, 2023).

32 Las obras incluidas en la exhibición *Los rostros de Mariátegui. Artistas peruanos* (Casa Museo José Carlos Mariátegui, 2016) muestran la actualidad de las tendencias que menciono. Al respecto, ver: <https://tvroble.lamula.pe/2016/08/14/las-facetas-de-el-amauta/tvroles/>

33 Al respecto, ver: Julio Noriega Bernuy, "Los retratos de José Carlos Mariátegui en el mundo andino," *Quehacer*, n.º 178 (abril de 2010): 108-117.

34 Teresa Cabrera Espinoza, "Coloreando al Amauta," *LIMAMALALIMA*, 17 de octubre de 2020, <https://limamalalima.wordpress.com/2020/10/17/coloreando-al-amauta/>

35 El conocido *dictum* mariateguiano de que la revolución será a la vez la conquista del pan y de la belleza ha sido poco atendido en las organizaciones socialistas posteriores a 1930. Al respecto, Flores Galindo insistió en múltiples ocasiones en que Mariátegui veía el arte como un espacio clave para la imaginación social. Recientemente, Víctor Vich ha retomado esa insistencia para reabrir el debate sobre el arte y la producción cultural en el seno de la izquierda.

36 Alberto Flores Galindo, "Usos y abusos de Mariátegui," en *Obras completas, tomo V: Escritos 1977-1982* (Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1997),

138 [publicado originalmente en *Amauta*, n.º 253 (30 de abril de 1980): 8].

37 Hay matices, desde luego, y vengo recopilando múltiples documentos donde aparece Mariátegui a lo largo del siglo XX: logotipos, banderolas, pancartas, volantes, afiches, grabados, pinturas, esculturas, etc.

38 Fotografía que, por cierto, Aramburu conoció en la exhibición "Redes de vanguardia: Amauta y América Latina 1926-1930" (MALI, 2019), curada por Beverly Adams y Natalia Majluf. Varias ideas de esta sección provienen de una conversación con Iosu Aramburu del 3 de febrero de 2021.

39 Enzo Traverso, *Melancolia de izquierda. Marxismo, historia y memoria* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018).

40 Traverso, op. cit., p. 33.

41 Traverso, op. cit., p. 43.

42 Traverso, op. cit., p. 102.

43 Traverso, op. cit., p. 155.

44 Para una excelente revisión de dicho conflicto en la obra de Arguedas, ver: Ericka Beckman, "The Historical Novel in Peru: José María Arguedas' Yawar Fiesta," *Mediations* 33, n.º 1-2 (2020): 69-84.

45 Al respecto, ver: Javier García Lien-do, "José María Arguedas: intervenir la cultura desde la izquierda," *Ojozurdo*, n.º 9 (2020): 73-76.

46 Se trata de una aparente negativa pues, como lo ha señalado Ricardo Por-tocarrero al comentar una primera versión de este ensayo, las publicaciones de los intelectuales ligados al PCP desde los años treinta en adelante no han sido estudiadas hasta la fecha. Intuyo que, en ellas, el vínculo entre artistas progresistas provenientes de la pequeña burguesía no fue tan estrecho como en *Amauta*. También es posible que el destino del indigenismo "oficial" antes discutido no se vea alterado por el análisis de dichas publicaciones, pues su distanciamiento del socialismo se hizo patente en las trayectorias posteriores de los mismos artistas que participaron en la experiencia de *Amauta*.

47 Fredric Jameson, *Reflexiones sobre el debate Brecht-Lukács. En Las ideologías de la teoría* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014), 519-537.

48 Fredric Jameson, *Las antinomias del realismo* (Madrid: Akal, 2018).

49 Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Nueva York: Thames and Hudson, 1994), 53-55.

50 Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2011 [2006]), 217.

51 Karl Marx, "Tesis sobre Feuerbach," [escrito en alemán en 1845], <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm>

52 José Carlos Mariátegui, "Post-impressionismo y cubismo," en *El artista y la época* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1970), 61 [originalmente aparecido en *Variedades*, 26 de enero de 1924].

53 La sugerencia de que la idea del arte contemporáneo global hoy imperante se presenta como una "experiencia social posnacional" proviene de: Octavian Esanu, "Introduction," en *Contemporary Art and Capitalist Modernization. A Trans-regional Perspective*, ed. Esanu, (Nueva York: Routledge, 2020), 6.

Mijail Mitrovic Pease

Antropólogo, crítico de arte y profesor del Departamento de Arte y Diseño de la PUCP. Ha publicado los libros *Al servicio del pueblo: arte, política y revolución en el Perú* (1977-1992) (Taller Editorial La Balanza, 2023), *Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar* (Jedeeque Ediciones, 2022), *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (Arquitectura PUCP Publicaciones, 2019) y *Un grito a la tierra. Arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974)* (IEP, 2022), en co-autoría con Manuel Barrós y Raúl Álvarez. Ha seleccionado los escritos escogidos de Roberto Miró Quesada en el volumen *Lo popular viene del futuro* (La Siniestra Ensayos, 2022).

Primera edición digital,
abril de 2021
Segunda edición digital,
febrero de 2024
Primera edición impresa,
julio de 2025

1000 ejemplares

Editado por
Archivo Memoria Global
para su sello editorial
Archivo José Carlos Mariátegui
Calle Contralmirante Montero 411, Int 1201
Magdalena del Mar, Lima, Perú

Coordinación
Ana Torres Terrones
José-Carlos Mariátegui
Ricardo Portocarrero Grados

Concepto y diseño
vm& estudio gráfico

Corrección de estilo
Diana Zapata Pratto

© Del texto
Mijail Mitrovic

© De las fotografías
Archivo José Carlos Mariátegui
Istituzione Bologna Musei | MAMbo –
Museo d'Arte Moderna di Bologna
(deposito permanente / permanent
loan Associazione Enrico Berlinguer)
Archivo Servais Thissen
Archivo Mario Cruz
Archivo Iosu Aramburu
Archivo Mijail Mitrovic
Paul Granthon y Marcela Barragán
Juan Pablo Murrugarra

ISBN 978-612-49518-0-0

Hecho en el Depósito Legal en
la Biblioteca Nacional del Perú
N° 2025-06308

Impresión
Impreso en Don Bosco Editores SAC
RUC 20605756612
Jr. Recuay nro. 288. Urb. Chacra
Colorada, Breña, Lima, Perú

Esta edición es de distribución gratuita

