

**Alberto
Flores
Galindo**

**Javier
Mariátegui**

Alberto
Tauro

Estudios sobre los escritos juveniles de Mariátegui

Estudios sobre los escritos juveniles de Mariátegui

Estudios sobre los escritos juveniles de Mariátegui

Alberto Flores Galindo, Javier Mariátegui, & Alberto Tauro

ARCHIVO JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, LIMA

Índice

Presentación	7
Alberto Tauro del Pino	
Estudio Preliminar	13
Ficción y realidad de "Juan Croniqueur"	16
Los seudónimos de "Juan Croniqueur"	19
Toros, caballos y bambalinas	23
Trance lírico	28
Aproximación a los horizontes del lector	35
Criterios de compilación	40
Alberto Flores Galindo	
Juan Croniqueur 1914 / 1918	43
Javier Mariátegui Chiappe	
Notas sobre la formación de Mariátegui	57
Colofón	66

Presentación

Continuando con la tarea iniciada por Anna Chiappe y los hijos del Amauta en 1952 con la publicación de la primera serie de las *Obras Completas de José Carlos Mariátegui*, la publicación *online* de los *Escritos Juveniles* de José Carlos Mariátegui tiene como finalidad el acceso público y gratuito de la obra de su etapa juvenil, donde firmaba principalmente con el seudónimo de Juan Croniqueur.

Esta nueva edición, está acompañada de estudios que diversos investigadores han realizado sobre esta etapa inicial de la vida intelectual del Amauta. Los tres primeros pertenecen a reconocidos investigadores: Alberto Flores Galindo, Alberto Tauro y Javier Mariátegui, quienes realizaron distintos estudios sobre el proceso de formación del joven Mariátegui. Más adelante se proyecta incorporar las investigaciones de otros estudiosos de esta etapa formativa de la vida de Mariátegui. Todo este material no sólo podrá ser leído in situ sino también descargado en diversos formatos digitales de lectura electrónica (e-book) de manera libre y gratuita desde la Web del Archivo José Carlos Mariátegui.

El desarrollo de este proyecto permitirá que las personas no solo conozcan a José Carlos Mariátegui a través de sus *Escritos Juveniles* –obra que actualmente resulta de limitado acceso– sino que permitirá que estos textos se difundan y reproduzcan de manera libre puesto que según la Ley Peruana de Derechos de Autor N° 822, la obra de José Carlos Mariátegui se encuentra libre de derechos patrimoniales.

El contexto histórico en el que vivimos explica las razones principales que impulsan este proyecto.

En primer lugar, durante los últimos seis años el Archivo José Carlos Mariátegui se ha desenvuelto en la difusión y puesta en valor del acervo documental de uno de los más importantes intelectuales del siglo XX. La digitalización, organización y acceso libre de su archivo personal, el trabajo bibliográfico, la catalogación de su biblioteca personal y la publicación de la revista *Amauta* –publicación que ha tenido una gran circulación desde que se lanzó *online*– han permitido que se desarrollen nuevas investigaciones en torno a la figura de Mariátegui. Ello también se plasma en recientes exposiciones como “Redes de Vanguardia. Amauta y América Latina 1926-1930”, organizada por el Museo de Arte Lima y el Blanton Museum of Art entre el 2019-2021 (Austin, Texas, 2019); y “Un espíritu en movimiento. Redes culturales en el centro y el sur del Perú”, organizada por la Casa de la Literatura Peruana en el 2018.

Además, desde diciembre del 2020 el Archivo José Carlos Mariátegui inició un proyecto de publicaciones *online* de estudios relacionados a los ejes temáticos que Mariátegui desarrolló durante sus años de vida, que comenzó con el estudio *La portada de Julia Codesido para los Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Natalia Majluf y continuó con *Duelo y*

revolución. Sobre una pintura de losu Aramburu de Mijail Mitrovic, los cuales también pueden ser consultados y descargados en diversos formatos de manera libre y gratuita.

En segundo lugar, debido a la emergencia sanitaria producida por la Covid-19 en el 2020, las personas se vieron en la necesidad de recluirse en sus casas y por ende sustituir mucho de los servicios presenciales en virtuales. Las bibliotecas, archivos, museos y centros de documentación no pudieron estar exentos de esta problemática y comenzaron a reforzar servicios virtuales volcados en talleres, cursos, publicaciones, de manera *online*. Así fue como el Archivo Mariátegui desarrolló una estrategia de difusión de su colección digital: archivo, biblioteca; desarrollando productos documentales y difundiéndolos en las redes sociales; reforzar los contenidos de la página web y la colaboración con otras instituciones para el desarrollo de proyectos en conjunto, entre los cuales destacan los cursos *online* Para conocer a Mariátegui: economía, política, cultura dirigido por Víctor Vich y Amauta: el itinerario de una invención dirigido por Eduardo Cáceres.

La publicación *online* de los Escritos Juveniles permitirá que se desarrolle un enfoque donde se aborde el libre acceso y gratuito de la información a través de los diferentes formatos en los cuales se presentará la obra de los autores ya mencionados, todos ellos relevantes para nuestra historia contemporánea.

Esto también permite cortar la brecha de desigualdad en las personas que no pueden acceder a la compra de un libro en físico, sin detrimento de este, pero que genere un escenario propicio para el desarrollo de productos digitales de información y lectura no convencionales, pero diseñados centrados en el lector. En ese sentido, no se pretende cambiar un formato por otro, sino ampliar el acceso a múltiples. Por lo tanto, una ventana de acceso a la obra de Mariátegui de su Edad de Piedra –como la nombró el mismo– puede permitir que se explore nuevas narrativas con respecto a su formación como periodista, la cual nunca dejó de cultivar a lo largo su vida.



La obra más difundida de José Carlos Mariátegui son sus Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana publicada en 1928 por la Editorial Minerva. Este libro analiza la situación política, social, económica y cultural de la sociedad peruana del primer tercio del siglo XX, cuyos planteamientos siguen hoy vigentes. Sin embargo, se ha olvidado los inicios de Mariátegui en su formación como periodista. Durante esta etapa, entre 1911 y 1919, Mariátegui utilizó diversos seudónimos siendo el más conocido de Juan Croniqueur. Las publicaciones en el que escribió, dispersas en diversos repositorios, bibliotecas y hemerotecas de difícil acceso para el público en general, fueron: *Alma Latina*, *Lulú*, *El Turf*, *Colónida*, *La Prensa*, *El Tiempo*, *Nuestra Época*, *La Razón*, entre otros.

La difusión de los Escritos Juveniles contribuye a las investigaciones sobre los inicios de José Carlos Mariátegui, así como a la puesta en valor de los textos publicados en revistas y periódicos no solo del Amauta sino de otras figuras importantes como Alfredo González Prada, Luis Ulloa Cisneros, Félix del Valle, Leonidas Yerovi, entre otros. Todos ellos fueron colaboradores en diferentes diarios de ese entonces y formaron parte de la denominada Generación Literaria de 1910, que tuvo a Abraham Valdelomar como su líder.

La presente edición se divide en dos partes claramente diferenciadas: Los Escritos Juveniles.

- ◆ Tomo 1: La Edad de Piedra: Poesía, cuento, teatro.
- ◆ Tomo 2: La Edad de Piedra: Crónicas
- ◆ Tomo 3: La Edad de Piedra: Entrevistas, crónicas y otros textos
- ◆ Tomo 4: La Edad de Piedra: Voces 1
- ◆ Tomo 5: La Edad de Piedra: Voces 2

- ◆ Tomo 6: La Edad de Piedra: Voces 3
- ◆ Tomo 7: La Edad de Piedra: Voces 4
- ◆ Tomo 8: La Edad de Piedra: Voces 5

Estudios de/sobre los Escritos Juveniles.

- ◆ Estudio Preliminar de los Escritos Juveniles, de Alberto Tauro
- ◆ Notas sobre la formación de Mariátegui: un autodidacta imaginativo, de Javier Mariátegui Chiappe.
- ◆ Juan Croniqueur 1914/1918, de Alberto Flores Galindo.

Los contenidos estarán alojados en la página web del Archivo Mariátegui (www.mariategui.org) en la sección de Publicaciones junto a las últimas ediciones realizadas por el Archivo. Nuestra intención también es generar una amplia difusión de todo este material, así como su debate a través de la publicación en las redes sociales del Archivo Mariátegui de diversas informaciones, materiales complementarios y opiniones de especialistas y público en general. Estas son:

- ◆ Instagram: <https://www.instagram.com/archivojcmariategui/>
- ◆ Facebook: <https://www.facebook.com/archivojcmariategui>
- ◆ Twitter: <https://twitter.com/archivojcm>

Para ello también contamos con el apoyo de las siguientes instituciones y publicaciones que nos han apoyado y acompañado constantemente: Museo José Carlos Mariátegui; Asociación Amigos de Mariátegui; Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas de Argentina (CeDInCi) – Buenos Aires, Argentina; y la revista Jacobin, Latinoamérica. El acceso libre y gratuito como política institucional del Archivo Mariátegui es una de sus principales manifestaciones de que la información debe estar en favor de la ciudadanía y sobre todo el de poder permitirles acceder a ella en diferentes formatos, en este caso electrónicos de lectura como el E-book (MOBI y EPUB) y el PDF. Estamos convencido de que este proyecto no solo es sostenible en el tiempo sino que puede ampliarse más allá de la figura del propio Mariátegui hacia la identificación de otros personajes e instituciones que fueron importantes en nuestra historia nacional.

LOS EDITORES

Lima, agosto de 2022.

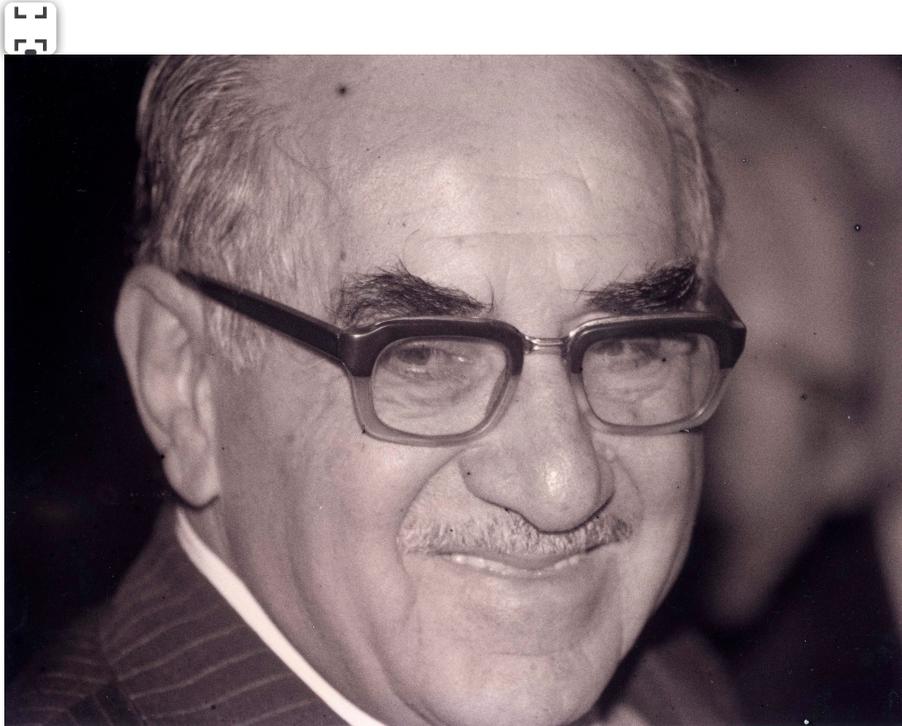


José Carlos Mariátegui a los 20 años (1914). Foto-postal, 13.7 x 8.7 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

José Carlos Mariátegui a la edad de 20, 1914

Título	José Carlos Mariátegui
Año	1914
Dimensiones	13,7 cm x 8.7 cm
Medio	Fotografía
Localización	Archivo José Carlos Mariátegui

Alberto Tauro del Pino



Alberto Tauro del Pino (c.1990). Fotografía. Archivo Javier Mariátegui Chiappe.

- ◆ Referencia: Tauro del Pino, A. (1987). "Estudio preliminar", *Escritos juveniles de José Carlos Mariátegui. La edad de piedra*. Empresa Editora Amauta.

Estudio Preliminar

Alberto Tauro

Cuando ingresó al servicio de *La Prensa*, José Carlos Mariátegui no había cumplido aún los quince años. Era un mozalbeta imberbe y paliducho; inseguro y lento en el andar, debido a la anquilosis rotuliana de su pierna izquierda; reflexivo, y parco en palabras.

Figura 1



Fachada de las instalaciones donde funcionaba el diario *La Prensa*. (c.1910). Fotografía. Archivo Fotográfico Servais Thissen.

Examinaba las cosas con mirada brillante y profunda, que a veces parecía reflejar una íntima tensión. Y como había sido un lector incansable desde niño, la oportunidad de trabajar en el diario se le presentaría como una forma de asomarse al mundo espiritual que los libros traducen con ajustado verismo o vibraciones de ensueño. De modo que sus experiencias laborales empezaron a darle nuevo cariz al deslumbramiento y la curiosidad que alentaban en su ánimo

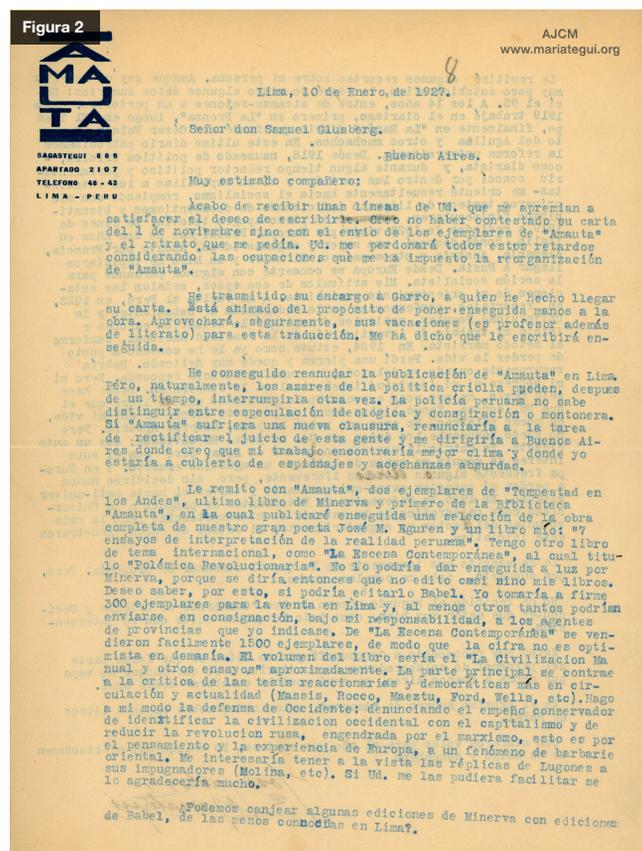
al calor de la belleza poética y la trasmisión de las ideas. Y soterrando tal vez la finalidad práctica de las tareas que cumpliría como ayudante de linotipista, puso en ellas cierta alegría; pues, no obstante su humildad y su rudeza, eran parte de una trascendente proyección a la vida social. Hubo de acudir al taller a hora muy temprana, para conectar la corriente que calentaría los crisoles; trepar a la máquina, para arreglar las matrices atascadas; absolver las consultas del obrero que no acertaba a descifrar alguna nota manuscrita; sacar las pruebas que debían ser enviadas a la dirección; y aún mantener el orden la limpieza de los accesorios. Todo lo hacía con presteza y buena disposición, cuidadosamente, sin abandonarse a la rutina, ni arredrarse ante sus dificultades físicas. Y advertido acerca de las condiciones personales del joven aprendiz, presentóse un buen día en los talleres el director, Alberto Ulloa Cisneros; percatose de su esforzada adaptación a las tareas que cumplía; y afablemente indicole que pasase a su oficina. José Carlos Mariátegui lo hizo con alguna ansiedad; quizá intimidado por la austera figura del afamado periodista, pero acuciado por las aspiraciones que concibiera desde su ingreso al diario; y vagamente estimulado por el excitante ruido de las prensas, pudo escuchar a su paso los afectuosos augurios de sus compañeros de trabajo.

Suponemos que entraría pausadamente en el despacho directoral. Y, con cierta entonación paternal en sus palabras, Alberto Ulloa Cisneros le hizo saber que había resuelto asignarle una posición distinta en la preparación del periódico. Pasaría a prestar su apoyo a la redacción, mediante el cumplimiento de una serie de ocupaciones menudas e impersonales, que debían aligerar el trabajo editorial; en conjunto, implicaban sólo una nueva rutina, pero exigían acuciosidad y responsabilidad. Suponían el ejercicio de cierta ductilidad en la comunicación, porque debía atender a la recepción o el acopio de informaciones sobre las ocurrencias locales, la visita a los colaboradores que enviaban algunos artículos desde sus propios domicilios, y aún la provisión de los talleres con originales o pruebas corregidas.

No obstante, encontró en esas pequeñeces los medios de su perfeccionamiento individual, pues tuvo oportunidad de conocer las habilidades de unos y los errores de otros, se inició en los secretos profesionales del periodismo, y pudo contrastar los modestos niveles que éste presentaba en el país con las avanzadas formas de las modernas publicaciones europeas. En consecuencia, atrevióse algunas veces a corregir descuidos ortográficos y sintácticos, enmendó los conceptos y la ilación de algunas crónicas, y discretamente ensayó la redacción completa de algunas noticias. Muy pronto fue posible advertir que la diligencia del “alcanzarajones”¹ se proyectaba eficazmente en la clara presentación de las relaciones enviadas por los corresponsales de provincias, en el alifio de las apresuradas notas de los cronistas locales, y aún en la adecuada selección de las informaciones extranjeras. Las diversas fases del trabajo fueron progresivamente cumplidas con mayor corrección y celeridad; y la relación con los talleres se hizo tan fluida que ya no fueron necesarios los apremiantes reclamos de los textos destinados a completar las ediciones del diario. Y además de atender al organizado e inteligente cumplimiento de sus obligaciones, José Carlos Mariátegui hallaba tiempo para practicar mecanografía cuando se desocupaba alguna máquina, o se solazaba ávidamente en la lectura de las revistas que llegaban a las oficinas de *La Prensa* desde las más diversas latitudes.

Por añadidura, cabe recordar que Alberto Ulloa Cisneros erigió allí una cátedra de altivez, cuya prestancia atrajo a sus numerosos amigos políticos y literarios. Eran todos ingenios tan inquietos como decisores, que durante esos años convirtieron la redacción de *La Prensa* en un centro de reunión, eventualmente adaptado a los contornos de un ateneo o un ágora. Fuera en grupos o en corrillos, en tono confidencial o sin reserva alguna, los voceros de la oposición al gobierno difundían informaciones y opiniones atañederas al acontecer nacional; o, según las oportunidades, otros comentaban las demasías o las angustias gubernativas, las calidades del último libro o las gracias de alguna cupletista de moda, y abarcaban hasta las novedades culturales y sociales del mundo. Quien sabe si en esas tertulias bullía la vida con intensidad más inquietante y sugestiva que en las ediciones cotidianas del periódico, porque allí se movían las referencias en forma tan dinámica y brillante como en un caleidoscopio; y, a pesar de su coetaneidad, eran siempre nuevas, grávidas, destellosas. Desde luego, no faltaban Luis Fernán Cisneros y Leonidas Yerovi, que fungían como jefes de redacción; ni Pedro Ruiz Bravo y Carlos Guzmán y Vera, que eran jefes de crónica. Pero con ellos alternaban también los redactores, los colaboradores y numerosos contertulios, como Luis Ulloa y Carlos B. Cisneros, José María de la Jara y Ureta y José Gálvez, Hermilio Valdizán, Abraham Valdelomar, César Falcón y Federico Larrañaga, Angel Origgi Galli, Ezequiel Balarezo Pinillos, Alfredo González Prada, Félix del Valle y Antonio Garland, Enrique y José Bustamante y Ballivián, Alberto Ulloa Sotomayor, Julio Portal e Ismael Silva Vidal. Todos vertebralmente unidos por “la vocación intelectual, la vocación política, la solidaridad espiritual, la pasión por la libertad, el espíritu de sacrificio, el espíritu bohemio”. Y entre ellos, José Carlos Mariátegui “escribe y piensa; escucha, sobre todo cuando entra a donde se hace tertulia política [y] levanta entonces el perfil, que siempre tuvo esa lividez grave bajo la onda voluntaria del cabello que lo hacía fino y triste”²

A despecho del relativo aturdimiento que alentara, entre el ir y venir de esos y otros personajes, que en sus palabras y actitudes hacían gala de experiencia e ingenio, el novel periodista cumplió un ciclo de intensa vida interior. Conoció hechos, ideas, problemas y perspectivas. Y a manera de un espectador que asume los conflictos de la escena, plantease en cada caso los términos de una interrogación, e inclusive las dudas o las respuestas que lo condujeron a definir sus concepciones personales. No solo por su edad, sino por su especial posición, mostrose entonces contemplativo y sentimental, solitario y soñador. Avistó los contradictorios extremos que denunciaba la realidad del periódico: pues contaminaba con cierta opacidad el registro cotidiano y el comentario de las ocurrencias locales, a pesar de que los redactores eran diestros cultores del lenguaje y conocían tanto las formas como los alcances dinámicos de la prensa moderna. Es posible que tal situación llegara a enarcar gradualmente su ánimo, debido al deseo de modificarla con algún matiz de su iniciativa personal; y querría presentar cada noticia con agilidad y gracia, para conducir el interés y la simpatía del lector hacia su trasfondo humano.



Carta a Samuel Gluberg (10/01/1928), [correspondencia]. Archivo José Carlos Mariátegui.

REFERENCIAS

1. En los datos autobiográficos ofrecidos a Samuel Glusberg, el propio José Carlos Mariátegui dijo haber entrado "de alcanzarejones en un periódico". Ese término es ajeno a cualquier denominación empleada en los quehaceres gráficos o periodísticos, y no existe en ningún diccionario de la lengua. Pero suponemos que sea una adaptación del vocabulario taurino; y, en tal caso designaría al rejoneo o monosabio que en el caso debe estar pendiente de las suertes efectuadas por el rejoneador, a fin de auxiliario en la suerte cumplida frente al toro. Es decir, que el "alcanza-
2. Cf. "El periodismo hace 30 años", por Alberto Ulloa Sotomayor. Apuntes de una conferencia ofrecida en la Asociación Cultural Miraflores "Insula", en mayo de 1942, publicados en *La Prensa* (Lima, 10 de mayo de 1942), y en *Escritos Históricos*, por Alberto Ulloa Cisneros (Buenos Aires. Espasa Calpe Argentina S.A. 1946), pp. II-1 IV.

Ficción y realidad de "Juan Croniqueur"

Alberto Tauro

Durante los años iniciales del siglo XX, el periodismo peruano estaba muy lejos de corresponder a las posibilidades de comunicación que dejaba esperar la habilidad de los redactores; y es fácil advertir que las noticias no eran procesadas adecuadamente. Cada periódico se distinguía por la peculiar orientación que el director le impartía en sus notas editoriales, desarrolladas en tono declamatorio y con una especiosa argumentación que a veces tendía a preparar las sugerencias apocalípticas del párrafo final. El registro de los acontecimientos cotidianos, fragmentado en apuntaciones sin refinamiento ni opinión, correspondía a la crónica; y el cronista solía ser por eso un principiante, a quien se encargaba la tarea de cernir los datos depositados en el buzón del periódico o recolectados en las oficinas gubernativas, las comisarías y los centros de la vida local. Las notas respectivas habían sido publicadas durante mucho tiempo en una columna que constituía la principal comidilla del vulgo, pues en ella se daba cabida a nombramientos administrativos, ceremonias escolares, celebraciones familiares, espectáculos, hechos policiales, sorteos de la lotería y aun recetas domésticas; pero ya había desaparecido su convencional agregación y, conservando tanto su carácter enunciativo como la relativa monotonía de su presentación, aparecían separadas las noticias que afectaban a los trajines palaciegos, la vida social y militar, la crónica judicial, los asuntos policiales, teatros y teatralerías, turf y "sport", movimiento de vapores y pasajeros, correos, localidades aledañas, crónica religiosa, y aun esporádicos acopios de "hechos diversos" y datos curiosos. Los colaboradores, temáticamente especializados, enderezaban sus artículos hacia la exposición o la crítica de los actos gubernativos. Y cada edición otorgaba espacios a despachos cablegráficos y extractos de la prensa extranjera, circulares institucionales, divulgaciones o debates en torno a problemas técnicos, reseñas históricas o creaciones literarias. Todo ello, sin ninguna gracia tipográfica, y elementalmente

ajustado a la decisión de los cajistas, que sólo cuidaban la sucesiva integración de las columnas.

Mientras prestó su apoyo a la redacción de *La Prensa*, José Carlos Mariátegui atendió afanosamente al aprendizaje de ese periodismo. Demostró aptitudes y ductilidad que todos apreciaron; y puede estimarse que por consenso fue promovido a una plaza de cronista, cuando Hermilio Valdizán la dejó vacante al obtener su título de médico-cirujano (1910). Se consagró entonces a la información policial, y acertó a presentar los hechos con alguna imaginación. Se abstuvo de aplicar a los criminales los artificiosos prejuicios lombrosianos, escrutó en las causas y los móviles de los delitos, identificó las simulaciones de los acusadores aviesos, y destacó la tristeza de cuantos sufren la maldad o la injusticia. Suscitó así los comentarios de los redactores, que unas veces aplaudían la vena novelesca de alguna crónica, o en ciertas ocasiones sonreían ante una aparente cursilería de la historia narrada. Pero esas reacciones no podían satisfacer al escritor adolescente; porque no trascendían del ámbito de la oficina, y tanto sus criterios profesionales como su individualismo reclamaban el eco de la opinión pública. Decidido al fin a quebrar la barrera que le oponía su anónima participación en las tareas de la redacción, deslizó un artículo (24-11-1911) suscrito con el discrecional seudónimo de "Juan Croniqueur".

Esa ingenua audacia ha sido invariablemente mencionada para fijar el hito que precisa la aparición del escritor. Y nada más. Pero juzgamos que en ella debe atenderse a tres elementos, a saber: la inspiración del seudónimo, el procedimiento seguido para efectuar la publicación y los valores del artículo.

En primer lugar, cabe alegar que el uso del seudónimo pudo obedecer a la inseguridad determinada por su inicial enfrentamiento al público y al deseo de compulsar la opinión imparcial de sus eventuales lectores. Pero también es posible que al adoptar un

nombre literario sintetizara largas reflexiones sobre la significación que debía reflejar, y aún sobre los casos históricos de escritores que llegaron a la fama merced a la gravitación de sus seudónimos¹. Lo cierto es que implica un acierto definitorio, en cuanto concilió la sencillez de un nombre tan popular como "Juan" y la designación de la especialidad profesional que entonces asumió ("croniqueur", o relator de crónicas). Y aunque la opinión inadvertida haya atribuido alguna afectación a la forma afrancesada de ese nombre, creemos que entraña una opción entre la relativa imprecisión de los sustantivos españoles (cronista, o ¿croniquero?) y la inflexión eufórica de la voz francesa. Es decir, que José Carlos Mariátegui no se acogió a la seducción de un embozo ocasional, cuando suscribió su primer artículo con el seudónimo de "Juan Croniqueur"; ni pretendió eludir la asociación de su obra literaria con sus circunstancias personales; pues, en verdad, anunció sus incipientes afinidades culturales y aún su propósito de cultivar y perfeccionar un moderno género de comunicación.

En segundo lugar, es obvio que la sorpresa hubo de cundir en oficinas y talleres, ante la inserción del primer artículo de "Juan Croniqueur", pues apareció como avance de una serie de "crónicas madrileñas", y nada menos que "especial para *La Prensa*". Pero el director no tenía conocimiento de la contratación de ese corresponsal, ni la "crónica madrileña" había sido sometida a su autorización; e inmediatamente emprendió la investigación destinada a fijar las responsabilidades del caso. Puede comprenderse que todo apuntó hacia José Carlos Mariátegui, quien, confeso y contrito, recibió una severa amonestación: pues Alberto Ulloa Cisneros juzgó como "una grave indisciplina" que "el ayudante encargado de acomodar la munición [hubiese] disparado por sí mismo [y], aprovechando de su misión de entregar originales, [hubiese] dado a trabajar los suyos propios, sin encargo [y] sin control"². Por tanto, fue juzgada la conducta inconsulta del joven periodista, pero no fue cuestionada la calidad de su artículo; y como la principal preocupación del director fue el restablecimiento de la mellada disciplina, "le prohibió escribir nuevamente para el diario", sin someter a su autorización los artículos que pudiera pergeñar. La disposición afectaría las ilusiones que "Juan Croniqueur" había cifrado en el alado vuelo de su pluma; pero su juvenil acto de indisciplina le permitió trasponer la barrera del anonimato, y lograr que sus escauceos de escritor solo requiriesen la aprobación directoral para ser dados a la estampa.

En tercer lugar, es preciso detenerse en los valores de la presunta "crónica madrileña", para determinar las circunstancias personales que en ella refleja su autor. Y la tarea es reveladora, porque adelanta el programa que volcaría en sus artículos, y deja traslucir las afinidades que ya emergían en su enfocamiento de los asuntos políticos, así como el sorprendente nivel de su información cultural. Dice que se propone "tratar de lo más interesante y seductor" que hubiere en "las cosas del día", pero sin dar paso a "disertaciones sesudas, serias investigaciones de carácter científico, ni intrincamientos psicológicos", y, por lo tanto, "sin reflexiones de sabihondo y sin pedanterías ni remilgos de estilo pedestre y aliñado". Implícitamente deja asomar cierta discrepancia con las orientaciones aplicadas en *La Prensa*; y bosqueja los lineamientos

destinados a excitar una relativa modernización en el tratamiento y la presentación de las noticias. Disiente del periodismo ceñido al registro de los hechos cotidianos, que suscita reacciones morbosas al hinchar los aspectos sensacionales de la actualidad, y aún incurre en afectación cuando intenta algunas explicaciones. Lo quiere ágil, y ameno, grato al gusto común, serio y mesurado. Pero fácilmente puede imaginarse que las postulaciones de "Juan Croniqueur" motivarían la risueña extrañeza de los redactores, pues en la realidad era sólo un principiante y en ellas se vería una mera presunción juvenil. No era fácil admitir que revelaban su inquietud permeabilidad a las concepciones experimentadas en las publicaciones que llegaban a la mesa de canjes; y que tal vez constituían una discrecional adaptación de los lineamientos trazados en *Excelsior*, el hebdomadario parisién de cuya aparición (enero-1911) informó *La Prensa* mediante una glosa de su programa editorial. Sus coincidencias son notorias, pues en "las cosas del día" se refiere a lo novedoso que aquel proyectara destacar; en cuanto prefiere lo "interesante y seductor", denota su inclinación por las manifestaciones positivas de la vida social y su rechazo a las ingratas repercusiones de la criminalidad; y expresa su simpatía por las nuevas formas de la creación cultural, tanto como su censura a la afectación y el mal gusto. Es decir, que aún en la iniciación de su ejercicio periodístico, José Carlos Mariátegui reclamaba la utilización del diario como instrumento de información y cultura, como vocero y apoyo del progreso social; y juzgaba que debía excitar la comprensión de los lectores mediante la novedad y la veracidad de la información, la ecuanimidad de los juicios, la claridad y la sencillez del estilo.

Diseñada así la imagen del periodismo que se proponía desarrollar, completó aquella crónica inicial con dos notas de actualidad política y literaria. Y de acuerdo con sus planteamientos preliminares, desplegó en ellas un acucioso y versátil seguimiento de los hechos, de modo tan fluido, sobrio y oportuno que obliga a reconocerle una promisoría aproximación a la seguridad propia de la madurez. La primera, referida a la campaña republicana del radical Alejandro Lerroux, presenta su personalidad y su influencia en la escena política española: "Ni Sol y Ortega, el famoso republicano, ni Melquiades Alvarez, el orador eminente y talentoso, han podido hacerse de la popularidad de Lerroux... el prototipo del orador sensacional, el de las palabras sonoras y convincentes, y el del gesto persuasivo". En la segunda, consagrada a la gracia festiva del poeta Juan Pérez Zúñiga, evoca la significación humana de los personajes contrastados en la novela quiijotesca, para explicar luego la oposición existente entre lo convencional y estereotipado de la literatura que pretendía representar el carácter español y, por otra parte, las sátiras ingeniosamente adaptadas a las efusiones burlescas del pueblo: "mientras los hermanos Alvarez Quintero, poetas andaluces hartos de glorias y prestigio, nos hablan sólo del castillo solariego, del cortijo rústico y amable, del baturro decidor y de la aldeana robusta y guapota, Pérez Zúñiga se burla a más no poder del *pollo* fute y vanidoso, del señor de banca grueso y agitado, y de las porteras madrileñas, nuevas madamas Pipelot, parleras y regañonas". La frase pulcramente troquelada y los conceptos precisos confieren eficacia comunicativa a esas notas, y sin dificultad obtiene el lector una viva impresión de la realidad que

describen. Porque "Juan Croniqueur" se aproximó a las perspectivas modernas del periodismo cuando trazó las líneas de su primera crónica; y, lejos de amoldar su pluma a las formas tradicionales y los temas repetidos, decidió asumir un signo propio. Desde su aparición tendió a despejar las tácitas inquisiciones de la gente común; y supo hacerlo con intención coloquial pero destellosa, en tono certero, vibrátil, profundo y ameno al mismo tiempo.

REFERENCIAS

1. Entre los escritores cuya lectura debió frecuentar José Carlos Mariátegui, y que ingresaron a la fama bajo el embozo de sus seudónimos, bastaría citar a Stendhal, Jorge Sand, Gerardo de Nerval y Máximo Gorki. Pero no

debe olvidarse que los más destacados colaboradores de *La Prensa* usaron seudónimos en sus columnas. Fueron ellos: Alfredo González Prada, Ascanio; Ismael Portal, El Centinela de la Ciudad; Luis Ulloa Cisneros, Juan Estudiante; Hermilio Valdizán, Juan Serrano; Félix del Valle, K. Pote; Leonidas Yerovi, El Joven X; y, desde luego, el celebrado Abraham Valdelomar, El Conde de Lemos. De modo que no debe considerarse excepcional la apelación de José Carlos Mariátegui a un fingido nombre literario.

2. Cr. "José Carlos Mariátegui", por Alberto Ulloa Sotomayor. En *Nueva Revista Peruana*: N° 6, pp. 261-279; Lima, 1 de junio de 1930.

Los seudónimos de "Juan Croniqueur"

Alberto Tauro

Durante los meses y los años que siguieron a la sorpresiva inserción de la "crónica madrileña", fueron escasos los artículos suscritos por "Juan Croniqueur". Pues, a pesar de las muestras de estimación que pudo haberle brindado Alberto Ulloa Cisneros, no era fácil que el novel periodista fuese exonerado del ritual período de aprendizaje, ni la rutina del diario podía prescindir de los diligentes y versátiles servicios que rendía en su apoyo a las tareas de la redacción. Se había iniciado en la recepción de las informaciones enviadas a la dirección o acopiadas por los reporteros; pero luego intervino en la coordinación y la corrección de las precipitadas versiones que éstos preparaban en torno a las incidencias cotidianas; asumió la responsabilidad de la crónica policial; reforzó la atención exigida por los despliegues noticiosos que esporádicamente era preciso consagrar a ciertos acontecimientos de la vida nacional o extranjera; e inclusive efectuó la revisión de los canjes para seleccionar o compendiar artículos o informaciones cuya reproducción fuese pertinente. De modo que hubo de continuar en la noria, a pesar de la habilidad y la apreciable madurez que había demostrado. Sólo de tarde en tarde aparecieron algunas colaboraciones con su feliz seudónimo, e inclusive con su propio nombre o sus iniciales; pero además se adivina la agilidad de su pluma en numerosas notas que probablemente no quiso reivindicar, debido a su intrascendencia o el forzado tratamiento de sus temas.

Así transcurrieron cerca de tres años. Movido entonces por los coloquios de la redacción y su insaciable avidez de conocimientos, se familiarizó con la literatura peruana y frecuentó la lectura de los clásicos y los modernos escritores españoles; disfrutó la agudeza y los sugestivos cuadros de la sociedad en las obras representativas de la cultura francesa; y quedó seducido por las complejidades psicológicas y los desgarramientos humanos que magistralmente describen los grandes escritores rusos y escandinavos. Entre risas y veras, la estrecha relación con los redactores de *La Prensa* lo ayudó

a reconocer muchos aspectos de la vida, que muy vagamente había intuido a través de los tímidos mirajes del hogar. La línea del horizonte hízose paulatinamente más amplia y luminosa ante sus ojos; el conocimiento de los valores y las personas infundió coherencia a su visión del mundo; y, sin llegar al deslumbramiento ocasionado por la novedad o la feérica sucesión de los hechos, alcanzó a definir sus contornos y dio prudencial alcance a sus juicios. Pero nada alteró su íntima tristeza, porque su impaciencia juvenil rechazaba las limitaciones impuestas a su propia habilidad; y sintiéndose detenido al comienzo del camino de la vida, percibiría tal vez la influencia roedora de la angustia, debido al doble temor de alcanzar sólo una existencia corta¹ y no realizar su destino. E inclusive se agregaría a esa tristeza la impresión motivada por el sucesivo alejamiento de algunos dilectos amigos de la redacción, en cuyo trato había cultivado afinidades y disfrutado esparcimientos que hicieron aflorar los relieves de su personalidad. Dejaron de aparecer los artículos del erudito y polémico Luis Ulloa; Alfredo González Prada hubo de consagrarse a sus tareas en el Archivo de Límites y a sus finales estudios en la Facultad de Derecho; Abraham Valdelomar, que revelaba la psicología de las gentes en los finos rasgos de su lápiz y volcaba la originalidad de su talento en relatos y crónicas inimitables, pasó a dirigir *El Peruano* (1912) y a desempeñar la secretaría de la legación en Italia; Félix del Valle, el cronista que describió los secretos de los fumadores de opio y los tratos dados a los enfermos mentales, emprendió viaje a la fría Albión, para asumir la cancillería del consulado en Southampton (1914); y Antonio Garland, que prodigara su ingenio en la crítica de teatro y de arte, salió a España, para hacerse cargo de la cancillería del consulado en Barcelona (1914). Su ausencia abrió sensibles brechas en la redacción de *La Prensa*; y a la postre brindóse a "Juan Croniqueur" la oportunidad que su ánimo reclamaba.

Todavía atendió la relación de algunas incidencias policiales, con el detenimiento requerido para explicar las particulares motivaciones

de los autores. Pero diríamos que en esa coyuntura se trató de ponerlo a prueba, para decidir el género periodístico adaptable a sus aptitudes, pues durante un breve lapso publicó notas de crítica artística y teatral, comentarios sobre asuntos políticos y de interés local, crónicas de actualidad internacional, y aun cuentos. Sin la menor reticencia, y con igual soltura, superó “Juan Croniqueur” las peculiares exigencias de esas formas literarias; y en cada caso demostraba notoria preocupación por el esclarecimiento del tema a tratar y por la mejor manera de hacerlo grato al público. Su estilo denota cierta actitud coloquial con respecto al lector, así como una creadora solución de los problemas que suele afrontar la comunicación; y favorablemente acogido por los corrillos callejeros y los círculos profesionales, muy pronto tuvo un lugar propio en *La Prensa*. Su colaboración fue también solicitada por otras publicaciones, que así deseaban realzar sus páginas; y escritos suyos aparecieron en *Mundo Limeño*, *Lulú*, *Variedades*, *Alma Latina*, *Vesperal*, e inclusive *El Turf* –revista hípica cuya dirección compartió con “Debel”–. Y ya fuera para evitar la enojosa repetición de su nombre en una misma publicación, o para tipificar una relativa jerarquización de sus propios trabajos, “Juan Croniqueur” optó por asignar otros seudónimos a los que nacían de una mera obligación laboral² y no armonizaban con su programa de vida.

El primero de esos seudónimos subsidiarios fue “Jack”, diminutivo del inglés “John”, y por lo tanto equivalente a “Juanito” o “Juancito”. Era fácilmente atribuible a “Juan Croniqueur”, pero la identificación respectiva fue hecha en *El Turf* (Nº 69, p. 19; 28 de abril de 1917) para satisfacer la curiosidad expresada por sus lectores: “Con el seudónimo de Jack inició Juan Croniqueur la publicación de algunos sonetos snobistas sobre aspectos y emociones del hipódromo, creando así un nuevo género de poesía elegante”. Apareció por primera vez en *Mundo Limeño* (Nº 5, pp. 26-27; 27 de julio de 1914), asociado a las observaciones hechas “desde las tribunas del Jockey Club”, en torno a los personajes que realizaban el espectáculo hípico. Al cabo de un año se lo halla varias veces en *Lulú*. Y desde entonces fue usado en *El Turf*, a través de dos años: no sólo en los sonetos mencionados sino en una serie de crónicas alusivas al ambiente social de las reuniones efectuadas en el hipódromo, y que acertó a desenvolver con ligereza, con ánimo travieso y familiarmente frívolo.

Otro seudónimo de Juan Croniqueur fue “El de siempre”. Únicamente apareció en *Lulú* (1915), y de modo muy efímero. Estuvo asociado a unas apuntes muy zalameras, destinadas a realzar la belleza de las damiselas que exornaban la respectiva página; y se diría que fue ideado para inquietar a las aludidas con la identificación de la personalidad que así se ocultaba. Pero la incógnita no duró mucho, porque la propia revista se encargó de agradecer a Juan Croniqueur (Nº 14, de 21 de octubre de 1915) por “la bondad de brindarnos su colaboración, ya escribiendo al margen de las cabecitas limeñas madrigalerías y galantes elogios que bien se merecen ‘ellas’, ya sobre nuestras reuniones hípicas”. Aparte de las iniciales correspondientes a su propio nombre y su principal seudónimo, José Carlos Mariátegui utilizó en *La Prensa* dos embozos circunstanciales (“El Joven H” y “X. Y. Z.”) y uno en *El Tiempo* (“Sigfrido”). Del primero hemos obtenido noticia merced a la aclaración que el propio autor comunicó epistolariamente a su

platónica amiga “Ruth” (26 de abril de 1916): “hace poco tiempo firmé algunas revistas teatrales con el seudónimo de El Joven H, simultáneamente con Yerovi que firmaba otras sobre la misma compañía con el suyo de “El Joven X”. Con respecto al segundo, sólo fue usado (30 de abril de 1916) en los irónicos razonamientos enderezados a dismantelar los alardes eruditos que José de la Riva Agüero y Osma volcó en el discurso que pronunciara en la Universidad Mayor de San Marcos durante la ceremonia conmemorativa del tercer centenario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega. Y en cuanto al seudónimo de “Sigfrido”, que revela al joven periodista como un entusiasta admirador de la música wagneriana, fue eventualmente empleado en una crónica teatral (26 de diciembre de 1916).

Dedicamos atención separada a los seudónimos usados por “Juan Croniqueur” en las páginas de *El Turf* (1915-1917): porque en ellos se revela claramente el propósito de satisfacer un compromiso laboral, esforzándose por darle una difícil amenidad a la revista, y contribuyendo a excitar el desarrollo de la naciente afición al destacar la elegante distinción de las reuniones hípicas y su carácter de fiesta social. Es decir, que esa reiterada apelación a nombres circunstanciales, en la publicación de las crónicas pertinentes a las tardes del hipódromo, obedeció: de una parte, a la temporal conveniencia de exhibir trabajo; y de otra, al lógico reconocimiento del efímero destino que les aguardaba. Pero juzgamos que el autor no pudo vencerse a sí mismo, y en esas crónicas volanderas deslizó algunas líneas testimoniales que favorecen la comprensión de sus vivencias.

Los seudónimos que Juan Croniqueur adoptó, en armonía con las perspectivas de *El Turf*, fueron los siguientes: “Monsieur de Camomille”, “Val D’Or”, “Kendal”, “Kendalif” y “Kendeliz Cadet”, “Cyrano III” y “Revoltoso”.

Una tarde de carreras,
contada por Kendalif

(Crónica modernista)

Fué así la tarde del domingo. Yó me hice llevar en automóvil. Bruma. Tarros. Jaquets. Llevé una buena suma. (Así diría Jack el del paddock).

La carrera primera. Una fija es La Negra dicen todos y resulta la fija y la carrera, y hace hablar á Castelli por los codos.

(El comisario Péndola conversa con el señor Conroy. Una risa. Un comentario. Una perversa mirada á Cáter. Displicente estoy).

La carrera segunda. La ocurrencia insólita en Tirolo de ganar fué para el «Ocurrencia» complacencia que nunca ha de olvidar Costa que ya perdía la paciencia.

(Boletos arrugados. Master Flirt ha burlado otra vez mil esperanzas. Y me ha hecho perder. Apuestas. Datos. Cuchicheos. Chanzas).

La tercera carrera. Ha sido un trote para el potrillo Llano que se afila y se destaca como *crack* de un lote. Castelli, triunfador, se refocila.

(El señor Orellana está inquietante. Mil preguntas. Relinchos de Wilful. Pasa Jena. Sigamos adelante. Bellido luce una corbata azul. (Lo de azul es cuestión del consonante).

Gana Jena esforzada. Hace aspavientos, —como diría Jack—, el señor Orellana. Y á los vientos pregona que su yegua es una *crack*.

(Una pizarra. Otra pizarra. Luza anota un dividendo. Grupo elegante. Una silueta rusa: Walter Buse que va palideciendo).



Una tarde de carreras, contada por Kendalif (1916). *El Turf*, Año 3, n. 39. Archivo José Carlos Mariátegui.

“Monsieur de Camomille” fue probablemente imaginado para compartir las afinidades francesas de “Juan Croniqueur”. Pero al mismo tiempo se advierte en sus términos el deseo de adecuarlo al carácter de los temas a los cuales sería consagrado: pues, al entenderlo como “Señor de Camomila” o de manzanilla, guarda armonía con la ligereza de sus comentarios hípicas. No fue, por eso, muy duradero (julio a octubre de 1915); y pronto pasó la respectiva tarea a un redactor anónimo.

“Val D’Or” fue adoptado en virtud de un equívoco. Autorizó uno de aquellos “reportajes de *El Turf*” (Nº 14, pp. 21- 22; 10 de julio de 1915), ingeniosamente urdidos para presentar un supuesto diálogo con algún crack de las pistas limeñas; pero Juan Croniqueur incurrió con ello en lamentable inadvertencia, porque “existía un inteligente y distinguido escritor” que en la misma revista había usado ya ese seudónimo y amistosamente se apresuró a reivindicarlo, y al mismo tiempo le llovieron al cronista las

aclaraciones y los reproches de periodistas y turfmen que reconocían la pluma de Carlos Bustamante y Ballivián en la del “Val D’Or”. Como era lógico, apareció la rectificación adecuada en la siguiente edición de *El Turf* (Nº 15, p. 18; 17 de julio de 1915). Y como es claro que Juan Croniqueur limitó a esa ocasión el uso de tal seudónimo, debe advertirse que no fueron suyos los reportajes anteriores, ni los posteriores “Comentarios en ripio libre” aparecidos con esa firma.

“Kendal” es un seudónimo cuya resonancia parece asociarse al voceado nombre de un caballo de carrera; pero también pudo derivarse del patronímico de León Kendal, “quiromántico y astrólogo de fama mundial”, cuya visita a Lima (agosto de 1915) fue reiteradamente anunciada en la prensa coetánea. Lo cierto es que ese falso nombre acompañó especialmente a la publicación de “reportajes” hechos a los caballos que adquirirían notoriedad por su actuación en alguna carrera clásica o la continuidad de sus triunfos; y, aparte de ejercitar su humor, el autor valiose de esa ficción para expresar sus opiniones e impresiones en torno al espectáculo. Fue celebrado por ello en los animados círculos que en el hipódromo formaban sus amigos y algunos aficionados habituales, y animose a dejar estampada la huella que permitía identificarlo: “cronista, menor de edad, dolido de un remo, dormilón y desmemoriado”³.

“Cyrano III”, usado sólo una vez (en *El Turf*: Nº 47, pp. 32-33; 28 de julio de 1916), sugiere claramente su asociación con circunstancias hípicas: porque a la sazón corría en el hipódromo un potro llamado Cyrano II; y porque apareció al pie de unas rimas, inspiradas en los ensayos cumplidos por los caballos durante una mañana invernal. Pero es interesante apuntar que “Cyran III” traza una huella destinada a permitir su identificación, en cuanto alude a “mi amigo Kendalif”, e inclusive describe el paisaje matutino a la manera “como escribiría Kendalif”; y, por añadidura, alude amablemente a la placentera tertulia del Palais Concert, así como a una voz popularizada por “El Tunante” Abelardo Gamarra.

Figura 4



José Carlos Mariátegui a los 20 años (1914). Foto-postal, 13.7 x 8.7 cm. Archivo José Carlos Mariátegui.

“Revoltozo” fue usado sólo una vez, en “Carta abierta al Conde de Lemos”⁴. Era el nombre de un caballo, que a la sazón destacaba en el hipódromo de Santa Beatriz; y su “carta” ofrece caudalosa e irónica respuesta a uno de los “Diálogos Máximos” del escritor pisqueño⁵, que en los fingidos razonamientos de Mercadante y Heliodemo había incidido en la significación de las carreras de caballos. Tan displicente y afectado como solía serlo cuando se enfrentaba a la mediocridad, el famoso “Conde de Lemos” había atribuido al segundo una declarada creencia en la transmigración y, a base de ella, una risueña hipótesis sobre la velocidad que en las pistas desarrollaban los equinos: “Tengo para mí que los mejores caballos de carrera fueron en otro tiempo hombres que corrieron en las batallas... Alguno de nuestros coroneles, por medio de la transmigración, llegará en otra vida a ser favorito del público. Alcanzará como caballo triunfos que nunca alcanzara en su papel de hombre”. A su vez, “Revoltozo” no quiso consentir que se le atribuyera esa oscura progenie, y rechazó la ofensa hecha a los caballos de carrera: porque halló “su origen en el centauro alígero”, vinculó su ligereza al “ideal perenne del horizonte”, y evocó a los congéneres perpetuados en la mitología y los fastos heroicos, para apuntar que existe notoria disimilitud “entre el alma de un caballo de carrera y el alma de un coronel con virtualidad metafísica de desertor.

Quizá llegue a identificarse más tarde algún otro seudónimo de “Juan Croniqueur”. Pero lo más probable es que sólo respalde alguno de esos escritos que suelen responder a un estímulo fugaz. Y aún quedará mucho por explorar en los esfuerzos que desplegó durante los años de su formación profesional, pues las exigencias

cotidianas y la empinación de su figura lo obligaron a prodigarse: unas veces en el tratamiento de temas anodinos e intrascendentes, y otras en los ignorados tributos del anonimato. Su desvelada inquietud creadora hubo de ser amainada con frecuencia, ante la compulsiva tarea de cada día, según lo sabemos hoy por la confianza hecha a su incógnita amiga “Ruth” (10 de abril de 1916): “Intenté un artículo y lo rompí a la primera cuartilla, y para cumplir con el periódico tuve sin embargo que llenar algunas ocupándome de la guerra y los socialistas alemanes. ¡Qué horror!” Pero no sólo debía vencer la pesantez de la rutina y ceñirse a los precarios alcances de la información, la glosa o la intencionada ironía que se ajustaba a la estrechez de la política criolla. También debía superar los márgenes que a la sazón contenían la libertad de las formas e imponían al periodismo la pobre resonancia de un eco. Y enfáticamente, con visión de futuro, diría: “Si yo me gobernara, en vez de que me gobernara la miseria del medio, yo no escribiría diariamente, fatigando y agotando mis aptitudes, artículos de periódico. Escribiría ensayos artísticos o científicos más de mi gusto”⁶. Aspiraba a evitar los riesgos de la automatización; a elevarse sobre las limitaciones del contorno y cumplir una misión constructiva, al servicio de la verdad y los bien entendidos intereses del país.

REFERENCIAS

1. En los versos de “Spleen”, confesó tener “una vaga inquietud / ante la certidumbre de que haré de morir/ y aunque siento infecunda mi fatal juventud / una pena muy honda, muy honda de partir...”.
2. No sólo una, sino muchas expresiones deslizadas en sus escritos juveniles, nos hacen saber cómo venció José Carlos Mariátegui su desgano, o su rechazo ante la tarea periodística realizada para justificar un compromiso de trabajo. Por ejemplo: en la “Causerie social”, con la cual inició su colaboración en *El Turf* (Nº 13, pp. 15-16, Lima, 3 de julio de 1915), anota: “Una página por lo menos, me han dicho los directores de esta revista, que mal saben si Jack, tan respetuoso del lector, tiene con qué ocuparla”. Pero sus responsabilidades y apremios lo incitaron a prodigarse, aun con cierta alegría, según advierte en los cortesés elogios que le dirigían los empresarios de la hípica, y que alguna vez recogió en un reportaje (Nº 36, p. 6; 6 de mayo de 1916): “Usted habrá llenado *El Turf*. ¡Tan entusiasta como es usted!” Y en su hípica “Loa a Febo” (Nº 41, pp. 1-2, Lima, 10 de junio de 1916), la donosa confianza acerca de una posible relación entre la extensión dada a una colaboración y la mayor o menor largueza de la retribución correspondiente: “Y yo he escrito las hojas necesarias / para cobrar mi colaboración”.
3. Cf. “Cinco minutos de palique con un crack”. En *El Turf*, Nº 25, pp. 20-21, Lima, 9 de octubre de 1915.
4. Cf. en *El Turf*, Nº 74, pp. 17-18, Lima. 2 de julio de 1917.
5. Cf. en *El Turf*, Nº 72, pp. 5-6, Lima, 16 de mayo de 1917.
6. En *El Tiempo*, Lima, 27 de junio de 1918.

Toros, caballos y bambalinas

Alberto Tauro

Ese adolescente triste y contemplativo, que en *La Prensa* cumplió las primeras jornadas de la lucha por la existencia, se inició también en el conocimiento de los alicientes frívolos y placenteros que ofrece la vida. Silencioso y virtualmente solitario al comienzo, escuchó comentarios vivaces o incitantes disposiciones en torno a espectáculos y reuniones alegres; y vio cómo se interrumpían las horas bulliciosas de la redacción, cuando los amigables periodistas daban por terminada su tarea y salían a disfrutar de algún esparcimiento. Siempre reflexivo luego, pero unido a sus experimentados compañeros, continuó las charlas de la redacción en las tertulias de café, y mitigó las fatigas del trabajo confundiendo con el público en los espectáculos que era posible disfrutar en la Lima pacata y amodorrada. Empezó a evaluar dichos y hechos, vicios y virtudes. Cultivó afinidades. Y tal vez sin percibirlo, con espontaneidad y naturalidad absolutas, gustó solazarse en la contemplación del tránsito ciudadano: pues en su dinamismo asomaban los signos del crepúsculo y el alba, del pasado caduco y el futuro inminente.

Un vivaz animador del grupo reunido en *La Prensa* fue, sin duda, Leonidas Yerovi.

Figura 20



Leonidas Yerovi, poeta y periodista peruano (c.1910). Fotografía. Biblioteca Nacional del Perú

Eufórico y vigoroso, jaranista y enamorado, ingenioso y dicharachero, cuéntase que desde algún café dictó a veces por teléfono las sátiras rimadas con las cuales debía cerrarse una edición. Compartía su afición por los toros con César Falcón, Félix del Valle y Antonio Garland; y en tal forma contaminaba su entusiasmo, que los comensales reunidos para agasajarlo en un almuerzo dominguero, acordaron acompañarlo a la corrida y

desfilaron hacia la Plaza de Acho en una bulliciosa caravana formada por los autos de alquiler. Pero la sensibilidad de José Carlos Mariátegui se sobrecogía ante el excitado vocerío que invariablemente seguía a las buenas o las malas suertes ejecutadas por los diestros; o ante los objetos que el público echaba al ruedo y volaban peligrosamente sobre su cabeza; y rechazaba la crueldad y la efusión de sangre que señoreaban en la fiesta.

Si, a pesar de ello, dejase convencer muchas veces por las incitaciones amistosas, y aun ensayó su participación en las demostraciones de jolgorio, fue con el ánimo de unirse a la multitud y experimentar sus sensaciones. “Iba a las corridas de temporada, porque iba todo el mundo y tenía un vago y loco miedo de quedarme solo en la ciudad; compraba un delantero el sábado y tomaba un coche el domingo, para ir a la plaza; [pero] advertía con disgusto que a las puertas había siempre gente vocinglera y astrosa que trataba de venderle otros billetes, que le gritaba y lo ensordecía”. Y después de sobreponerse a las impertinentes reiteraciones de los revendedores, al ir y venir de las vivanderas que ofrecían tentadoras muestras de la culinaria criolla, trasponía el severo control de la entrada y seguía al mozo que se le adelantaba a través de las galerías para indicarle la exacta ubicación de su asiento. Sentía entonces “un gran descanso” y “ocupaba su delantero”. Pero allí estaba “casi siempre desesperado. Hombres gritones y torpes ponían los pies en el respaldo de su asiento y pisaban [su] americana modesta pero atildada. Uno escupía a la plaza y el salivazo pasaba a corta distancia de [su] cabeza. Otro bebía chicha morada en un vaso muy grande y derramaba sobre [su] ropa dos goterones y un pedacito de piña. Un zambo agitaba un cencerro, hiciese o no hiciese falta, [y] otro zambo daba aullidos ante cada suerte”¹. De modo que en sus contornos veía alzarse voces, gestos y actitudes de alcances desapacibles, perturbadores, frustrantes; que no le permitían apreciar las demostraciones de inteligencia, arte y valor de los diestros; y que ingratamente violentaban su individualidad. Al caer la tarde salía de la plaza de toros “dolido, enfermo, sordo, sucio y deprimido”².



Sección en la revista *El Turf* (1916). *El Turf*, Año 3, n. 39, p. 10. Archivo José Carlos Mariátegui.

José Carlos Mariátegui prefirió distraer sus ocios domingueros en las carreras de caballos, que halagaban a la nueva burguesía con el prestigio de su origen inglés; y que ofrecían discretos ambientes al lucimiento de la belleza y la elegancia, en las altivas tribunas o las pulcras terrazas. Era “un criollo apacible y, además de apacible, pálido y triste, que gusta[ba] de los espectáculos plácidos y temía los espectáculos violentos”. Y se aficionó a las carreras, porque en

ellas “no le hostiga[ba] nada de lo que le hostigaba en los toros”; no halla “quien lo estruje, ensordezca y grite”; y, sin estar “encasillado en un delantero”, podía pasear libremente y conversar con gente amable y risueña. Según sus propias palabras, allá no había hombres gritones, que pusieran los pies en el respaldo de su asiento, ni bebedores de chicha morada que mancillaran su vestimenta, ni agitadores de cencerros; y al caer la tarde no salía del hipódromo “dolido, enfermo, sordo, sucio y deprimido”, sino “ufano, alegre y plácido”³.

No obstante atender a tal contraste para decidir su afición a las carreras de caballos, “Juan Croniqueur” se reconocía como “el más raro y original turfista”. Y era lógico: pues alguna vez llegó al hipódromo para satisfacer su interés por el conocimiento de un aspecto de la vida; comentó sus impresiones con otros redactores de *La Prensa*; en apuntes trazados para *Mundo Limeño* (Nº 5, pp. 26-27, 27 de julio de 1914) reveló las posibilidades que ofrecían al periodismo las especiales inquietudes del público reunido por la hípica; y viose precisado a perfeccionar aquella faceta profesional cuando se incorporó a la redacción de *El Turf*. Pero es fácil reconocer que sólo obedeció entonces a una motivación práctica; y que se resignó a violentar temporalmente sus íntimas afinidades, para aliviar las penurias familiares. Así lo sugieren dos circunstancias: 1º, haber compartido la responsabilidad editorial de *El Turf* con “Debel”⁴, quien a la sazón era cronista hípico de *La Prensa* y probablemente lo asoció a esa empresa (julio de 1915) porque supo apreciar las dotes profesionales de “Juan Croniqueur”; y 2º, haber procedido a disminuir las colaboraciones adecuadas a los propósitos de *El Turf*, cuando su incorporación al plantel periodístico de *El Tiempo* (julio de 1916) le significó un apreciable progreso profesional y personal. Y, por añadidura, juzgamos que se incurre en ligereza al soslayar o subestimar la experiencia que en la vida de José Carlos Mariátegui entrañó su trabajo en *El Turf*: porque fue un reto para su ingenio y su ductilidad, su habilidad expresiva y su certero asedio a la comunicación; y porque la frivolidad de las reuniones hípicas excitó la seriedad y la hondura analítica de sus preocupaciones, y quizá lo llevó a precisar la conciencia de sí mismo.

Aun el acto de trasladarse al hipódromo lo incitaba a cierta displicencia, según se insinúa en los rasgos de alguna crónica alusiva⁵:

Al subir a un coche, el cochero me grita imperiosamente, hecho un teutón: ¡Dos soles! Y yo, mansamente: Bueno.

O lo inducía al suspenso, porque tal vez su voluntad se hundía en el cálculo de las probabilidades implícitas en alguna apuesta, o naufragaba al recordar que luego debía escribir una crónica sobre casos y cosas de la reunión⁶:

Llamo a un chauffeur: “Al hipódromo”. Mi orden es dicha a la sordina. La orden altanera no es gentil. No hay más aristocrática templanza, ni más discreta medida que la medida en la voz y en la palabra. Después de haber gritado, debemos sentir remordimientos.

Y mientras su mirada se perdía en el grisáceo aspecto de las calles irregulares y polvorientas de la ruta, se abandonaría a la modorra provocada por el bamboleo del vehículo, y dejaría aflorar vagos pensamientos⁷:

Sol. Sol Sol. El Sol es mi enemigo personal. El Sol me hostiliza. El Sol me aturde. Sin embargo, yo voy a las carreras alegremente. Hay mucho polvo en el camino. Pienso a veces que entre el Sol y el polvo del camino se han confabulado para asfixiarme. Y pienso que el automóvil que me lleva es un cómplice solapado, avieso y sórdido.

O, percatándose de la distancia recorrida en el camino⁸:

Mi automóvil –alguna vez he de escribir mi automóvil– entra en el Paseo Colón.

En las flamantes instalaciones ofrecidas a la afición hípica, no faltaba en el hipódromo de Santa Beatriz una amplia cantina. A ella acudían los espectadores, entre una y otra carrera, para mitigar la sed, intercambiar impresiones, y aun adelantar pronósticos o datos sobre presuntas “fijas”. Entre tanto, bebían pausadamente “pilsen Lima, soda water [o] kola chalaca”, y a veces té, e inclusive deglutían “sandwichs [o] pasteles: pues “pedir pisco en un hipódromo es lo mismo que pedir anticuchos y choclo, ya que el pisco es bebida de los toros lo mismo que la chicha”⁹. Y allí, o en las terrazas, las conversaciones eran discretas, jugaban con los efectos de la ironía o el buen gusto, y oscilaban entre el saber y el azar. Y las damas, que permanecían ajenas a las apuestas, paseaban en esos momentos risueñamente, atrayendo miradas y removiendo sentimientos con su ostentación de belleza, gracia y elegancia. De modo que la reunión se desenvolvía plácidamente, y sólo se desahogaban las emociones en la tensa expectativa suscitada por la competencia de los equinos y la posible fortuna de las apuestas.

No es necesario dilucidar si los extremos de ese contraste fueron descritos a base de un examen puntual, o sólo correspondieron a una visión subjetiva. Basta reconocer que así planteó José Carlos Mariátegui una alternativa personal, precariamente determinada por el imperio de parámetros condicionantes. Entre ellos se advierte la influencia debida a su iniciación en algunas complacencias de la vida; a su amistosa relación con los redactores que siempre parecían acudir al encuentro de la alegría; y aun a los imperantes patrones de conducta, que a la sazón propiciaban la actitud mundana, más o menos displicente, sentimental, soñadora y adicta a lo novedoso. De allí el elogio de la hípica, hábilmente modulado para destacar su adecuación al espíritu de la época¹⁰.

Las carreras son el espectáculo supremamente elegante y supremamente aristocrático. Y son, aún más, el espectáculo moderno. No encasillan a los espectadores como otros espectáculos. En el hipódromo se respeta y garantiza la libertad del espectador. El espectador tiene en la tribuna cómoda y amplia, en la terraza extensa y embaldosada, en el paddock alegre y fresco, en los jardines florecidos y armoniosos, la ilimitada libertad que sólo este espectáculo ofrece... El teatro y el coliseo oprimen al espectador. Lo obligan a permanecer en un solo sitio y en una sola posición. Tienen en su espíritu el rezago

medieval de la prisión. Y la libertad favorece la elegancia. Una belleza y una toilette tienen más importancia y relieve decorativo en un hipódromo que en un coliseo.

Pero no es difícil advertir que los relieves asignados a la hípica son puramente convencionales, y apenas constituyen parte de la propaganda enderezada a realzarla, para contrapesar la tradicional atracción de los toros. No constituyen una voz de adhesión. Y no sofocan los pronunciamientos del propio fuero anímico, ajeno a la frivolidad del ambiente: pues en el hipódromo, como en el coso taurino, aflora el hombre triste y solitario, que se incomoda ante las voces estentóreas y alardeantes, opone su cauta sonrisa a las carcajadas abruptas, y evita la excitación de las bebidas alcohólicas. No es extraño que “Juan Croniqueur” prefiriera a veces el aislamiento en las reuniones del hipódromo: para replegarse en su intimidad, o quien sabe si para disimular su hastío. Se acogía entonces a un mirador, que lo protegía de los inclementes rayos solares¹¹:

La tarde es de un sol agudo y quemante. Siento así mayor la placidez de un mirador. Si yo estuviera entre esas gentes que pasean y que discurren, me sentiría sudoroso y colorado. En mi mirador hay serenidad y tibieza. Hasta él no llega el Sol sorpresivo y fuerte.

Allí podía volcarse a sus propios pensamientos. Y en el imbricado flujo de sus preocupaciones aparecían, como en un caleidoscopio, las imágenes silenciadas que formaban parte del espectáculo, así como las que asomaban en su evocación de la Lima familiar y bullanguera. Aquellas, movidas por la afectación y envueltas en el novedoso ambiente que había sido creado por la imitación; y éstas, emergidas de la simplicidad e insertas en el heterogéneo panorama de la vida urbana. Por eso recrea en su mirador los elementos de un cuadro de costumbres limeñas¹², con cierto matiz irónico en su simpatía, pero con un implícito deseo de contrastar su autenticidad con el ajeno carácter de la hípica. Dice:

Me han llamado la atención los bizcocheros unos chinos con latas de basura, los gallinazos, unos coronguinos y otras cosas que según me afirman son típicas de la localidad.

O desliza algunas sátiras, en sus fingidos reportajes a los cracks, y así deja aflorar las roedoras inquietudes del momento¹³:

Fugace debe haber oído hablar sin duda de Carreño. En esto puede diferenciarse de los yanquis cuando son ministros de hacienda y expedicionan por la América del Sur.

O reacciona ante las demasías de la política imperialista, cuando aparenta dirigirse al corcel que en las pistas sumaba triunfos¹⁴:

Eres peruano, Febo, y Yanquilandia quiere echarle la zarpa a tu nación. Y Mac Adoo nos hizo una perrada cuando vino de tránsito a Nueva York.

Por ende, es fácil advertir que en sus crónicas quiere dejar un testimonio de lo frágil y ocasional que era su afición a la hípica. Y, de modo coherente, anuncia en sus “emociones del hipódromo”

que "el poeta esplinático se pasea y se aburre"¹⁵. Ante ello, no podemos menos que atribuir cierto simbolismo a su refugio en un mirador, desde el cual extendía una mirada serena sobre el espectáculo, pues sugiere que su pensamiento y su deseo estuvieron muy distantes mientras hubo de compartir el afectado esparcimiento de las reuniones.

Justamente en el hipódromo, y a la vista de la niebla que a veces se cierne sobre la pista cuando se da la última carrera, monologa en forma displicente¹⁶:

*Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema:
a las seis de la tarde el landó y el cinema,
a las siete el fastidio y a las ocho el cocktail.*

Y así aparecen en el discurso íntimo otros alicientes, que imponen su preeminencia. No son ya los afanes que circunstancialmente condicionan los gustos del público; sino aquellos que tienden a la contemplación y la comprensión de la vida, en armonía con la sensibilidad individual. Y si es posible que José Carlos Mariátegui redactara anteriormente alguna crónica taurina, en forma incidental y anónima; o si en su condición de cronista hípico desplegó una notoria versatilidad, a pesar del aburrimiento motivado por la consabida intrascendencia de los temas que hubo de tratar y la esencial frivolidad de los lectores a quienes debía dirigirse; lo cierto es que tales fueron tareas cumplidas en aras de su acceso a los superiores niveles profesionales, pero que en ningún momento alteraron su concepción del periodismo como instrumento de orientación social y cultural. Aquella experiencia había perfilado su agudeza para el seguimiento y la presentación de las noticias, así como los originales relieves que su pluma confería a los asuntos más comunes. Y cuando podía cavilar en torno al "teorema" que en las postreras horas dominicales se planteaba a su inquietud, en verdad estaba ejercitando su aptitud para adecuar su trabajo a sus propias afinidades. Porque ha alcanzado ya la necesaria prestancia para encuadrar sus desvelos dentro de una especialidad genérica, y aun darle vida nueva o el atractivo formal que le permitieran atraer la atención y la simpatía de sus lectores.

Creemos que aflora una reveladora asociación en las antedichas cavilaciones de José Carlos Mariátegui. Por una parte, el cinema, limitado aún en su técnica y en el empleo de los medios interpretativos, pero muy sugerente en la sensualidad de los primeros planos y la exageración de los gestos y actitudes; y por otra parte el cocktail, en el Palais Concert, a la hora en que los escritores jóvenes se reunían para cambiar impresiones sobre las cintas cinematográficas y los estrenos teatrales, mientras los aires del elegante café se estremecían a los acordes de un grupo orquestal integrado por damas vienesas, y a través de los cristales se divisaba a las bellas damas y los personajes que paseaban por la calle a la salida de los espectáculos. Es una asociación de arte y vida, que ya marcaba los pasos del novel periodista: pues en su primera crónica reveló la atención que otorgaba a los sucesos del mundo; para documentar sus notas sobre las exposiciones pictóricas frecuentó las clases dictadas en la Academia Concha; y para elaborar con seriedad la crítica desvelose en largas lecturas sobre la inspiración y la proyección social de la creación dramática,

y sobre la significación que en la vida de los pueblos tiene el lenguaje espiritual de la música.

Según podrá advertirse, las notas que "Juan Croniqueur" dedicó al arte estuvieron respaldadas por cierta versación en asuntos de estética. Por eso lo vemos sostener, airosamente, una breve y agria polémica en torno al premio discernido a Juanita Martínez de la Torre en un concurso pictórico promovido por la Academia Concha, y nada menos que para desvirtuar los juicios del pintor Teófilo Castillo. Seguía emocionadamente los conciertos que a la sazón se ofrecían en Lima, y con rendida emoción se aproximaba a los artistas para captar sus impresiones acerca del arte y la vida, e infundir luego a sus notas el calor humano que deseaba transmitir a los lectores. Acudía a las representaciones dramáticas para apreciar en ellas la imitación de la realidad, más o menos estereotipada en los libros que leía con avidez y recreada en los escenarios merced a las dotes de los actores; y tras de las bambalinas iniciaba una relación amistosa con éstos, para juzgar la actitud que adoptaban con respecto a los personajes que encarnaban en las tablas y aproximarse así a la intrínseca dualidad del arte histriónico. Su proyección sentimental es notoria en cada caso. No es un observador analítico e imparcial porque vuelca sus propias emociones en la contemplación de la creación o la interpretación artística pero al mismo tiempo se advierte que al disfrutar el arte se irisa y se potencia su sensibilidad, en grado que sólo atina a satisfacerse en la expresión lírica. Y lo dice sencillamente, en un acento movido por sincera felicidad: "Cuando el alma tiene una suprema emoción artística, se siente la necesidad imperiosa de escribir versos"¹⁷. O queda en suspenso, confundido por la intensidad del gozo: "¡Cuanto sufre el alma cuando la palabra no tiene la emoción que uno le pide!"¹⁸.

Muy efímera, y sólo guiada por la curiosidad, fue su concurrencia a las lidias de toros. Hábilmente conducida, pero meramente condicionada por un compromiso laboral que le permitía incrementar sus ingresos, fue su afición a las carreras de caballos. Y en cambio, su temprana devoción por todas las formas del arte denota la profundidad y la firmeza de una identificación sentimental, porque en sus expresiones halló la vía propicia a la ensoñación, al encuentro de sí mismo y al incitante preñuncio del camino de la vida. Transido y tembloroso, sutil, multifacético, generoso y siempre asequible a su propia renovación, el arte tiene también la virtud de conducir hacia la plenitud del ser, y hacia el fácil entendimiento con las personas afines. De allí el tono afable y comprensivo que habrá de emplear Juan Croniqueur cuando anota sus impresiones sobre los cultores del arte, e inclusive cuando alude a la fraternidad que lo unió con escritores como Abraham Valdelomar o Leonidas Yerovi. Y es impresionante apreciar la intensa proyección de su personalidad en los comentarios que dedica a la maestría pianística de Luisa Morales Macedo; a los óleos de Roura Oxandanberro; a la gracia y el sentimiento volcados en la danza o el canto por artistas como Felyne Verbist y Norka Rouskaya, Esperanza Iris y Tórtola Valencia; a las interpretaciones dramáticas de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. En tanto que fueron con frecuencia un pretexto para expresar sus afinidades y discrepancias, los escritos juveniles de "Juan Croniqueur" no envuelven únicamente el registro de los sucesos cotidianos; pues son la versión críptica de los valores, las

emociones y aun las indefinidas aspiraciones que el autor anidaba en su conciencia.

REFERENCIAS

1. Cf. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 36 pp. 20-21, Lima, 6 de mayo de 1916.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Guillermo Rouillón atribuye tal seudónimo a Eduardo Zapata López. Parecen confirmarlo: su amistad con José Carlos Mariátegui, perpetuada en una auspiciosa semblanza, inicialmente publicada en *El Grito del Pueblo* (de Guayaquil) y transcrita en *Lulú* (Nº 22, pp. 22-23, Lima, 25 de diciembre de 1915); y las reiteradas menciones que a él aluden en las "crónicas" hípcas. Pero cabe recordar que Amadeo Delgado Pastor (en su "Contribución para un catálogo de seudónimos de autores peruanos", inserta en el *Boletín Bibliográfico*: vol. XVIII, Nº 3-4, pp. 254-264, Lima, diciembre de 1948) identifica a "Debel" como David Luy, cuya prolongada afición por las carreras se cristalizó en la dirección de una revista híptica.
5. Cr. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 41 pp. 3-6, Lima, 10 de junio de 1916.
6. Cf "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 43 p. 13, Lima, 24 de abril de 1916.
7. Cf. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 66 p. 7, Lima, 9 de diciembre de 1916.
8. Cf. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 37 p. 13, Lima, 13 de mayo de 1916.
9. Cf. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 44, p. 12, Lima, 1 de julio de 1916.
10. Cf. "Crónica del paddock", por Jack. En *El Turf*, Nº 71, p. 1-2, Lima, 12 de mayo de 1916.
11. Cf. "El mirador de Kendeliz Cadet". En *El Turf*, Nº 64, Lima. 25 de octubre de 1916.
12. Cf. "Wilful y nosotros". En *El Turf*, Nº 40, pp. 1819, Lima, 3 de junio de 1916.
13. "Con Fugace, el fenómeno de ayer", por Kendalif. En *El Turf*. Nº 37, p. 24- Lima, 13 de mayo de 1916.
14. Cf. la "Loa a Febo".
15. Cf. el soneto V de sus "Emociones del hipódromo".
16. Cf. el soneto VI de sus "Emociones del hipódromo".
17. Cf. su reportaje a "Luisa Morales Macedo, artista admirable". En *El Tiempo*, Lima, 23 de septiembre de 1916.
18. Ibidem.

Trance lírico

Alberto Tauro

En los escritos juveniles de José Carlos Mariátegui hallamos una reiterada afloración de sus más íntimas vivencias. Y es lógico: porque sus días fueron signados en su infancia por la soledad y la tristeza, y durante la adolescencia fueron inquietados por cavilaciones y perplejidades. Muchas veces debió pasar largas vigiliias, mientras imaginaba interrogaciones y confidencias en el silencio de las noches hogareñas. Discurriría entre incógnitas y sombras, mientras el viejo reloj anunciaba la implacable sucesión del tiempo. Y acuciado por las circunstancias familiares, alentaría una persistente ansiedad por llegar a la comprensión de la realidad social y de la posición que en ella debería ocupar. Acaso aguardaría que algunas afinidades lo ayudasen a moderar su soliloquio, o imaginaría acciones y relaciones que mitigasen su angustia existencial, o dejaría asomar alguna rebeldía contra la resignación que su madre le inculcaba en armonía con una ingenua religiosidad. Cobró entonces afición a la historia de los grandes hombres, que forjaron su carácter en la oposición a la molicie, la mediocridad y el acomodo; siguió el encandilamiento de los místicos, la transida voz de los poetas y las ficciones romancescas en torno a idilios e intrigas de lejanas tierras; y recreando sus ejemplos pasó las horas en deleitoso trato con los libros que caían en sus manos. Especialmente llevo su sensibilidad hacia la poesía, pues, ya fueran cautelosamente modulados o coléricos, sencillos o encrespados, descubrió en los versos el mensaje de espíritus inquietamente asomados a los arcanos de la vida, beatamente propicios al amor y el dolor, iluminados, altruistas. Es posible que aun en sus años tempranos puliera algunas composiciones poéticas, porque sólo el trémulo lenguaje de las musas podía expresar dignamente las cuitas y los deslumbramientos que emergían en el recatado silencio de su intimidad. Y testimonios familiares han recordado que memorizó algunas poesías gratas a su sentimiento, y a veces las recitó durante las reuniones efectuadas para conmemorar fechas domésticas.

Nuevas motivaciones hubieron de inquietarlo al sobrellevar las asperezas de la lucha por la existencia. Dejó fluir su inspiración

cuando quiso volcar en palabras la sensación salobre que suelen dejar las angustias y los presagios de la vida cotidiana. Cuando la vacilación o la duda oscurecieron la impaciente proyección de sus ansias juveniles. Y en su ánimo alcanzaron nueva significación el silencio y la soledad, o la temblorosa complicidad de la noche, pues le permitieron disfrutar de su "vida interior", como quien se solaza en la paz de un "refugio"¹. Bajo su imperio entregaba lentamente al olvido los confusos reclamos de la vigilia, relegaba tensiones y estímulos a un desván de la conciencia, y requería la pluma para hilvanar los versos que tradujeran sus afecciones más entrañables. Siempre la pluma, sigilosa, y no la máquina a la cual apelaba en la redacción para desenvolver la ágil prosa de sus crónicas: porque la creación poética y el indiscreto traqueteo de las teclas mecánicas eran "cosas incompatibles" para su sensibilidad². Y plasmaba sus vivencias en breves poesías, o musitaba versos escritos anteriormente a fin de revivir sus circunstancias y someterlos a un proceso autocrítico. En cada poesía volcaba las emociones e intuiciones que colmaban esa "vida interior"; pero las componía con tal sinceridad que el lector puede identificar en ellas una confidencia, y aun descubrir conceptos e imágenes destinados a suscitar la comprensión de los espíritus afines. Su lenguaje es, sin duda alguna, más personal; alcanza mayor originalidad y más alta tesitura que en las obras de cualquier otro género; pero difícilmente era apto para trascender a las vastas audiencias. Y en los fueros de la razón encaró José Carlos Mariátegui un dilema: porque en su calidad de cronista se hallaba primordialmente comprometido a excitar la comprensión del lector y a orientar su simpatía hacia los puntos de vista que tratase; y su incidencia en la poesía hubo de inducirlo a preferir sus propias emociones y el cuidado de la calidad estética. Vale decir que el ejercicio del periodismo lo situó ante la imperativa tarea de atender a las manifestaciones de la cultura popular, pero al mismo tiempo le franqueó la tentadora posibilidad de dar a la estampa las efusiones de su intimidad; y como se había incorporado a un círculo de escritores más o menos envanecidos por los halagos de la fama, tendió a satisfacer aspiraciones de

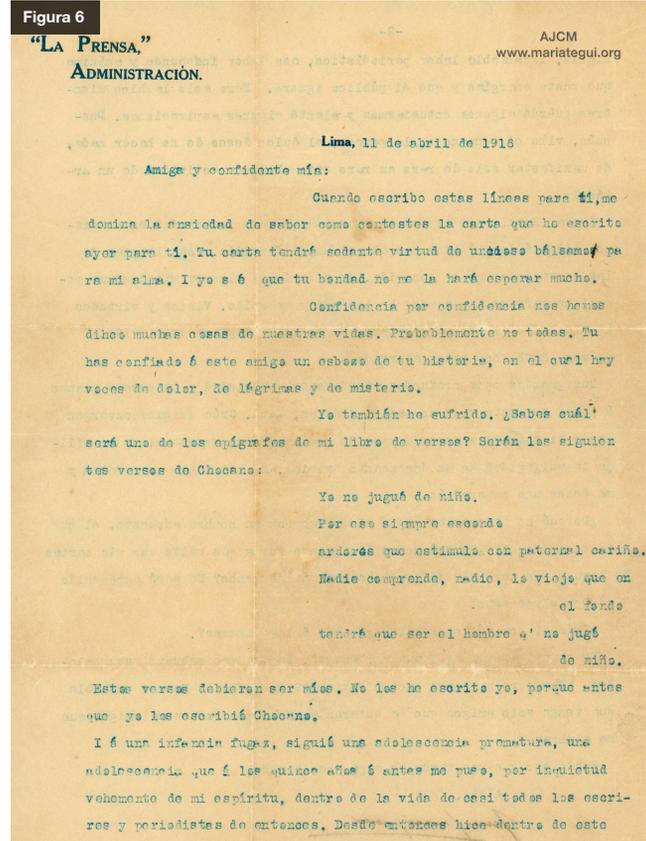
afirmación personal y en su poesía afectó cierto ensimismamiento acorde con el individualismo en boga.

Movido por esa doble perspectiva, juzgó sus versos en las sinceras frases de una epístola reservada. Apuntó que admiraba su hondura y su calidad estética, pero a un mismo tiempo sentía una vaga frustración por no haber logrado captar en ellos la intensidad de su “vida interior”. Según sus palabras³:

mis versos... son muchas veces abstrusos, esotéricos, extravagantes. Responden a complejos estados de alma y no es posible entenderlos sin conocerme. Son pocas las personas que gustan mucho de ellos. El Conde de Lemos, More, yo, escasas gentes más. Yo amo y admiro mis versos. [Los siento tan sinceros y tan hondos! Sé que no he apresado en ninguno de ellos toda mi emoción artística, toda mi sensación íntima, y esto me atormenta. Tal vez en uno de ellos, que llamé “Viejo reloj amigo”, apresé toda mi visión.

Subrayamos que esas palabras constan sólo en una epístola, pero interesa la complacencia que las alienta: porque el sentimental y a veces displicente “Juan Croniqueur” nos dice que ama y admira sus versos. Tal vez para condicionar la estimación literaria o el acercamiento afectivo de su interlocutora; o quien sabe si adoptando una postura al estilo de Abraham Valdelomar. Pero lo cierto es que así justificó su propósito de dar pronto a la estampa un libro de poesía.

Anunciado desde los albores del año 1916, la publicación de ese libro fue vanamente esperada: pues, no obstante apuntar que se hallaba “próximo”⁴, y aun que estaba “listo ya” y aparecería “muy pronto”⁵, es probable que a ello se opusieran las dificultades editoriales o la personal reflexión del autor. A pesar de ello, podemos intuir los perfiles y los designios del proyectado libro, a través de las referencias deslizadas en la prensa.



Carta a Bertha Molina (Ruth) (11/04/1916), [correspondencia]. Archivo José Carlos Mariátegui.

Según las inserciones aparecidas al pie de varias poesías, su título confesaba un estado anímico: *Tristeza*. Tal vez como expresión de los ansiosos presentimientos acunados en la soledad, como declaración de la perplejidad que el joven alienta en su transición desde la inocencia infantil a las duras experiencias de la lucha por la vida, como síntesis de un romanticismo epigonal, o como trasunto de la influencia derivada de algunas lecturas literarias y filosóficas. Sobriamente ceñido a una palabra sencilla, pero definitiva, el título sugería todo eso, y mucho más. Era necesario adelantar algunas precisiones sobre sus alcances, y aun orientar la comprensión de su trasfondo espiritual. Y en las apuntaciones epistolares de “Juan Croniqueur” se advierte que debían coadyuvar a ello las afinidades y vivencias expresadas en una serie de epígrafes, tal vez propios y ajenos, así como la interpretación amistosa que se ofreciera en el prólogo. De aquellos conocemos siquiera uno⁶:

*¿Sabes cuál será uno de los epígrafes de mi libro de versos?
Serán los siguientes versos de Chocano:
Yo no jugué de niño.
Por eso siempre escondo
ardores que estimulo con paternal cariño.
Nadie comprende, nadie, lo viejo que en el fondo
tendrá que ser el hombre que no jugó de niño.*

Estos versos debieron ser míos. No los he escrito yo, porque antes que yo los escribió Chocano.

Y como el joven poeta hace suya esa confesión lírica, porque en ella identifica la tristeza predominante en sus personales memorias de la infancia, suponemos que pudo incluir entre los epígrafes algunos fragmentos que en sus poesías revelasen las pesarasas emociones de los años vividos. Por ejemplo, aquellos versos⁷ en los cuales deja aflorar

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

O aquellos en los cuales parece temer que la actitud anímica fuera una sombra cernida sobre la pureza de la vinculación sentimental⁸:

*...me has amado
porque soy infinitamente triste.*

O esos que reflejan las inquietantes vacilaciones de su transición espiritual⁹:

*Mi tristeza es tan sólo la tristeza enfermiza
de un niño un poco místico y otro poco sensual.*

O la gravitación hacia la filosofía del pesimismo¹⁰:

*La voz de Schopenhauer adoctrina doliente
en mi alma que ha perdido la ilusión de la vida.*

Y aun la contrastante animación del cuadro social que no logra amortiguar sus dolidas preocupaciones¹¹:

*y un joven está triste cual si reflexionase
en lo inconsecuente que es la felicidad.*

De modo que todo nos induce a reconocer en ese título una exacta definición de la actitud lírica de José Carlos Mariátegui. Tal vez entrañaba una confidencia, y reclamaba que se lo pronunciase en tono espacioso y sibilante: porque esa *Tristeza* era una constante en los recuerdos de la infancia gris y en las inseguras proyecciones de su paso por la vida, en las influencias recibidas a través de las enseñanzas religiosas y la ideología filosófica, e inclusive en la dolorosa introversión que lo llevaba a dudar del amor y a preferir la soledad cuando se hallaba en compañía. Era una *Tristeza* nacida en el versátil discurso del soliloquio; y tal vez profundizada por las roedoras angustias del individualismo. Envolvía la versión de pasiones y observaciones, ansias y reflexiones de un ánimo turbado por el enfrentamiento con situaciones ásperas. En verdad, un testimonio: "todo un hondo y sentido boceto de mi vida, de mis inquietudes y de mis anhelos"¹². Pero era tan persistente como los reiterados y estrechos límites de un laberinto; y, lejos de abandonarse a su pesantez, el ánimo esforzado habría de pugnar por despejarla para buscar el paso hacia la fecunda generosidad de la preocupación social.

A través de una apuntación epistolar conocemos otro detalle adicional del poemario que debió aparecer bajo el título de *Tristeza*,

a saber: incluiría un prólogo. A manera del espaldarazo caballeresco, sería respaldada así la presentación pública del escritor novel; y como éste pensaba solicitar a quien conjugase una voluntad amistosa y la necesaria sutileza para la crítica, sorteó muchas dudas antes de llegar a la designación correspondiente¹³:

Me preocupa la cuestión del prólogo. Busco entre los literatos cuajados uno bastante comprensivo. Y he pensado en Luis Fernán Cisneros. El lo hará con gusto y bien.

Al margen de sus propósitos editoriales, "Juan Croniqueur" agrega en sus palabras algunas nuevas precisiones sobre la significación que *La Prensa* tuvo en su experiencia y sus relaciones profesionales: porque alude a las cualidades personales y literarias de Luis Fernán Cisneros, permite suponer que armonizaron con el magisterio periodístico ejercido desde la dirección por Alberto Ulloa Cisneros, y confirma la cordial intensidad de la comunicación mantenida entre los redactores del diario.

En cambio, sólo han llegado hasta nosotros muy escasas alusiones sobre las poesías incluidas en el anunciado libro. Algunas constan en las notas hechas al pie de sus respectivas publicaciones¹⁴; pero a base de ellas no se logra identificar ni una decena de esas poesías; y como aquellas que han sido reunidas ahora no se ajustan en su totalidad al carácter sugerido por el título, es procedente sujetar el conjunto a un escrutinio. Al efecto, estimamos: 1º, la breve cronología de las colaboraciones poéticas suscritas por "Juan Croniqueur" es particularmente intensa en 1916, pero denota una tendencia declinante en los últimos meses, y solo se extiende hasta febrero del año siguiente; 2º, no obstante afirmar que el libro destinado a reunir sus "versos" estaba "listo ya" (16 de abril de 1916), declara haberse fijado un plazo mínimo de seis meses para decidir su aparición (febrero de 1916), pues lo atormentaba la idea de no haber captado en ellos toda su emoción artística; 3º, muchos de esos versos fueron sólo ejercicios ocasionales, enderezados a cumplir un compromiso económico (por ejemplo, las poesías relacionadas con la hípica) o a realizar una prueba de ingenio (por ejemplo, los madrigales compuestos para un concurso frívolo o el soneto "A Tórtola Valencia" escrito en colaboración con Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo); y 4º, las poesías destinadas a figurar en las páginas de *Tristeza* fueron aquellas que estimaba como las expresiones más entrañables y personales de su inspiración. En consecuencia, deducimos: 1º, que la incidencia lírica de "Juan Croniqueur" refleja sus circunstancias íntimas, así como una implícita respuesta al reto planteado por las actitudes literarias de los redactores de *La Prensa* y su vinculación con el grupo *Colónida*; 2º, la posible relación entre la declinación de su entusiasmo poético y su conversión en cronista político, a raíz de su incorporación al plantel periodístico de *El Tiempo*; y 3º, el conocimiento de las grandezas y las miserias ligadas al poder público y a la emergencia de los problemas sociales lo indujo a rechazar gradualmente la insustancialidad y la carencia de proyección del individualismo reflejado en las poesías de *Tristeza* y finalmente lo llevó a someter sus manuscritos a un implacable auto de fe.

Cabe proponer una reflexión tangencial, en lo tocante al abandono del proyecto editorial: porque inicialmente fue anunciado en *La Prensa*, el 2 de enero de 1916; ratificado, de manera particularmente

notoria, en el tercer número de *Colónida*, correspondiente al 1 de marzo de 1916, aunque a la sazón declaraba confidencialmente su autor que por lo menos tardaría seis meses para decidir su aparición; y casi al desgaire fue posteriormente ratificado el anuncio del libro en *El Tiempo*, del 20 de agosto de 1916. Entre los extremos de esa breve secuencia se desarrollaron dos hechos, que en alguna forma sofocaron el lirismo de “Juan Croniqueur”: la aventura representada por la aparición de la revista *Colónida*, cuyo primer número correspondió al 15 de enero y el cuarto al 1 de mayo de 1916; y la gravitante competencia ocasionada por un frívolo concurso de madrigales (abril de 1916) promovido por la revista *Lulú*, y que transitoriamente forjó una rivalidad entre “Juan Croniqueur” y otros integrantes del grupo. En lo tocante a *Colónida* —no obstante su amistad con Abraham Valdelomar y su inclusión entre los escritores jóvenes que asumieron su credo estético—, solo se registró su colaboración en el tercer número, cuya dirección fue accidentalmente ejercida por Federico More; y no fue comprometida cuando ocho poetas del grupo decidieron hacer en común un libro, dejando “eliminados dos o tres nombres... por razones de amistad personal y no de desdén literario”¹⁵. Es cierto que las alegadas “razones de amistad personal” explicaron de modo elocuente las limitaciones de la compilación; pero fueron inmerecidamente descorteses e inamistosas para cuantos pudieron sentirse “eliminados”; y además de reflejarse su efecto en la burlesca mención del poemario como “las coces múltiples”¹⁶, dio origen al resquebrajamiento del llamado “grupo Colónida” y a la definitiva suspensión de la revista. Por añadidura, es claro que esa actitud labró el desengaño de José Carlos Mariátegui con respecto a las vanidades de los poetas, y a su vez lo animó a consagrar severos juicios acerca del “colonidismo”: “no constituía una idea ni un método... [sino] un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador... [que sin ser] un haz de temperamentos afines... [ni] una generación,... tendió a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido”¹⁷.



Portada de la revista *Colónida* (1916). *Colónida*, Año 1, t. 1, n. 3. Archivo Fotográfico Servais Thissen.

Si hoy queremos aproximarnos a la reconstrucción de *Tristeza* podemos apelar a dos fuentes de información, a saber: las indicaciones aparecidas al pie de las poesías insertas en la prensa periódica, a fin de anunciar la próxima edición del libro; y las poesías inspiradas en circunstancias o fases de la vida, las inquietudes y los anhelos del autor. Aquellas son: Morfina, Nostalgia (que inicialmente apareció bajo el epígrafe de “Educación abstrusa”), Nirvana, Plegaria del cansancio, Coloquio sentimental,

Insomnio, Elogio del ópalo y Plegaria nostálgica. A las segundas adscribimos las siguientes: Spleen, Nocturno, Paréntesis, Viejo reloj amigo, El elogio de tu clave, Interpretación (III), Elogio a Cervantes, Elogio de la celda ascética, La Voz evocadora de la capilla, Minuto de la confidencia, Minuto del encuentro, Afirmación, Fantasía Lunática, Fantasía de otoño, Ditirambo elegante y Tú no eres anacrónica. En total, veinticuatro poesías. Todas ceñidas al modelo estrófico del soneto; pero con una diferencia en el metro, pues diez han sido compuestos en el clásico endecasílabo, y catorce en los alejandrinos gratos al modernismo. E inclusive difieren entre ellos debido a cierta especificidad o afinidad, que movieron a “Juan Croniqueur” para agruparlos en series; y como sólo conocemos éstas a través de algunas muestras, podemos imaginar la magnitud de un posible auto de fe que ocasionaría la destrucción de los manuscritos de *Tristeza*. Por ejemplo: conocemos Los psalmos del dolor a base de poesías numeradas de III a V; apenas han llegado hasta nosotros las Interpretaciones III y IV; y sólo mediante composiciones singulares, las Elegías de las horas sentimentales y Plegarias románticas. Por lo tanto, es claro que fue un libro homogéneo en cuanto a su forma, de contenido coherente, y con una estructura ajustada a las coincidencias temáticas.

Esos versos son mesuradamente confidenciales, a veces contaminados por la displicencia y el escepticismo, siempre saturados de la brumosa nostalgia que suscita el recuerdo de lo pasado y las ansias imprecisas que inspira el porvenir. Su “tristeza” interpreta una situación existencial; pero también trasunta cierta identificación con las postulaciones ideológicas de filósofos y escritores que sufrieron los efectos de la soledad y el desamor; y aunque la tremolación de sus palabras acoge imágenes convencionales —como los reflejos lunares, las melodías de un piano distante, o el implacable transcurso del tiempo—, en ningún momento se quiebra la unidad intrínseca de la poesía, ni palidece la estricta correspondencia entre el concepto de la vida y la transida voz del poeta. No sólo asume una actitud comprensiva ante las enseñanzas dolientes de Schopenhauer, la intensidad trágica de la frustración que doblegó las esperanzas amorosas de Leopardi, o la callada contemplación que a la postre llevó al joven Werther a sorprender con sus besos atropellados a la mujer amada y a remediar su desesperanza con el suicidio; admira el deliquio místico de San Juan de la Cruz, la voluntad que una y otra vez ensayó Don Quijote en su lucha contra las propias adversidades y contra el mal enseñoreado sobre la vida, y también la confusa asociación entre realidad y ensueño que Segismundo urdió en la soledad de su prisión, o las engañosas visiones que hicieron olvidar a Verlaine las amarguras cotidianas. Desvelado por la silenciosa proyección que forjaba, ante el recuerdo de las acciones y las emociones de cada jornada reciente, convocaba una teoría de ilustres figuras cuya presunta compañía lo ayudaba a fortalecer su ánimo.

Confidencialmente, pero con el sincero deseo de excitar la comprensión ajena, sintetiza la íntima visión de sus vivencias¹⁸:

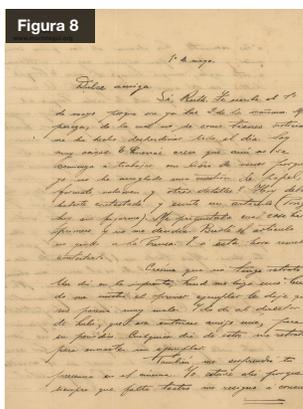
¿Por qué soy triste? ¿Quién sabe nunca el origen de estas cosas? Mi tristeza tiene vieja genealogía. Mi alma está de antiguo triste, porque el dolor es la verdad única de la vida. Pero el dolor

y la tristeza son cosas voluptuosas que hacen a veces al espíritu más bien que la alegría y el optimismo.

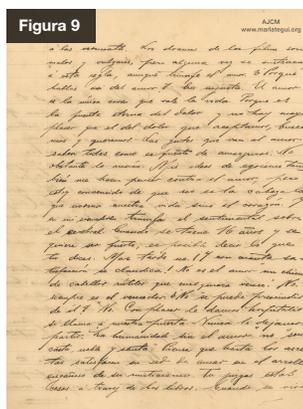
Movido tal vez por alguna respuesta contradictoria y la intención consoladora de la amiga a quien se dirigía, ratifica y amplía su pesimismo¹⁹:

El dolor es la única verdad. El dolor es purificador. En mí ha hiperestesiado todas mis aptitudes artísticas, todas mis sutilezas espirituales. Yo he sufrido y sufro probablemente más. Sufro un casi aislamiento, una absoluta soledad.

Y aun admitiendo la posibilidad de hallar salvación en el amor, que en esos instantes le parecería huido o lejano, insiste luego en las oscuras perspectivas que ya había formulado²⁰:



Carta a Bertha Molina (Ruth) (1/05/1916), [correspondencia], folio 1. Archivo José Carlos Mariátegui.



Carta a Bertha Molina (Ruth) (1/05/1916), [correspondencia], folio 2. Archivo José Carlos Mariátegui.

El amor es la única fuente que vale la vida. Porque es la fuente eterna del dolor y no hay mayor placer que el del dolor que aceptamos, buscamos y queremos. Las gentes que van al amor saben todas cómo es fuente de amarguras.

Es la confesión de un ser contemplativo, que en su temprana edad se asoma a la vida desde una posición insegura que medita en las ásperas leyes de la sociedad, cuando se siente herido por los agujijones de la soledad y el silencio; y que hace suyas las doctrinas inspiradas por el dolor humano.

Desde esta postura, y no obstante su discreta modulación, la poesía de "Juan Croniqueur" es como una botella al mar o un grito, que desafían al azar con un mensaje para el amigo ignoto. Es un desahogo de cuitas y dudas, presentimientos y ensoñaciones que emergen y crecen con la imponderable pesantez que labra la introversión. Y en sus versos asoman las memorias que el entendimiento prefiere callar²¹:

*¡Oh las noches en que hablan fantásticos conjuros
y en que muerde una angustia en cada pensamiento!*

Asoma también el sobrecogimiento que suele dominar el ánimo del poeta cuando se ve limitado a su propia realidad²²:

Me espanta verme a solas. Busco la confusión por no oír la imperiosa voz de mi corazón.

Y esboza un pesaroso diorama de su vida con la roedora evocación de las sensaciones que poblaron sus días grises²³:

*Yo siento haber vivido de prisa. Mi sonrisa
es una mueca triste de cansancio mortal.
Solloza en mis recuerdos la temprana, indecisa
violación del secreto del Bien y del Mal.*

En cada oportunidad apunta un tono o un motivo de su tristeza, un rasgo de sus calladas obsesiones; y no cabe duda que así integra el paisaje de esa "vida interior" que tanto celaba.

Pero agobiado por sus pensamientos angustiosos, y en compañía de las sombras fraternas de quienes sublimaron el dolor, también acertó a trazar la imagen completa de sus vivencias en una vagarosa "Sinfonía de otoño":

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

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

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

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

En su conjunto, el cuadro es definitorio. Y tanto sorprende en sus líneas la coherencia de los símbolos, como la sostenida intensidad de las emociones que ellos trasuntan. Pero no corresponde a una situación estática, ni a un proceso clausurado. Es la toma de conciencia, movida por las inquietudes que excita la percepción de las anomalías y las contradicciones de la vida. Es el examen del pasado personal, en el difícil momento de disponer energías para iniciar una voluntariosa búsqueda de su propio destino. Y aun bajo el imperio de la tristeza, sus efusiones líricas son el diáfano testimonio de una inminente transición: pues "el poeta esplínático se pasea y se aburre"²⁴ en las tardes del hipódromo, o se acoge a la meditación en una "celda ascética", porque sus íntimos pensamientos lo transportan hacia los arcanos de su almarío. La preocupación profesional que lo lleva a las reuniones hípcas no lo libera del aburrimiento²⁵:

*Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema:
a las seis de la tarde el landó y el cinema,
a las siete el fastidio, y a las ocho el cocktail.*

Y en la paz del cenobio franciscano desahogó su inspiración literaria, porque el ambiente místico no le ofreció las respuestas que sus angustias requerían.

De la bruma, imprecisa y presagiosa, van emergiendo lampos alentadores. Asociados a veces con el recuerdo de la ternura que su madre le prodigara, mientras agregaba fervientes preces a los tratamientos prescritos para los males que aquejaron su infancia; y dirigidos otras veces hacia el amor, temblorosamente deseado o intuído, y aun entrevisto en alguna mirada o el indolente roce de una fina mano. Su memoria anima cálidas visiones²⁶:

*Cada eco me habla evocadoramente
de cuando, de rodillas en el lecho,
mi madre me signaba dulcemente
en la frente, en la boca y en el pecho.*

Y la inocencia de los años idos revive en la nostalgia del hombre acosado por el escepticismo²⁷:

*Siento el hondo dolor de la duda
y solloza mi cantiga muda
por el don de volver a ser niño...*

Es obvio que no ha de aparecer la misma placidez en las imágenes ligadas a las promesas del futuro, porque se le antojan inseguras o fantasmagóricas, y teme la secuela que originan los desengaños; pero ello suscita la reacción de la voluntad y, lejos de doblegarse a la influencia de la tristeza o el dolor, "Juan Croniqueur" se prepara a superar sus efectos morbosos y a luchar por los privilegios de la vida. Ve el amor como el más grato aliciente, y juzga que aun sus amarguras conducen al placer. Lo revela²⁸, con cierta noción de su eventual fugacidad:

*Convergen mis anhelos, melancólicamente,
hacia un amor que es luego una esperanza ida,
y que deja otra huella de dolor en mi frente,
y que pone otra sombra de tristeza en mi vida.*

Y discretamente alude a los lacrimosos reproches que alguna vez se opusieron a la incompreensión y la ruptura²⁹:

*En un vago crepúsculo interior
sollozan las pupilas de zafir
de una amada que me hizo presentir
las voluptuosidades del dolor.*

Es el amor, que se muestra en los matices y las formas de un claroscuro; que mueve ansias y esperanzas de una sensibilidad romántica; y que a su vez excita una contradictoria alternativa, en cuanto lleva a la sensualidad o a una gozosa afirmación vital. Es el amor, que puede exigir renunciamientos y abandonos, o llevar hacia el discernimiento que requiere su continuidad. Y a la manera del viandante situado ante una encrucijada, "Juan Croniqueur" otea los horizontes propuestos en esa disyuntiva. Juzga desdichado el amor que se realiza a través del dolor y el sacrificio, porque los impulsos del corazón deben llevar a la plenitud mediante la unión que se sublima en el goce de la existencia. Y desde esos instantes declina su adhesión a la filosofía del pesimismo y el dolor. En cambio,

define su confianza en la voluntad, racionalmente conducida hacia la afirmación de los valores intelectuales y morales. Según sus palabras³⁰:

Tengo la mala suerte de que mi corazón influya en mi vida definitivamente, y que mi cerebro, en cuanto a mi vida se refiere, no influya en nada. Es una gran desgracia. ¡Si mis sentimientos obedeciesen a mis ideas, cuán infinitamente feliz sería, cuán ferozmente egoísta, cuán super hombre!

Quizá desahucia ya las concepciones de Schopenhauer, y denuncia el entusiasmo suscitado por una reciente lectura de Nietzsche. Pero cabe advertir que desde entonces amortigua sus afinidades con el decadentismo literario, y otorga sus preferencias a la exposición y la crítica de hechos e ideas que en alguna forma planteasen un compromiso con el futuro.

REFERENCIAS

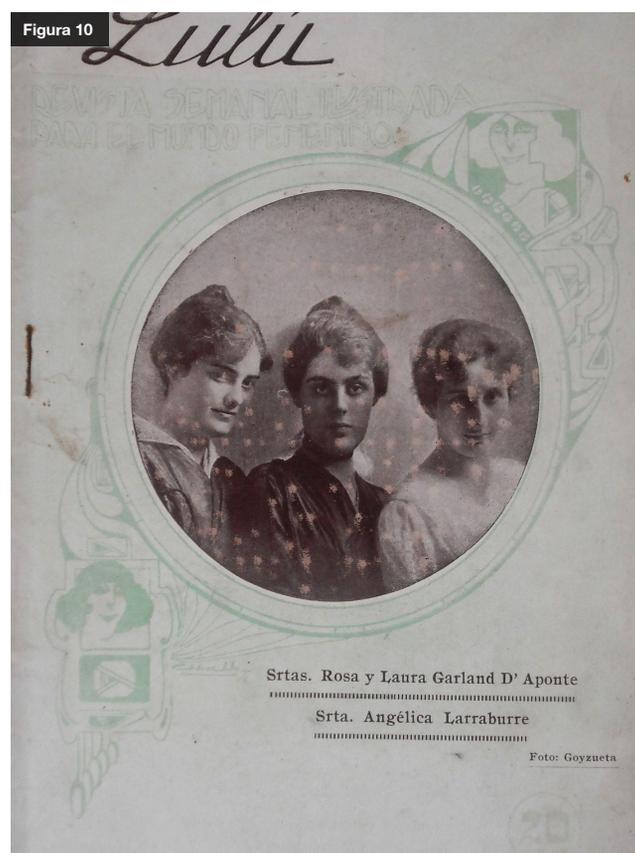
1. En carta dirigida a "Ruth", el 26 de abril de 1916, confesaba: "¡Qué me importa el público, amiga mía! Me basta mi vida interior. Y en ella me refugio".
2. En carta a "Ruth", de febrero de 1916, "Produce en ella [la Underwood] mucha prosa, versos nunca; son cosas incompatibles".
3. Ibidem.
4. Cf. Las publicaciones de algunas poesías destinadas a figurar en sus páginas, adelantadas tanto en *La Prensa* (del 2 de enero y 23 de abril de 1916) y en *El Tiempo* (21 de agosto de 1916), como en *Colónida* (Nº 3, del 1 de marzo de 1916) y en *Renacimiento* (Guayaquil, 1916).
5. En carta a "Ruth", suscrita el 11 de abril de 1916.
6. Ibidem
7. Cf. Los versos de "Spleen".
8. Cf. en "Morfina".
9. Cf. en "Plegaría del cansancio".
10. Cf. en "Coloquio sentimental".
11. Cf. el soneto V de sus "Emociones del Hipódromo".
12. Cf. la citada carta a Ruth de febrero de 1916.
13. Ibidem.
14. Cf. la nota 4.
15. Cf. "Las Voces Múltiples", crónica aclaratoria sobre el origen de la compilación antológica aparecida bajo el mismo título. En *Colónida*, Nº 4, p. 38, Lima, 1 de mayo de 1916.
16. El sostenedor de la burlesca alteración del título fue Florentino Alcorta, en *El Mosquito*; y a pesar de los esfuerzos que desplegó en sucesivas ediciones para "picar" a los ocho autores, no nos parece que a ello lo incitara su mayor o menor mérito literario. Creemos que se refirió a las "cocos" que los ocho autores propinaron a sus amigos poetas, al eliminarlos de la antología "por razones de amistad".

17. Cf. sus apreciaciones sobre "Colónida y Valdelomar", en *7 ensayos*.
18. Cf. la citada carta a "Ruth" de febrero 1916.
19. Cf. la carta a "Ruth", suscrita el 2 de abril de 1916.
20. Cf. la carta a "Ruth", suscrita el 1 de mayo de 1916.
21. Cf. en "Insomnio".
22. Cf. en "Spleen".
23. Cf. en "Plegaria del cansancio".
24. Cf. el soneto VII de sus "Emociones del Hipódromo".
25. Cf. el soneto VI de sus "Emociones del Hipódromo".
26. Cf. el soneto titulado "La voz evocadora de la capilla".
27. Cf. su "Plegaria nostálgica".
28. Cf. su "Coloquio sentimental".
29. Cf. su "Nirvana".
30. Cf. su carta a "Ruth", suscrita el 2 de abril de 1916.

Aproximación a los horizontes del lector

Alberto Tauro

Ya se reconocía a José Carlos Mariátegui como un cronista de estilo ágil y sugerente, cuando empezó a incursionar en la creación literaria. A ello se animaría debido a los ecos auspiciosos que la opinión otorgaba a los poetas, y a la alegre suficiencia demostrada por los redactores y colaboradores que en *La Prensa* cultivaban la poesía. Aunque íntimamente apreciaba los frutos logrados mediante la crónica y otras ocasionales formas de periodismo, en cuanto lo incitaban a documentar sus datos con un acucioso seguimiento de la actualidad y progresivamente enriquecían su bagaje cultural, advertía que la especialización podía reducirlo a una incómoda limitación en sus trazos con los exponentes de la profesión; y, en consecuencia, los empeños enderezados hacia otras modalidades genéricas equivalían a exhibir la versatilidad de su dominio expresivo, a singularizar y realzar su personalidad y aun a mejorar las posibilidades de su posición laboral. Tanto es así que muy pronto se le mencionó en los comentarios coetáneos como “el poeta Juan Croniqueur”; e inclusive fueron tributados algunos elogios a la sensibilidad, la elegancia y la originalidad de sus composiciones, “joyas métricas de indiscutible valor y belleza”¹. Pero es posible que no llegara a estar satisfecho con el individualismo y el decadentismo de sus versos; y simultáneamente cultivó el cuento y el teatro, porque su contenido fáctico los vincula de algún modo a la crónica, y sus bases formales imponen al autor una cuidadosa aproximación a los intereses y la comprensión del lector o el espectador, e inclusive le permiten volcar sus observaciones de la vida, y aun ofrecer algunas proposiciones de crítica social!



Portada de la revista *Lulú* [1916]. Archivo Fotográfico Servais Thissen.

En verdad, los principios a los cuales se ajustan el cuento y el teatro determinan una serie de posibilidades que la poesía lírica no admite, pues ésta es la expresión del yo y aquellos abordan las

circunstancias del contorno. De allí la intensidad emocional de la poesía lírica, y la gradación situacional que requieren el cuento y el teatro. Los abisales secretos de la conciencia afloran en las imágenes y las modulaciones de la poesía lírica, en tanto que el contenido argumental del cuento y el teatro se orienta a interpretar o recrear la realidad, según la estrategia determinada por la creación. Y ello explica las diversas reacciones del lector: que va a la poesía lírica para escrutar la actitud vital del poeta, o la hondura y la belleza de su estilo, pero suele hallar en el relato y la escena un trasunto de su propia situación y en función de ella asume a veces una posición sentimental ante los hechos y los personajes presentados. Con una diferencia: en cuanto se define el teatro como una imitación de la vida y la retórica tradicional condiciona su verosimilitud a las famosas unidades clásicas –de acción, tiempo y espacio–; y aún el nombre del cuento sugiere en cambio libertad plena, pues igualmente alude a la posible arbitrariedad del tema referido y a la forma adoptada para desarrollarlo.

En su fuero interno, José Carlos Mariátegui tuvo presentes las manifestaciones y los límites de la opinión ajena, al proyectar la publicación de un libro de cuentos que tenía “casi listo” y que aparecería inmediatamente después de su libro de versos². Tal vez pensó excitar así las afinidades de los iniciados y los ingenuos conceptos del público: pues cautelosamente admitía que era preciso conocerlo íntimamente para desentrañar la complejidad de sus poesías y por ello eran pocos los amigos que podían gustar de ellas; y, en cambio, los temas sencillos y amenos, así como el estilo familiar de sus cuentos le dejaban prever que estaban al alcance de los lectores comunes y serían favorablemente acogidos. Pero la paralela preparación de ambos libros no oscurece una latente preferencia por los cuentos, porque en el curso de su experiencia profesional había vertido su imaginación en algunas crónicas referentes a sucesos más o menos sensacionales; y, al aprovechar la trama de la vida para suscitar la comprensión de los lectores, había desarrollado las noticias con el ingenio y la morosidad que suele reclamar el cuento³; de modo que al incursionar en este género hallaría una fecunda fuente de inspiración en las incitaciones de la realidad. Aún más: la breve cronología de los cuentos mariateguianos se desliza como una fugaz interpolación en la serie de sus crónicas, y tal vez por eso se trasluce en ellos una interpretación de la vida cotidiana a la luz de la ficción, o el deseo de enriquecer la monotonía diaria con las aclaraciones pertinentes a circunstancias y personajes. Dejan suponer el tácito planteamiento de una alternativa entre las asperezas de la existencia y los estudiados matices de la literatura, y parece indudable que al dilucidarla se orientó su interés hacia la comprensión de aquellas. Fue una opción lúcida: enderezada a la permanente búsqueda de la verdad antes que a las artificiosas construcciones de la imaginación, proclive al incremento y la sistematización de las observaciones sociales antes que a los caprichos singulares de la creación romancesca, e inclinada al imperio del entendimiento sobre la sensibilidad. Pero no olvidó las emociones disfrutadas durante la invención de esos cuentos, y evocó muchas veces las impresiones que produjeron entre los lectores más dispares. Y al correr los años, cuando el nuevo realismo enfebreció a los narradores hasta identificarlos con las experiencias y las

aspiraciones de la sociedad, José Carlos Mariátegui concibió la posibilidad de utilizar el género narrativo como un instrumento de comunicación, que llevase a una vasta audiencia los problemas de la realidad y las preocupaciones inspiradas por el futuro común.

Los dos primeros cuentos aparecieron, sin firma, el 3 de agosto de 1914; al cumplirse justamente once meses (3 de julio de 1915), las páginas de *El Turf* iniciaron la inserción de una serie, convencionalmente destinada a destacar los aspectos mundanos de la naciente afición hípica; y otros, con temas sentimentales o psicológicos, fueron acogidos en periódicos y revistas hasta mediados de 1917. Aún considerando separadamente las dos versiones de un cuento hípico⁴ –“El jockey Frank” y “Jim, jockey de Willy”–, en atención a registrarse en ellas correcciones y supresiones que dan mayor sobriedad y relieve al tema tratado, alcanza sólo a 17 el total de los cuentos publicados en el lapso de tres años. Pertenecen a dos vertientes: una, consagrada a los temas hípicos, y otra, desenvuelta en torno a vicisitudes de la condición humana. Pero la unidad del estilo imparte carácter al conjunto.

Ante todo, en esos cuentos de “Juan Croniqueur” se advierte la ausencia de color local. A despecho de los risueños matices que apreciaba en las *Tradiciones* publicadas por Ricardo Palma, y las diversas formas de criollismo que a la sazón popularizaban sus amigos Leonidas Yerovi y Abraham Valdelomar, prefirió soslayar cualquier precisión relativa al escenario y los personajes de sus relatos. En armonía con la resonancia de su propio seudónimo y con el origen del deporte hípico, definió su atmósfera con los nombres franceses e ingleses dados a sus protagonistas. E inclusive apeló a veces a ciertos rasgos exóticos, pero deslizando de modo ligero y reiterativo porque así subrayaba su presunta significación. En verdad, sus temas son el fruto de una construcción metódica: pues los desenvuelve con la prudencia de un observador que desea explicar los hechos según su impresión, pero evita o limita cualquier exceso de subjetivismo. O suponen incitaciones, pasiones y desgarramientos cuyos visos se manifiestan con aparente naturalidad, pues aun los escasos gestos de violencia son descritos como la repentina consumación de implícitos procesos mentales. De allí los tonos tenues, crepusculares e imprecisos que dan a esos cuentos la sugestión característica de cierta lejanía, el seguimiento de una evocación ajena, o la relación de las tensiones que suele encubrir el disimulo.

Los cuentos hípicos denotan la voluntariosa creatividad de “Juan Croniqueur”: pues, a pesar de haberlos concebido para atender a un compromiso profesional y contribuir a la promoción de las reuniones del hipódromo, logran elevarse sobre finalidades tan prosaicas y descubren una veta con posibilidades realmente insospechadas. Se limitan a intrigas captadas en un ambiente frívolo, así como a las simulaciones de la ostentación social y el juego. Sólo alternan en sus acciones muy reducidos elementos, que pueden ser tipificados en relación con la parte que desempeñan en el espectáculo y podrían ser apropiadamente designados en atención a ella –a saber: el jockey, el propietario, la esposa del propietario, el aficionado galante y, desde luego, el caballo–. Pero es notorio que las historias respectivas exceden a su estrecho marco,

inciden agudamente en las complejidades psicológicas y sociales de los personajes, y trascienden a niveles imponderables.

Con especial simpatía destacan las dotes del jockey: celosamente identificado con la fama del caballo que se le confía, afanoso en los entrenamientos, pundonoroso en las competencias, discreto y elusivo frente a los rivales, y a veces secretamente enamorado de la elegante y bella esposa del propietario. Es el protagonista de la fiesta hípica; pero no deja de ser un instrumento de la fortuna ajena, y aun se resigna a ser postergado por el propietario o el preparador en la hora del triunfo. Sufrir cuando se pretende doblegar su voluntad y su destreza, en atención al calculado rendimiento de las apuestas o cualquier designio subrepticio. –p. ej.: “Fue una apuesta del five o'clock tea”–. Y sobriamente aparece la conjunción de tales calidades cuando alguna falta da motivo para que se le aparte del caballo al cual condujo siempre triunfalmente y, cabalgando sobre otro corcel, llega a vencerlo y opacar su fama de crack invicto –“El jockey Frank”–, o cuando finge un accidente –“El jockey de Ruby”– para justificar la derrota de su caballo y castigar así al propietario, que ha seducido a su compañera y en sus apuestas experimenta pérdida tan cuantiosa que lo precipita al suicidio. Y con el jinete destacan la nobleza y la sensibilidad del caballo, que parece acostumbrado a los aristocráticos cuidados del stud⁵ y a los estimulantes gritos y aplausos alzados desde las tribunas, y al cual se ve entristecido cuando una lesión lo aparta de las pistas –“Amid Bey”– y queda opacamente consagrado a la reproducción, e inclusive al frívolo paseo de sus dueños o el cansino arrastre de algún coche –“Historia de un caballo de carrera”–

Sus historias dejan siempre una estela de tristeza, porque los esplendores del auge parecen ilusorios y precarios; ante su brillo suelen agitarse la vanidad o la coquetería y el capricho, del propietario o su esposa, y aun los desafíos lúdicos del aficionado galante; y, en verdad, estos personajes no sobrepasan el plano oscuro del trasfondo, pues las competencias del hipódromo no comprometen los hervores de su sangre, y apenas son para ellos un modo de llenar el vacío de sus vidas. De modo que el análisis puede sorprender en esos cuentos una proyección ajena al propósito inspirador; tal vez imperceptible para quien sólo atendiera al relato aisladamente leído en un número de la revista volandera; y que emerge en el conjunto de figuras, circunstancias y deliberaciones, cuyo entrelazamiento revela un mundillo donde los intereses y las pasiones pueden ensombrecer y obliterar las convenciones del llamado deporte de los reyes, y corresponden al egoísmo avasallador del burgués.

Muy diferente es la línea de la ficción desarrollada por “Juan Croniqueur” en los cuentos alusivos a las vicisitudes de la condición humana. Apenas son siete. Es posible que algunos de sus temas provengan de las incidencias registradas en la crónica periodística; pero no deben su interés al revuelo que pudieron promover en la quietud local, ni al cautivante encadenamiento de la acción, ni a su discreta ubicación en un cuadro de costumbres, sino al estudio psicológico de los personajes. Cada uno se erige en centro de una escena social, y la acción fluye en estrecha relación con el proceso de sus motivaciones. Diríase que adquieren vida propia; y que el autor soslaya su pasión de creador, para asumir la posición de un

observador zahorí, o para ensayar una interpretación de la vida en cada una de las historias relatadas.

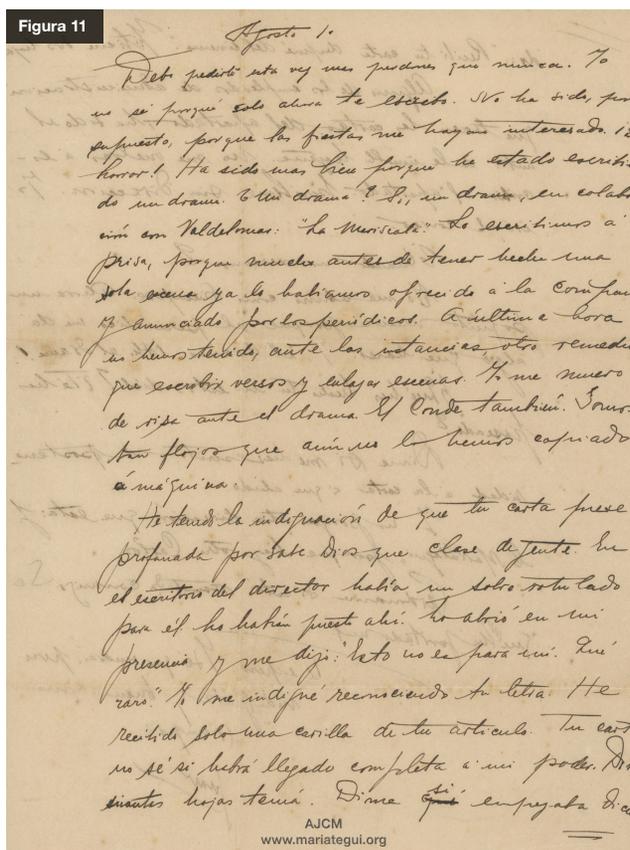
Impresiona el caso de “Juan Manuel” médico de provincia que a lo largo de quince años arrastró una existencia monótona y opaca hasta que el azar puso ante sus ojos los destellos promisorios del amor. O el de aquel mendigo ciego, que se aferra a la posesión de un retrato de la mujer a quien amó; lo cuida como prenda de su recuerdo más grato y el más eficaz lenitivo de su desgracia y desesperadamente llega hasta el crimen para castigar a otro mendigo que alevemente le robara tan preciado tesoro. O el de esa hermosa doncella que redime su pobreza mediante la conveniencia de un matrimonio decoroso (“La señora de Melba”) y sufre ocultamente los estragos que su figura experimenta durante el proceso de la maternidad. Y luego: los celos que llevan hasta el uxoricidio a un irreflexivo marido al ver que su mujer había accedido a ser la pareja de un extraño en “El baile de máscaras”; el enamoramiento alentado por un aficionado al cine, al contemplar las actitudes sensuales e incitantes de la estrella en un film la frivolidad puesta en juego con la simulación del amor y olvidado entre las aciagas turbulencias de “La guerra que pasa” el drama de una mujer que difícilmente supera sus porfiados odios cuando recibe en sus brazos al fruto de la violación que le infligiera un soldado enemigo. Subrayamos: en tales historias destaca la originalidad la sencillez y la equilibrada verosimilitud de sus temas así como la cuidadosa descripción de los caracteres y la cabal adecuación del estilo pero a través de su breve cronología se advierte una clara evolución que se inicia con la presentación de casos ligados sólo al ámbito individual de sus protagonistas –por ejemplo. “Juan Manuel” “La señora de Melba”, “El hombre que se enamoró de Lily Gant”– y va hacia la relación de conflictos desprendidos de situaciones sociales genéricas –por ejemplo. “Epistolario frívolo”, “La guerra que pasa”–. De ello se deduce la presencia de dos fases en la serie de cuentos debidos a “Juan Croniqueur” a saber: como una forma superior de la crónica ingeniosamente situada entre la realidad y la ficción enderezada hacia la libre reconstrucción de las motivaciones psicológicas reveladas en el asunto tratado, y concebida como un fin en sí, de mera recreación; y como ejemplo de las tensiones o las deformaciones de la vida social, que puede llevar hacia la utilización de la literatura como imponderable medio de presentación, análisis, crítica y orientación.

Por otra parte, sus inquietudes creadoras no ofrecieron una respuesta fervorosa a la seducción del teatro. Si rindió tributo a la escena, obedeció tal vez a la tentación que entraña el aplauso de los espectadores, así como al juvenil deseo de sentirse acariciado por las auras de la popularidad. Y no cabe duda que su decisión pudo inclinarse ante las traviesas perspectivas de los ensayos y el trato afable con actrices y actores, con la directa observación de la ondulante sensibilidad del público, y aun con la posibilidad de revelar y convocar afinidades a través de una imitación de la vida. Pero con tales visos presentábase sólo la cara alegre que el vulgo atribuye al quehacer teatral, y se requería alguna experiencia para conocer los sabores amargos de la cara opuesta. Para percibir que el teatro imponía excesivas concesiones al autor: porque

virtualmente era a la sazón el único espectáculo; los empresarios reclamaban que se atendiera los presuntos gustos en boga, para asegurar la permanencia de “sus” obras en la cartelera; y para suscitar el aplauso se acostumbraba que los autores injertaran algunos parlamentos con alusiones satíricas a la actualidad política, y aun que se ciñeran a asuntos ligeros, más o menos ligados a la idiosincrasia o la tradición local. De modo que el teatro sólo ofrecía una eventual atracción a “Juan Croniqueur”. Y aun es posible que al efecto mediaran estímulos especiales: como los amistosos compromisos con Julio Baudoin de la Paz y Abraham Valdelomar, con quienes colaboró en las dos piezas que alcanzó a componer; o el deseo de afianzar su prestigio de escritor, con aplausos semejantes a los que entonces dispensó la crítica a los estrenos de Leonidas Yerovi y César Falcón.

La primera pieza teatral a cuya composición aportó su ingenio el fecundo “Juan Croniqueur” fue *Las Tapadas*, “poema colonial en un acto y cuatro cuadros”, escrito en colaboración con Julio Baudoin de la Paz, y estrenado en el Teatro Colón el 12 de enero de 1916. Basta el título, para advertir que intenta evocar un tipo femenino de la época colonial, así como las costumbres asociadas a su presencia y que han sido estereotipadas por la literatura y el arte. Es un convencional tributo a los viejos tiempos, reconstruidos a la manera de Ricardo Palma. “Es tan sólo un poema sentimental y galante”, destinado a “esbozar almas y paisajes del virreinato y hacer pasar por la escena un soplo de la vida de esa época caballeresca” (según reza la dedicatoria al patriarca de las letras peruanas). No trasunta una verdad hallada en la investigación, y habilidosamente moldeada para la escena, sino una reanimación de episodios y “personajes desglosados de la leyenda”. Una leyenda ligera, amable, con intrigas y dolores que fácilmente se restañan, imaginada para exaltar la belleza y el amor. En una palabra: hilvanada bajo la influencia de las afinidades imperantes, y en armonía con una sociedad frívola y despreocupada.

En julio de aquel año 1916, y en colaboración con Abraham Valdelomar, compuso *La Mariscala*, drama histórico en verso, dividido en un prólogo y seis jornadas. Ya había publicado aquel (1914) una biografía novelada, que realzó los amores y las aventuras de la heroína, doña Francisca Zubiaga de Gamarra; pero juzgamos que no fue suya la iniciativa enderezada a consagrar el drama a la evocación de sus hechos. Mediaron ciertos reclamos de la crítica, para que los autores llevaran a la escena algún episodio de la historia nacional, y “las instancias” de amigos comunes para que uno u otro basaran su inspiración en asuntos propicios a la exaltación de personajes y hechos del pasado; y, de acuerdo con tales opiniones, la compañía que actuaba en el Teatro Municipal bajo la dirección del actor argentino Arturo Mario, prometió incluir en su temporada un drama de esa naturaleza. Animado por la acogida que el público brindara a *Las Tapadas*; y considerando a un mismo tiempo la experiencia adquirida en lo tocante al juego escénico, su personal apreciación sobre los relieves



Carta a Bertha Molina (Ruth) (1/08/1916), [correspondencia], folio 1. Archivo José Carlos Mariátegui

dramáticos de la personalidad histórica de *La Mariscala*, y su estrecha amistad con Abraham Valdelomar, es probable que José Carlos Mariátegui lo animara a volcarse en la grata empresa. El mero planteamiento fue anunciado como hecho inminente por los cronistas que alternaban en la reseña de los espectáculos, y los dos amigos asumieron alegremente la realización del proyecto. Parece que compartieron la tarea creadora: desde la fijación del argumento y la división de las “jornadas” hasta el carácter de los personajes; y mientras fluían los parlamentos, uno u otro fingían la correspondiente parte histriónica. De modo que esa colaboración se desarrolló como una fiesta. Y lo sabemos a través de los rápidos plumazos trazados por José Carlos Mariátegui en una confianza, tan espontánea como llena de sugerencias⁶:

he estado escribiendo un drama. ¿Un drama? Sí, un drama, en colaboración con Abraham: “La Mariscala”. Lo escribimos a prisa, porque mucho antes de tener hecha una sola escena ya lo habíamos ofrecido a la compañía y aun citado en los periódicos. A última hora no hemos tenido, ante las instancias, otro remedio que escribir versos y enlazar escenas. Yo me muero de risa ante el drama. El Conde también. Somos tan flojos que aún no lo hemos copiado a máquina.

El drama quedó terminado, pero no fue puesto en escena. Tal vez porque los autores tardaron en preparar las copias necesarias para los ensayos; o porque la compañía teatral halló excesivo el número

de intérpretes, o demasiado costoso y difícil el montaje. Y los originales quedaron relegados entre otros papeles de los frustrados dramaturgos, hasta sufrir los azares del tiempo.

REFERENCIAS

1. Cf. el artículo de Eduardo Zapata López: "Promesas: José Carlos Mariátegui". en *Lulú*, Nº 22, pp. 22-23, Lima. 25 de diciembre de 1915.
2. En carta a "Ruth" suscrita el 7 de mayo de 1916, José Carlos Mariátegui decía: "Me prometo publicar después de mi libro de versos, inmediatamente, un libro de cuentos que tengo casi listo, y cerrar el año con un libro de artículos cuidadosamente seleccionados entre los innumerables que he publicado". Si consideramos solamente los cuentos que hasta esa fecha había publicado, el libro "casi listo" habría reunido diez; pero puede creerse que tenía otros inéditos, o que una búsqueda más afortunada que la efectuada hasta hoy permita descubrir otros cuentos en la prensa de la época.
3. Con el propósito de ofrecer su propia versión de los móviles y el proceso de un crimen, "Juan Croniqueur" trazó la crónica respectiva bajo el título de "cuento", a saber: "Cuento trágico doloroso, inquietante: El crimen del balneario". Y cabe anotar que, ciñéndose a la colación incluida por Guillermo Rouillón en su Bio-bibliografía de José Carlos Mariátegui, Eugenio Chang-Rodríguez considera esa crónica entre los cuentos de "Juan Croniqueur".
4. Ambas versiones aparecieron en *El Turf*. Y aunque la segunda atendió tal vez al apremio con que debía entregar su colaboración a la revista, vale la pena considerar el hecho de haber transcurrido cerca de quince meses desde la inserción de la primera: pues, el estudio de las modificaciones sugiere una interesante perspectiva de los criterios que el autor aplicó en su labor creadora.
5. Con cierta ironía, comentó el contraste entre los escrupulosos cuidados que se dispensaba a los caballos de carrera y la indiferencia con que suele mirarse la suerte de las gentes humildes. Y es curioso anotar que una reflexión semejante deslizó Flora Tristán, al describir los padecimientos de los obreros londinenses y recordar las atenciones que se dispensaba a los caballos.
6. En carta a Ruth, suscrita el 1 de agosto de 1916.

Criterios de compilación

Alberto Tauro

Mucho se ha dicho en torno a los escritos juveniles de José Carlos Mariátegui, publicados desde su iniciación en *La Prensa* hasta su viaje a Italia. Unas veces, con la honestidad y la buena voluntad que requiere una cabal aproximación a la obra de cualquier escritor, y otras, a base de un conocimiento parcial o indirecto, y la expresión de juicios tan precipitados y gaseosos como equívocos o malintencionados. Pero si quisiéramos destacar y rectificar los errores deslizados en algunos trabajos "críticos", en verdad nos quedaríamos sólo en lo anecdótico. La obra del Amauta no requiere ese tipo de exégesis, sino la meditación seria, la hermenéutica serena, la ubicación precisa.

Al emprender la compilación de aquellos escritos nos proponemos:

1º– Efectuar una transcripción virtualmente completa. Y subrayamos que lo será sólo virtualmente, porque excluiríamos algunos de esos apuntes que en su iniciación han hecho todos los periodistas para "llenar cuartillas"; y dejamos abierta la posibilidad de releer las publicaciones de los años pertinentes, a fin de ubicar escritos que hubieran aparecido sin firma o con algún seudónimo no registrado.

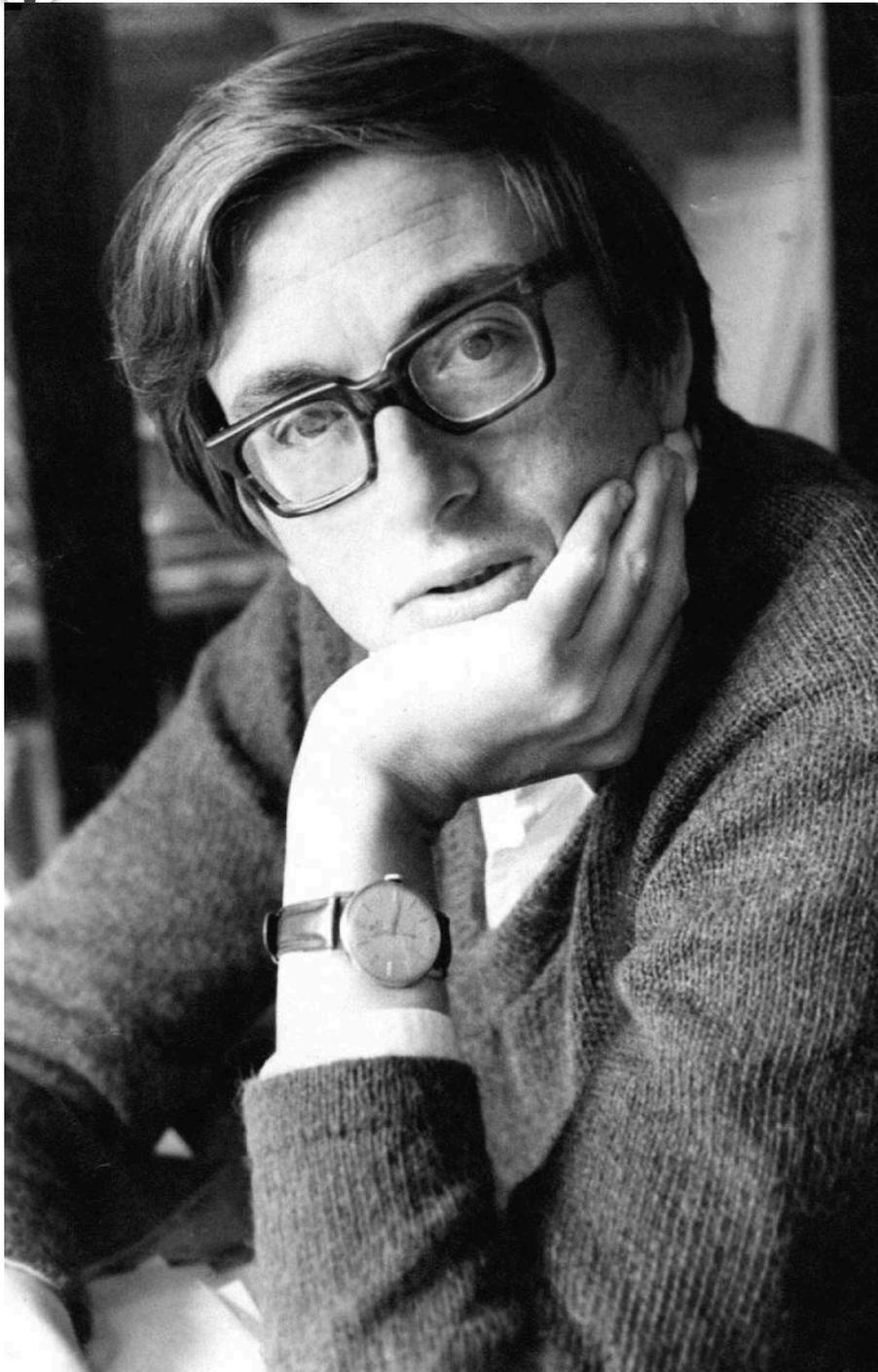
2º– Clasificar los "escritos" en cuanto lo permitan sus géneros o sus temas: pues, existiendo la Bio-Bibliografía compilada por Guillermo Rouillón para seguir la secuencia cronológica, propendemos a favorecer el estudio especializado de algunas fases literarias o series temáticas.

3º– Aportar las notas indispensables para la comprensión del lector, a fin de esclarecer alusiones o juicios cuyo sentido se haya oscurecido con el paso del tiempo.

4º– Agregar a cada tomo una reseña bibliográfica de los escritos incluidos, indicando en cada caso las sucesivas inserciones; de modo que sólo aparecerá una "entrada" por cada escrito. Y como hemos advertido numerosas omisiones en la citada Bio-bibliografía, lo haremos constar para satisfacer a los especialistas y aun facilitar futuras adiciones.

El primer volumen incluye la obra de creación literaria, a saber: poesía, cuento y teatro. Seguirán trabajos periodísticos de diversas formas genéricas: crítica teatral y literaria, reportajes, glosas en torno a personajes o motivos coetáneos, ensayos. Y, finalmente, la serie completa de la columna publicada bajo el epígrafe de Voces. La compilación íntegra abarcará cinco o seis volúmenes. Y por ellos se verá la extraordinaria madurez que José Carlos Mariátegui demostró desde sus primeros años; la bullente continuidad de su vida y su obra; y, lógicamente, la ausencia de aquella tajante dicotomía que se atribuye a la influencia de su viaje a Italia.

Alberto Flores Galindo



Silvia Beatriz Suárez Moncada (c.1988), *Alberto Flores Galindo*. Fotografía. Archivo particular Ricardo Portocarrero Grados.

- ◆ Referencia: Flores Galindo, A. (1980). "Juan Croniqueur 1914/1918", *Apuntes. Revista De Ciencias Sociales*, (10), 81-98.

Juan Croniqueur 1914 / 1918

Alberto Flores Galindo

I

Mariátegui, en enero de 1927, envió una carta al escritor argentino Samuel Glusberg en la que esbozó algunas líneas autobiográficas, raras y escasas en el conjunto de sus escritos. Fue en esa carta donde estableció una nítida distinción entre el período de su vida anterior a 1919 y el período posterior a 1923; en otras palabras, antes y después de Europa: la edad de piedra enfrentada a la edad de la razón; el socialista contrapuesto al adolescente decadente y bizantino. Lógicamente las mayores referencias proporcionadas a Glusberg fueron dedicadas a su etapa de madurez. Los años de su iniciación como escritor, el tiempo durante el cual firmara sus artículos con el seudónimo de Juan Croniqueur, apenas quedaron resumidos de esta manera: "Nací en 1895. A los 14 años entré de alcanzarejones en un periódico. Hasta 1919 trabajé en el diario, primero en *La Prensa*, luego en *El Tiempo*, finalmente en *La Razón*"¹. En la reseña hay una equivocación y varias omisiones: en realidad había nacido en 1894; no menciona sus colaboraciones en *Turf*, *Lulú* o *Mundo Limeño*; quiere ofrecer la imagen de una iniciación periodística soslayando sus preocupaciones "literarias" y quedan sin mencionar sus crónicas, cuentos y más de cincuenta poemas publicados entre 1915 y 1917.

Sin embargo, el mismo Mariátegui, un año antes que esta carta fuera enviada, respondiendo a un cuestionario que le proponía Ángela Ramos para la revista *Mundial*, se había referido desde otra perspectiva a esos tempranos años de su iniciación periodística y literaria. "En el fondo yo no estoy muy seguro de haber cambiado. ¿Era yo, en mi adolescencia literaria, el que los demás creían? Pienso que sus expresiones, sus gestos no definen a un hombre en formación. Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política, no hay que sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época"². Hay inicialmente un tono dubitativo en el texto conducente a cuestionar la imagen que un autor tiene de sí mismo o la que elaboran sus

contemporáneos, para a continuación señalar algunas pautas que podrían servir de derrotero en la comprensión de su propia biografía: indudablemente existen cambios entre el joven y el hombre adulto pero tal vez algunas claves importantes se encuentren en las permanencias. Mariátegui hace confluir actitud "religiosa" y "política" y señala –para desconcierto de algunos estudiosos de su obra– que esa preocupación religiosa, cuyas expresiones reseñaremos en las páginas que siguen, lejos de desaparecer se acentuó, aunque por un sendero diferente, en los años posteriores. Es por esto que si se termina de leer la respuesta a Ángela Ramos veremos, que Mariátegui dice: "En mi camino he encontrado una fe [sinónimo en ese entonces de socialismo]. He ahí todo. Pero la he encontrado –continúa– porque mi alma había partido desde muy temprano en busca de Dios. Soy un alma agónica"³. Meses después, al reseñar en las páginas de *Amauta* el libro de Miguel de Unamuno *La agonía del cristianismo*, supo mostrar el entusiasmo que le causaba ese especial giro que Unamuno daba al verbo agonizar: lucha por la vida. Sin embargo, criticaba al escritor español no comprender la esencia agónica del marxismo, entendido como el "mito", o la "religión de nuestro tiempo".

Entre el reportaje de Ángela Ramos y la carta a Samuel Glusberg, es este último testimonio el que ha tenido mayor acogida por parte de los estudiosos de Mariátegui. A ello ha contribuido la decisión de no incluir en las llamadas "obras completas", los escritos de Juan Croniqueur y esta decisión ha sido avalada implícitamente por todos aquéllos que conciben a los textos de Mariátegui como reservorios de citas y que buscan edificar la imagen inmaculada de un marxista-leninista: había que liberarlo del lastre de su adolescencia. Por otro lado, la escisión entre la juventud y la edad madura acababa coincidiendo con esa imagen del joven Marx contrapuesta al autor de *El capital*, difundida desde la década del sesenta por el marxismo althusseriano. Es así como Juan Croniqueur terminó en un escritor casi olvidado.

Pocos autores se aventurarían en la búsqueda de los periódicos y revistas limeños publicados entre 1914 y 1918 para leer esos escritos que al parecer eran completamente prescindibles en la tarea de comprender el marxismo de Mariátegui. Una primera y temprana excepción fue Edmundo Cornejo, quien en 1955, bajo el título de *Páginas literarias*, propuso una antología de los escritos de Mariátegui, tratando de subrayar sus virtudes literarias, tal vez con una excesiva benevolencia. La antología de Cornejo, aunque no recibió los comentarios que merecía, fue reeditada en 1978, y si bien se puede lamentar las ausencias de algunos artículos publicados en *El Tiempo*, en su conjunto ofrece una imagen cabal de Juan Croniqueur. En 1956, un año después de la publicación de Cornejo, cuando todavía no se había iniciado la publicación de las "obras completas", Aníbal Quijano preparó una excelente selección de textos de Mariátegui que fue prologada por Manuel Scorza, citando al hacer un necesario recuento biográfico el soneto "Plegaria nostálgica", publicado por Juan Croniqueur en la revista *Renacimiento*⁴. A estos esfuerzos habría que añadir los ensayos periodísticos de Hugo Neira, que en realidad quería ser un plan de investigaciones (1960); el libro de Genaro Carnero Checa, *La acción escrita* (1964) sobre la actuación de Mariátegui en el periodismo de su tiempo; la introducción preparada por Jorge Basadre a la edición norteamericana de los *7 ensayos* (1971), donde se ofrecía una imagen total de la biografía de Mariátegui; la tesis de Diego Messeguer sobre el pensamiento de Mariátegui en la que, tratando de establecer una continuidad, sostenía que entre 1914 y 1919 Mariátegui realiza su primera reflexión sobre la realidad peruana (1974); recientemente debemos al sacerdote norteamericano Jeffrey Klaiber un ensayo sobre la religiosidad de Mariátegui titulado "Elogio a la celda ascética" (1977)⁵. Indudablemente las dos contribuciones más importantes, realmente decisivas, se deben a Guillermo Rouillon: una prolija y cuidadosa biografía y el mejor derrotero biográfico, *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*. Rouillon ha sabido consignar y fechar los hitos fundamentales en la vida de Juan Croniqueur: su nacimiento en Moquegua en 1894, la infancia en Huacho, la temprana dolencia en 1902 a consecuencia de la cual quedará lisiado de una pierna, la interrupción de sus estudios escolares y su formación autodidacta, el ingreso al diario *La Prensa* como obrero en 1909, la publicación de su primer artículo firmado con el seudónimo de Juan Croniqueur en febrero de 1911, y el desarrollo persistente de sus colaboraciones a partir del 1º de enero de 1914. (Una observación erudita de Guillermo Rouillon indica que Juan Croniqueur publicó entre el 24 de febrero de 1911 y el 23 de diciembre de 1913, siete artículos en *La Prensa*: fueron los primeros tanteos que recién se perfilarían con claridad desde 1914).

¿Quién fue Juan Croniqueur? El primer rasgo es la precocidad si tenemos en cuenta que se inició a los 16 años y que apenas cuatro o cinco años después sería un escritor reconocido en el país y otros círculos culturales de América Latina. La precocidad era una característica compartida con otros escritores peruanos de ese entonces: Riva Agüero había escrito una contribución decisiva para la historia peruana cuando tenía 25 años; Francisco García Calderón publicó en francés su elogiado libro *Le Pérou contemporain* frizando los 27 años; y los dos escritores a quienes

se sentía en ese entonces más próximo Mariátegui, Abraham Valdelomar y Leónidas Yerovi, concitaban el reconocimiento general siendo todavía jóvenes: habían nacido en 1888 y 1881, respectivamente. Al igual que Valdelomar, Juan Croniqueur ensayó diversos géneros literarios: hizo poesía y dejó sin publicar un poemario que se titularía *Tristeza* y tal vez otro destinado a llamarse *Sinfonía de la vida metropolitana*; escribió alrededor de 13 cuentos, la mayoría de los cuales tuvieron como escenario el hipódromo; dos obras de teatro; pero sus mayores contribuciones serían los artículos periodísticos, los comentarios y notas de actualidad, las crónicas escritas bajo la evidente influencia de Azorín. Juan Croniqueur confesó en alguna ocasión su predilección por la vertiente literaria: al periodismo acudía obligado por sus premuras económicas; sin embargo, al periodismo le debería no sólo su manutención, sino también su fama y quizá sin haberlo premeditado, de allí saldrían algunas de sus mejores páginas.⁶ A la postre los trajines periodísticos absorbieron su producción intelectual y poco antes de 1918 dejó completamente de escribir cuentos o poesías. Más de 700 textos escritos entre el 1º de enero de 1914 y el 22 de junio de 1918 lo ubican como un autor prolífico: prácticamente no hubo día –desde 1916– en que no escribiera un texto y ese cotidiano ejercicio de la máquina de escribir, a la par que le fue permitiendo un cierto dominio sobre la lengua, lo vinculó a un público y le enseñó a observar la vida cotidiana.

Aunque tuvo una infancia provinciana, su formación como escritor y su producción transcurrieron en Lima; fue un escritor limeño y de muchas maneras compartió el espíritu de la ciudad, incorporando en sus artículos ese humor satírico y burlón que podían remontarse a Felipe Pardo y Manuel Ascensio Segura, en los inicios de la República. No es prescindible señalar que Juan Croniqueur manifestaba un conocimiento de la tradición literaria peruana. Aparte de sus simpatías para Manuel González Prada (a quien reportó), tuvo frases elogiosas para el poeta de la independencia Mariano Melgar y conocía bastante bien las piezas teatrales de Pardo y Segura: estos autores, en el panorama de la literatura peruana de ese entonces, significaban intentos por incorporar al mundo de la ficción cuadros, costumbres, estilos y sentimientos "nacionales".

Sus colaboraciones en la columna "Voces" de *El Tiempo* se caracterizaron por su definida irreverencia al ocuparse de los políticos civilistas. Los personajes predilectos para sus ironías fueron José Pardo, entonces Presidente del país, y el diputado Manuel Bernardino Pérez, que oficiaba también de catedrático sanmarquino y que por sus limitaciones intelectuales y su público interés por las "comediantes" era fácilmente ridiculizable. El parlamento y el Partido Civil dieron lugar también a sendos artículos. Otra víctima de Juan Croniqueur fue el Dr. José de la Riva Agüero, poco tolerante para la sátira, y sus seguidores en el movimiento "futurista", como Julio C. Tello y otros. El buen gusto, unido a la persistencia, enmarcaron a esta columna que apareció casi día a día desde la fundación de *El Tiempo*. Un ejemplo: "Nosotros pensamos que al país no le molesta que el señor Pardo vaya a Miramar. Probablemente le molesta más que el señor Pardo venga a Palacio de Gobierno".⁷ Aunque Lima, su vida cotidiana y

los acontecimientos políticos fueron sus temas predilectos, en ocasiones supo mirar más allá para referirse al regionalismo arequipeño o al levantamiento de Rumi-Maqui en Puno. "Nuestra mirada abarca todo el territorio nacional. Va de un confin a otro. Y recorre el mapa del Perú en una excursión que no es geográfica sino política. Nuestra mirada abarca el país entero".⁸

La tendencia a observar venía desde años atrás y aparecía asociada a su temprana invalidez. Pero fue gracias al periodismo, a la vida en los cafés (como el Palais Concert) y a las conversaciones en las redacciones de *La Prensa* o *El Tiempo*, que esta tendencia alcanzó a desarrollarse. Para ello fue decisivo el entusiasmo que el joven escritor sentía por su época, la compenetración con su tiempo: "Amemos nuestro siglo –decía en un artículo dirigido a Alberto Hidalgo–. Yo lo encuentro bueno, grande y magnífico".⁹ Entonces, observar la vida cotidiana no era sólo una obligación de periodista sino un placer, un gusto de todos los días y también materia de reflexión. Comentando un libro de Augusto Aguirre Morales, Juan Croniqueur lo elogiaba por haberse inspirado en la vida, "eso que muchos dejan pasar miopes e indiferentes", de aquí se derivaría una concepción de Mariátegui según la cual las experiencias importaban más que las teorías y las biografías tanto como las ideas porque "sólo sobre la base del propio caudal de sensaciones se puede establecer el propio caudal de pensamientos".¹⁰

En una ciudad que iniciaba un lento aunque irreversible crecimiento, las novedades del siglo aparecían con los escasos espectáculos multitudinarios. Juan Croniqueur fue aficionado a los toros, un espectáculo que en la Lima de ese entonces tenía cierto ambiente popular y plebeyo; pero fue también asiduo cronista de las reuniones hípias de Santa Beatriz, donde era por el contrario ostensible el dominio de las grandes familias oligárquicas; asistió también a las acrobacias aéreas (looping the loop) que atraían a todos; sin embargo, el espectáculo de masas que mayor impacto tendría en su vida sería una procesión que desde los tiempos coloniales, cada mes de octubre, durante dos días recorría la ciudad acompañando la imagen de un Cristo crucificado: la procesión del Señor de los Milagros, a la que dedicó un primer artículo publicado el 20 de octubre de 1914 en *La Prensa*, y luego otro que con el título de "La procesión tradicional" ganaría el premio Municipalidad de Lima en un concurso convocado en 1916 por el Círculo de Periodistas: publicado originalmente en *La Crónica* sería reproducido en *La Prensa* y *El Tiempo* para ser reeditado, como ningún otro texto de su adolescencia, en 1935, 1938, 1944, 1946, 1955, 1959... Ha sido, por último, incluido en la antología de Edmundo Cornejo. Fue indudablemente el texto más importante que llegó a componer.

La observación de la vida cotidiana, en Juan Croniqueur, no se limitará sólo a los ambientes aristocráticos, como aparece en varios estereotipos de su juventud, sino que comprenderá también las expresiones populares. En uno de los varios artículos que publicó bajo el significativo título de Glosario de las cosas cotidianas, ofreció la siguiente sugerencia, bastante alejada de las tentaciones elitistas o de ese supuesto "bizantinismo" que el mismo Mariátegui atribuiría a Juan Croniqueur: "Lea usted la crónica de policía. En ella se cuentan los episodios cotidianos de la vida de las gentes humildes.

Son episodios vulgares, ínfimos y necios, grotescos muchas veces. Pero se esconde y divulga a veces tras ellos una historia sentimental, un drama inquietante o una arlequinada en la que vibran en un solo sonido la carcajada y el llanto".¹¹ El aprendizaje del periodismo lo había obligado a pasar por la página policial, de manera que la conocía bien.

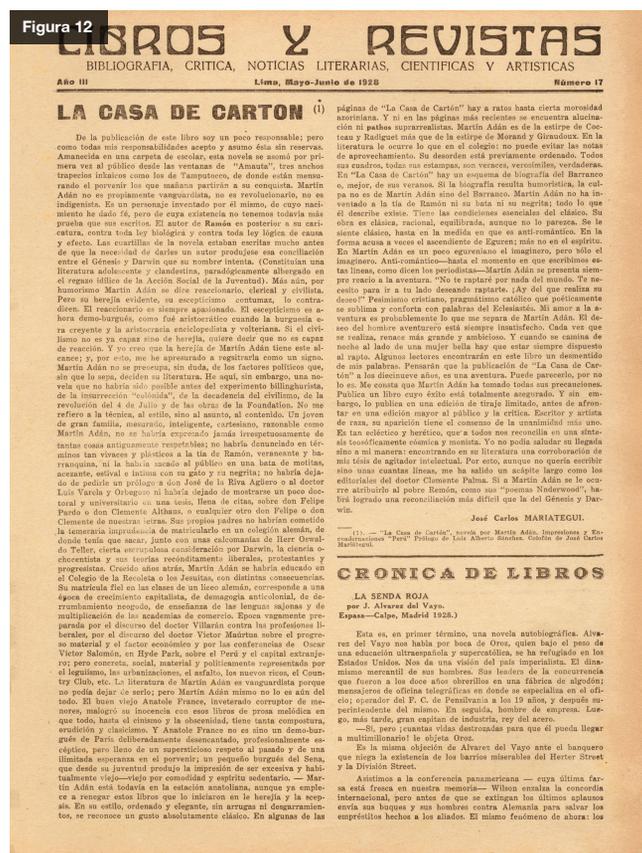
Juan Croniqueur fue también un escritor "un poco místico". Su atención se veía concitada por las festividades religiosas como la cuaresma o la semana santa, el retiro espiritual en el convento de los Descalzos, la defensa de la fe y el cristianismo frente a escritores irreverentes como el poeta Hidalgo, no por azar su poesía más célebre acabó siendo el "Elogio de la celda ascética".¹² En esto, como veremos, fue también fiel a su tiempo.

Un rasgo, que no requeriría de mayor relieve, fue su visible afrancesamiento. Mariátegui había aprendido tempranamente y por sus propios medios el francés. En sus crónicas se ocupó de Jean Jaurés y Pierre Loti, fue antigermanófilo y durante la Gran Guerra estuvo siempre de lado de Francia, pero el mejor testimonio está en el propio seudónimo que escogió, aunque no fue el único que utilizó en su juventud (algunas veces firmaba como Jack, otras como XYZ, en ocasiones con las iniciales J.C.); la mayoría de sus textos fueron firmados por Juan Croniqueur, hasta junio de 1918, cuando apareció como director de la efímera revista *Nuestra época* (sólo se alcanzaron a publicar dos números). Posteriormente, y de manera excepcional, el seudónimo de Juan Croniqueur se repitió en algunas *Cartas de Italia*, para ser luego completamente desechando y olvidado.

Desde antes de 1918 Juan Croniqueur era un escritor rodeado de cierta fama y no poco reconocimiento. Julio Baudoin había aceptado componer con Juan Croniqueur el poco exitoso drama *Las tapadas* que si bien fue un "desperdicio literario" al decir de Alfredo González Prada, o merecía llamarse "Las patadas" según un crítico más inclemente, acabó siendo motivo de polémica y discusión y no fue obstáculo para que después confluyeran Juan Croniqueur y Abraham Valdelomar en una versión teatral de *La Mariscala*, que en opinión de Jorge Basadre fue superior al texto narrativo. Juan Croniqueur organizó el Círculo de Periodistas y fue miembro de su junta directiva. Colaboró en *Colónida*, la empresa intelectual más importante de su tiempo. Poemas suyos fueron editados con elogios en *Revista de Revistas*, de México y *Renacimiento*, de Guayaquil. No era de extrañar que escritores noveles como Ramón Falcón o Juan de la Bohemia se sintieran obligados a dedicarle sus primeras creaciones. Juan Croniqueur era un autor conocido. Todavía lo fue más por las polémicas que supo o acabó suscitando: contra el pintor Teófilo Castillo desde su primer artículo publicado en *La Prensa*, sobre la exposición del plástico catalán Roura de Oxandaberro, contra José de la Riva Agüero cuando se atrevió a criticarle la sintaxis empleada en un discurso, en torno a la bailarina Norka Rouskaya y finalmente sobre el papel del ejército, como director de *Nuestra época*, motivo de la agresión de algunos oficiales y de un desafío a duelo. No era, este terco polemista, un intelectual timorato y artificial. Desde entonces supo desarrollar sus ideas enfrentándolas con sus opositores.

Mariátegui —conviene recordar algo obviamente conocido— no empezó su carrera intelectual como marxista, sino que antes de proclamarse siquiera socialista, era ya un intelectual, por lo menos si respetamos en alguna medida la opinión de sus contemporáneos. ¿Qué mecanismos posibilitaron a un intelectual surgido al interior de la sociedad oligárquica peruana de principios de siglo asumiera el marxismo? Este intelectual, adicionalmente, no sería un simple comentarista de Marx, sino el fundador de una manera original (peruana o latinoamericana) de razonar y emplear el marxismo.

Se trata, para responder a la pregunta anterior, de entender a Mariátegui desde el interior mismo de su pensamiento: pensarlo en sus propios términos. Un escritor escasamente autobiográfico como fue él, en ocasiones, a veces valiéndose de otro autor, de una manera indirecta y quizá velada sugiere algunos derroteros para la comprensión de su obra.



José Carlos Mariátegui. La casa de cartón de Martín Adán (mayo-junio, 1928). *Amauta*, n. 15, p. 41. Archivo José Carlos Mariátegui

En efecto, en 1928, cuando Mariátegui comentó la publicación de *La casa de cartón*, novela escrita por Martín Adán, un joven de procedencia oligárquica pero sin embargo crítico del civilismo, se sintió obligado a explicar qué había posibilitado esta escisión entre la procedencia social y la actitud del escritor: tuvo que referirse a la historia y señalar algunos acontecimientos como el experimento billinghurstista, la insurrección de *Colónida*, la decadencia del civilismo, la subida de Leguía, la transformación de Lima por el

asfalto de la Foundation... Sin estos acontecimientos la novela de Adán “no habría sido posible”, es decir, un hijo de familia no habría podido tratar irreverentemente a las viejas tradiciones. Mariátegui no trataba de explicar a Adán, sino simplemente de consignar algunos hechos que lo hacían posible, de ubicarlo y comprenderlo.¹³ Es éste el propósito que nos anima al enfrentarnos con Juan Croniqueur: de allí la insistencia sobre la época.

II

Juan Croniqueur aparece en esa sociedad que Jorge Basadre ha definido como la República Aristocrática: aparentemente una contradicción en sus propios términos, pero resulta que no es fácil definir a una estructuración social que sólo en sus aspectos externos recogía los elementos de una democracia burguesa, para realizar más allá de las apariencias un verdadero monopolio del poder político y de los aparatos del Estado en beneficio de un reducido núcleo social con la consiguiente marginación de las grandes mayorías. (Apenas menos del 5% de la población podían ejercer el derecho al sufragio).

Las bases económicas de esta clase oligárquica se encontraban en los sectores más modernos de la sociedad peruana: en la banca, el comercio, la minería y la agricultura de exportación, lo cual era en parte consecuencia del rol de nexos entre el país y el mercado externo, el Perú y los intereses imperialistas, tanto ingleses como norteamericanos. Dado que muchos de los miembros de la oligarquía procedían de familias con raigambres en Italia, Inglaterra o Alemania, no podía extrañar que la cultura desarrollada por ellos acabara siendo una imitación de los usos y modas europeos. El entusiasmo por todo lo extranjero se manifestaba de una manera evidente en la vida cotidiana: en las costumbres, en la ropa copiada de París o Londres, en el conocimiento de otras lenguas, los viajes al exterior y, desde luego, en el racismo que debía soportar la población campesina. Para un oligarca promedio los indios —que, dicho sea de paso, componían la mayoría del país, como tuvo que recordarles González Prada y después Mariátegui— eran por lo menos tonfos, si no brutos y de hecho una raza inferior. Cuando por el año de 1908 visita Lima y Callao una flota de guerra norteamericana, el cronista de una de las revistas más importantes, la recién fundada *Varietades*, cree recoger los sentimientos de sus lectores con este comentario: “Los marinos yankees recorren nuestras calles en victorias, tranvías, a pie y en cuantos medios de locomoción encuentran oportuno. Un espíritu sano e infantil les anima en todas sus bromas y diversiones (...) qué diferencia hay, repetimos, entre esos grandes niños risueños y traviesos con nuestros indios silenciosos y mustios, cuyas horas de expansión son consagradas a la borrachera”.¹⁴ Esta visión se mantuvo en el cronista a pesar de los excesos que terminarían cometiendo en la ciudad esos “grandes niños”. Al indio, en cambio, se le atribuían todos los “vicios” posibles: sensual, alcohólico, dominado por la coca y, como consecuencia de todo lo anterior, abúlico, con lo que se justificaba su miserable condición atribuyéndosela a él mismo. En otra revista, *Contemporáneos*, un autor recogerá el desagrado que los oligarcas sentían por las mayorías: “La primera impresión

que produce una india es de profundo disgusto y aun de repugnancia".¹⁵ El menosprecio racista llegó a comprender, como puede suponerse, a la población china y a los migrantes recientes del Japón, y bajo la ostensible influencia americana se comenzó a hablar del "peligro amarillo", al que se atribuía tendencias hegemónicas en el Pacífico.

Dado el carácter minoritario de la oligarquía y las disparidades ideológicas y culturales que la separaban y contraponían al conjunto de la sociedad, su dominio adquirió forzosamente ciertas peculiaridades. El consenso y la violencia no eran ejercidos directamente por el propio Estado, cuyos aparatos eran de una evidente debilidad: la gendarmería apenas estaba compuesta por unos 1,000 servidores y el número de burócratas a principios de siglo era todavía inferior, de manera tal que para garantizar su dominio los oligarcas tuvieron que recurrir a una sólida alianza con el gamonalismo, es decir, con los terratenientes que ejercían la servidumbre al interior de sus haciendas y el poder local (control sobre otros señores, campesinos, prefecturas, incluso autoridades eclesiásticas) en los ámbitos donde estaban emplazadas sus propiedades. Los linderos de las haciendas limitaban el poder estatal pero en compensación, estos hacendados, que en ocasiones llegaron a movilizar huestes a su servicio, eran los mejores garantes del orden en el medio rural.

Es evidente que el poder del gamonalismo no reposó sólo en la violencia, sin que se pretenda negar el papel desempeñado por los cepos (cárceles privadas). Los gamonales supieron mantener una reciprocidad asimétrica con los campesinos, expresada de manera muy evidente en vinculaciones de parentesco (compadrazgo) o en los sentimientos paternales de que hacían gala constantemente: eran al fin y al cabo sus indios, seres débiles e inferiores, puestos a su servicio, a los que se debía protección.

Los gamonales permitieron que el orden oligárquico funcionara a pesar de la debilidad del Estado y la gran capacidad de violencia que se requería para garantizar a ese grupo minoritario de grandes familias. Por eso mismo, el gamonalismo permitió prescindir de los medios clásicos de dominación de una sociedad burguesa, de los partidos políticos (escasamente desarrollados y casi relegados por el Partido Civil, fácilmente confundible con la lista de socios del Club Nacional), la escuela y los maestros, la burocracia y las ideologías y en general de los intelectuales. Por esto y por la imitación, la vida intelectual de la sociedad oligárquica –salvo pocas y muy valiosas excepciones– acabó siendo rutinaria, pobre y escasamente creativa. En gran parte era inútil (especialmente tratándose de la creación artística o literaria) o se podía justificar como un lujo y un adorno de la vida cotidiana. Una vocación intelectual que no encontrara previamente el respaldo de una fortuna estaba condenada al fracaso: casi no había editoriales, las librerías eran bastante pobres, el eventual público comprador demasiado reducido... A veces era suficiente con editar quinientos ejemplares de un libro, como ocurrió con la tesis de Riva Agüero, para ser considerado un autor de amplio arraigo.¹⁶

Fue en este medio difícil que arribaron a la vida intelectual quienes después recibirían la denominación de generación del novecientos

o arielistas: los hermanos García Calderón (Ventura y Francisco), José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde, Clemente Palma y otros, entre los que se podría añadir a Deustua, Lavalle, Miró Quesada... Ellos fueron los predecesores de Juan Croniqueur. Antes que empezara a escribir en periódicos y revistas, fragmentos de los escritos de Riva Agüero o *crónicas de Francisco García Calderón* aparecían en *Prisma* y *Actualidades*, mostrando "el talento y hondo sentir de los *croniqueurs*".¹⁷ De manera que el estilo de colaboración periodística que inició Mariátegui a partir de 1914 tenía esos antecedentes. En cierta forma, si hubiera tratado de buscar "maestros", hubiera tenido que buscarlos entre los "novecentistas". Pero no fue el caso, en primer lugar porque hubo una profunda desvinculación entre los novecentistas y la sociedad peruana, y en segundo lugar porque la procedencia social de Mariátegui era un escollo insalvable.

La condición de la intelectualidad oligárquica puede ser ilustrada con el ejemplo de Francisco García Calderón. Nació en 1883, hijo de un importante intelectual peruano. Su padre fue autor de un decisivo diccionario de jurisprudencia, miembro del Partido Civil y además Presidente del Perú durante la ocupación chilena. Francisco hizo sus estudios en el afrancesado colegio de la Recoleta, en Lima, para continuar luego en San Marcos. Problemas familiares y una temprana dolencia psíquica lo obligaron a partir junto con sus tres hermanos a Europa, donde se estableció en París desde 1906. Al Perú sólo regresaría entre diciembre de 1908 y enero de 1909, de manera tal que toda su carrera intelectual transcurrió lejos de nuestras fronteras. Después de publicar un temprano libro de crítica literaria, *De Litteris* (1904), se dedicó a los estudios sobre la realidad peruana y latinoamericana que desembocarían en la confección de *Le Pérou contemporain* y *La creación de un continente*, este último verdadero éxito de librería editado al poco tiempo también en francés y alemán. En estos dos libros García Calderón proponía a su clase de procedencia, a la oligarquía peruana de principios de siglo, esa visión del país de que carecía y un proyecto colectivo a partir del cual podría edificar sobre bases más sólidas su poder: pensaba que la oligarquía debía reformarse en función de la concepción de una "oligarchie ouverte" que "ferait le grandeur du pays", a la que se podría ingresar atendiendo a cualquiera de tres criterios: el poder económico, la tradición o el abolengo y desde luego la inteligencia, el talento, de manera tal que la oligarquía no acabara convertida en una simple plutocracia y garantizara así su rol –son términos nuestros– no sólo de clase dominante que usufructuara del país, sino también de clase dirigente y que como tal pudiera enrumbarlo. Enrumbar el país significaba, para García Calderón, incorporar al indio en este proyecto, convirtiéndolo en un obrero, movilizándolo gracias a las migraciones, desarrollando las capas medias en los ámbitos rurales. A diferencia de otros intelectuales oligarcas, García Calderón no añoraba la Colonia y pensaba que la emancipación había sido una tarea necesaria. Su temprana preocupación por la cuestión nacional lo llevó a pensar que existía una especie de "alma nacional" a la que era necesario abrir cauces para su desarrollo, manteniendo al país libre de injerencias extranjeras. Frente al llamado "peligro amarillo" o al hegemonismo anglosajón, García Calderón defendió la tradición latina del Perú y de América.¹⁸

Sin embargo, a pesar del posible interés de estos planteamientos, ellos encontraron poca acogida entre la oligarquía. Baste mencionar que su libro capital, *Le Pérou contemporain*, nunca sería traducido al español ni formaría escuela alguna entre los jóvenes oligarcas. Curiosamente uno de los lectores de ese libro fue Mariátegui y es indudable que en los *7 ensayos* está de una manera u otra presente –ha sido señalado tanto por Jorge Basadre como por Robert París– el proyecto de responder a García Calderón, de elaborar una alternativa frente a esa visión oligárquica.

El aislamiento en que acabaron los planteamientos de García Calderón ayudó a que este autor se mantuviera distanciado del Perú. En los años siguientes sus escritos tratarían prioritariamente de temas europeos a partir de los cuales conformaría libros sobre “testimonios y comentarios”, “ideas e impresiones” de los sucesos mundiales o de la vida intelectual francesa y alemana. En este afán por observar a Europa se encontrará otro parentesco con Mariátegui a pesar que el tono y la finalidad de los ensayos fueron disímiles.

Las ideas de García Calderón, más allá de pequeñas discrepancias, eran asumidas por Riva Agüero. Ambos quisieron desempeñar el papel de la inteligencia para la oligarquía y ambos acabaron fracasando. Al poco tiempo de su regreso a Europa, Riva Agüero le escribía a García Calderón en los siguientes términos: “Yo te quiero aquí, en el Perú, trabajando por renovar este medio, escribiendo en castellano, en afanosa brega de pluma, de palabra y de acción, ejerciendo una influencia insustituible para que con los hechos y con las ideas, con los pensamientos y con el estilo, con el fondo y con la forma de tus obras, con tu vida toda, honres, enorgullezcas y enaltezcas este rincón del mundo, que tanto amamos y cuya mejor esperanza eres”.¹⁹ Poco tiempo después Francisco García Calderón le responde en una carta abundante en tristeza y pesimismo, completamente desalentada, sin esperanza en el país (término que en ellos era sinónimo de oligarquía). “¡Y yo tengo tan sincero pesimismo sobre el Perú! ¿Qué se puede hacer sin hombres, sin dinero, sin raza? Napoleón hubiera fracasado en el Perú”.²⁰ De hecho, para confirmar su impresión, el intento de Riva Agüero de proponer a la oligarquía un programa que ahora llamaríamos “modernizante” bajo el nombre de Partido Nacional Democrático (el futurismo) terminó fracasando y sirvió así para ilustrar el pesimismo inicial de García Calderón: esa imagen de un país en el cual todo y todos estaban condenados al fracaso se fue acentuando con el tiempo y se relaciona con su persistente distanciamiento de los temas peruanos: quizá como consecuencia, la producción de García Calderón fue disminuyendo y su calidad acabó mostrando un visible descenso desde fines de la década del veinte. A partir de 1930 ya no escribió nada: según él porque nada tenía que decir o ya había dicho todo. Viejos males reaparecieron y recrudecieron para conducirlo a la muerte en 1942, al poco tiempo de haber regresado al país, donde lo esperaban apenas su hermana, pocos amigos y un discípulo, como quedó en evidencia por la pobre asistencia que acompañó su sepelio. Imagen patética a la postre de lo que Basadre, siguiendo una idea de Mannheim, considera como el avatar de “la inteligencia socialmente desvinculada”. García Calderón quiso ser un intelectual orgánico para la sociedad

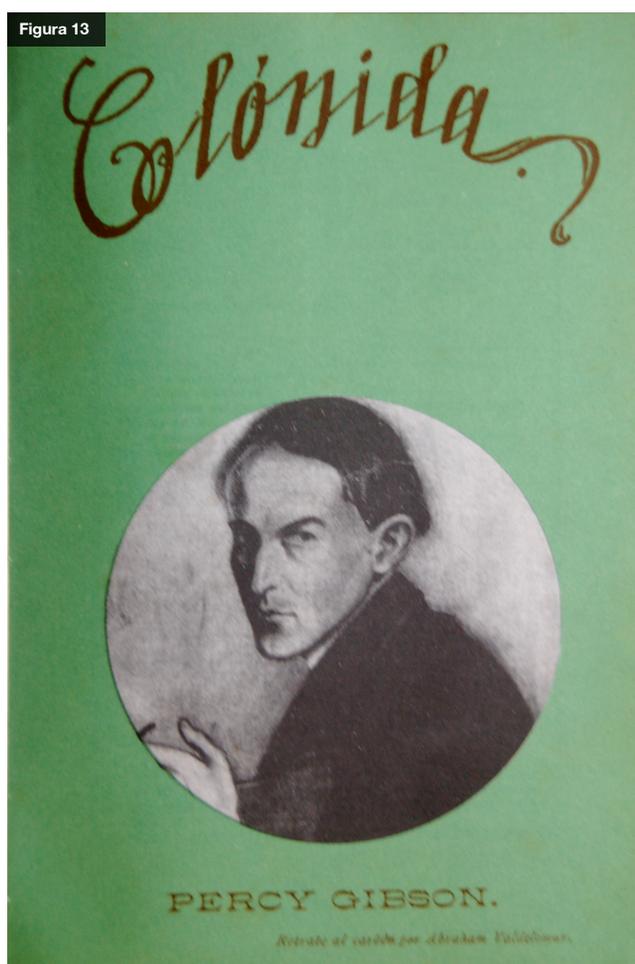
oligárquica, pero esa clase de intelectuales no eran necesarios para el ejercicio del poder en una República Aristocrática.

José Carlos Mariátegui desarrolló un persistente antagonismo con los más representativos intelectuales oligárquicos. No ha faltado quien considerara injusto el proceder de Mariátegui, tratando de llamar la atención sobre el posible parentesco entre sus ideas y las del joven Riva Agüero. Sin discutir los planteamientos recientes de Luis Loayza, sólo queremos reiterar que el antagonismo tenía una antigua data y que desde su iniciación literaria Juan Croniqueur apareció enfrentado a los “novecentistas”. Para criticar a Riva Agüero aparentemente no escogió el camino más adecuado cuando en el artículo titulado “Un discurso, 3 horas, 46 páginas, 51 citas. ¿Gramática? ¿Estilo? ¿Ideas?: o acotaciones marginales”²¹ criticó el discurso que pronunciara con motivo del tercer aniversario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, por considerar a su autor como un académico “que proclama la inexorabilidad de las reglas gramaticales”. No interesa reconstruir las críticas puntuales y tampoco considerar la réplica de Riva Agüero, sino simplemente constatar que de este modo Juan Croniqueur manifestaba su disidencia con una manera de entender la vida intelectual que sobrevaloraba la erudición y por lo tanto era posible únicamente al interior de un medio académico. Esa obsesión bibliográfica que había convertido a García Calderón en un conocedor del latín, el inglés, el alemán, el italiano, era en parte compartida por Mariátegui, quien hasta intentó aprender latín en la recién fundada Universidad Católica (1917), pero su formación periodística no podía confluir con la exclusiva reflexión sobre los libros: criticará a los “novecentistas” ese menosprecio por la vida, por las sensaciones, por la época en que vivían.

Juan Croniqueur, a pesar de su afrancesamiento y de sus concesiones a las añoranzas del pasado colonial, no hubiera podido ser un intelectual oligárquico. No sólo se diferenciaba por su actitud sino también por el origen de ésta: no tenía procedencia universitaria, nunca podría escribir una tesis con citas precisas y notas a pie de página, porque su formación había transcurrido completamente al margen de esos ambientes.

Pero, distanciado de la “intelectualidad aristocrática”, pudo persistir como escritor gracias a la acogida que encontró entre los “colónidas”: un grupo de intelectuales jóvenes, provincianos en su mayoría, de procedencia mesocrática que se congregaron alrededor de la revista *Colónida* y la figura de Abraham Valdelomar. La imagen que nos ha llegado de Valdelomar lo retrata “posando”, acuñando frases desconcertantes, contemplando el efecto de sus “boutades”, pero todos estos gestos nacían como un imperativo para alguien que quería afirmarse como escritor y sólo como escritor, a pesar de haber nacido en un olvidado pueblo de la costa peruana. Para defender los “fueros de un intelectual”, incursionó en todos los géneros posibles: hizo crítica de arte, compuso dramas, escribió cuentos y pequeñas novelas, desde luego poesía, e incluso ensayó el dibujo y la caricatura. Supo introducir la vida provinciana como tema literario y de esa manera puede figurar como el fundador del “criollismo” en la narrativa contemporánea.

Figura 13



Portada de la revista *Colónida* dirigida por Abraham Valdelomar [1916]. Archivo Fotográfico Servais Thissen.

Su revista *Colónida*, aunque se definió como una publicación literaria y no obstante que apenas llegó a imprimir cuatro números (entre el 18 de enero y el 1º de mayo de 1916), dejó una amplia estela por la irreverencia que sus redactores mostraron contra los intelectuales tradicionales (polémica entre Federico More y Ventura García Calderón), la entusiasta defensa de los “paraísos artificiales”, la inclusión de los jóvenes en desmedro de las viejas figuras literarias, la exhaltación de la imaginación, todo ello irritó, con lo cual los “colónidas” no dejaron de sentirse satisfechos.

Valdelomar y sus seguidores hicieron su aprendizaje en el periodismo y menospreciaron siempre los medios académicos. El periodismo unió a Juan Croniqueur con El Conde de Lemos (seudónimo de Valdelomar). Para ese joven que apenas se iniciaba en la creación literaria y los trajines periodísticos, Valdelomar fue el modelo de escritor, el único posible, porque tenía los méritos y el valor suficiente como para ensayar un destino intelectual fuera de los marcos impuestos por la sociedad oligárquica.

III

La República Aristocrática fue una sociedad rígidamente jerarquizada: la pertenencia a la clase dominante no se definía sólo por posesión de bienes o la posibilidad de detentar una fortuna; era igualmente necesario e imprescindible contar con un apellido, tener abuelos reales o ficticios a los que referirse, disponer de vinculaciones de parentesco y acatar un estilo de vida especialmente rígido como la estructura al interior de la cual trascurría. En cierta manera podríamos decir que los criterios de “clase” se confundían con los criterios “estamentales”. Existían pocas y limitadas posibilidades para la movilización social, sobre todo si se tiene en cuenta que en la relación con las clases populares, la división de clase implicaba también una separación étnica.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, cuando la oligarquía, con excepción del pasajero régimen de Guillermo Billinghurst, ejerció directamente el poder, supo difundir especialmente en los medios urbanos (lo que entonces casi era sinónimo de Lima), una determinada concepción del mundo, una mentalidad que a un conjunto de elementos distintivos sumaba un extremado sentido del orden y de la ritualización de la vida cotidiana: cada acto tenía su hora y su día. Así, por ejemplo, los días viernes eran los días de visitas, destinados a los apacibles encuentros entre familias. Los días sábado se permitían idas al teatro y eventualmente al cinematógrafo. Los domingos contaban con un programa recargado que indicaba la misa de once (esa era la hora aristocrática), la comida familiar con la sobremesa, la asistencia al hipódromo o a los toros, según la temporada... Un verso de Juan Croniqueur recoge estas impresiones: “Mi vida en este instante tiene un vulgar teorema: / a las seis de la tarde el lando y el cinema / a las siete el fastidio y a las ocho el *cocktail*...”.²²

La rigidez de la sociedad oligárquica, su condición poco permeable al cambio se podía sentir de manera casi palpable en las estrictas normas de cortesía o en las ropas. Repasemos las fotos de los asistentes al hipódromo: siempre grupos familiares, las mujeres a pesar del calor con frondosas vestimentas y los hombres invariablemente con ternos oscuros. Las ropas eran por lo general gruesas: todavía en 1916 *El Tiempo* trataba de combatir el nefasto uso de casimires en verano proponiendo telas más livianas. Pero los aristócratas (o quienes vivían influidos por ellos) eran poco refractarios al cambio, a la novedad.

La familia ocupaba un lugar central en la sociedad. Como recalca el Arzobispo de Lima, ella era la depositaria del patriotismo y la garantía del futuro nacional porque la patria era una asociación de familias. Esas familias felices de la sociedad oligárquica hicieron del divorcio un tabú, impusieron la represión sexual cotidiana y definieron prácticamente desde el inicio el destino de sus hijos: la repetición de otras vidas. Era relativamente fácil dibujar el perfil de una mujer limeña con una sucesión de ‘días tan tranquilos como monótonos que desembocaban en el inevitable noviazgo y el consiguiente matrimonio: “Se casará. Engordará. Tendrá muchos hijos, uno por año, cuando menos. Y esta será su vida”.²³ Ocurre que esa rigidez de la vida oligárquica acababa siendo todavía más opresiva a nivel de las capas medias. Juan Croniqueur nos describe una familia típica –como la que él mismo hubiera podido formar–

con estos términos: "Estos son dos esposos. Y estos dos esposos son dos burgueses que van los sábados al teatro, que reciben los viernes, que pasan los domingos en el campo y que se bañan en el Callao, en los baños de 'La Salud'. La esposa tiene veintiocho años, es agraciada, se confiesa, oye misa y lee las novelas de Ricardo León desde que su matrimonio le permitió como un progreso en su cultura olvidar las novelas de Luis de Val (...). El esposo es empleado en una casa inglesa de alto comercio. Tiene treinta y dos años, gana doscientos soles mensuales, admira a su austeros jefes ingleses, usa pantalones holgados, lee a Samuel Smiles, guarda mensualmente diez soles en la Caja de Ahorros".²⁴

La vida cotidiana limeña era una repetición constante de rituales consabidos; la vida política no se diferenciaba mucho durante esos años monopolizados por el Partido Civil. ¿Cuántas veces Juan Croniqueur en sus comentarios políticos para *El Tiempo* tiene que anotar "no pasa nada", "ninguna novedad" y otras frases similares! De esta manera la monotonía y el tedio terminaron siendo componentes esenciales de la República Aristocrática. Revisemos las noticias de los periódicos: dejando de lado las informaciones sobre la Gran Guerra, a nivel de la vida política (salvo algunos escándalos excepcionales como el asesinato del político de oposición Rafael Grau, hijo del héroe de Angamos), no hay nada que informar, de manera que la atención del lector se consigue gracias a las informaciones sobre el bandolerismo, tal vez un crimen impactante, quizá un incendio o la llegada de un buque de guerra...

Parecía que nada podía cambiar. Cualquier esfuerzo era inútil o estaba de antemano condenado al fracaso. A Juan Croniqueur, desde muy temprano, le llaman la atención algunos rebeldes de la historia peruana: en el pasado, Túpac Amaru II, en su época, el general Rumi-Maquí, y no deja de sentir una cierta simpatía por esos esfuerzos que se enrumban contra la corriente y que pretenden trastocar la marcha de la historia para restaurar el perdido Imperio del Tawantinsuyo. En su columna "Voces" de *El Tiempo*, habitualmente satírica y burlona cuando se refiere a José Pardo o Riva Agüero, asume un tono respetuoso en las dos o tres ocasiones que comentan los actos de Rumi Maquí: le parece una cruzada, una empresa digna de encomio, un camino diferente al mundo gris de la política limeña, pero sin embargo, este proyecto, como antes el de Túpac Amaru II, termina con la prisión de su líder, el fracaso y la derrota, porque –según la explicación que ensaya– la abulia del medio y de la raza anularía cualquier entusiasmo colectivo.²⁵

Los oligarcas pensaban, como toda clase dominante, que el orden social era eterno e inamovible. Esta imagen se transutaba también en la vida de todos los días, en una sensación de lentitud y un ambiente estacionario, que algunos atribuían a la carencia de mayores distracciones o a los rezagos pueblerinos de una Lima que apenas aspiraba a ser una "metrópoli": la ciudad tenía entonces más de 150,000 habitantes que ocupaban apenas 1,300 hectáreas. Las ropas oscuras a las que era afecta la moda de esos años, junto con el predominante tono grisáceo del cielo de la ciudad, contribuían a acentuar estas sensaciones propicias para el aburrimiento y la melancolía, que fueron recogidas en versos de Juan Croniqueur: "Panoramas de niebla y de melancolía,/ donde

dice el invierno su blanca sinfonía,/ cielos grises y turbios; monorritmo tenaz...".²⁶

Las crónicas sociales de la época recogen también estos sentimientos: es suficiente revisar las páginas de *Lulú, Turf* o *Mundo Limeño*. *Lulú* era una revista ilustrada, con formato original y fina impresión, que tenía como tema a la aristocracia limeña. Por sus páginas desfilaron esas célebres "cabecitas", a las que Juan Croniqueur adornaba con madrigales o alguna adulzorada presentación no exenta de mal gusto. Veamos casi al azar tres citas provenientes de las páginas de *Lulú* durante 1915:

*12 de agosto: "Es la hora de la aristocracia limeña. Hora del vermouth. Dentro y fuera del 'Palais Concert', se vive un momento igual al de ayer, al de hoy, al de mañana, seguramente".*²⁷

*11 de noviembre: "Nada interesante ha turbado la abrumadora monotonía de nuestro vivir limeño y que haya puesto siquiera un matiz de suaves afluvijs en la semana transcurrida".*²⁸

*16 de diciembre: "La monotonía de nuestro ambiente dijérase que es eterna. Parece que estuviéramos condenados a vivir mediocrementemente, sin un destello de luz, sin presentimientos de alegrías".*²⁹

*El tedio es definido como el "mal del siglo". Entre los escritores se reitera el término spleen: "pena muy honda", "abulia indolente", "cansancio muy grande", "tristeza enfermiza". Enrique Carrillo define el spleen como "ese mal doloroso".*³⁰ *Juan Croniqueur se caracteriza asimismo como un "poeta esplimático", utilizando un neologismo plenamente justificable en la época. Resultaba natural que uno de sus cuentos, "Una tarde de sport" publicado en El Tiempo, empezara de esta manera: "En la solitaria tristeza de una estancia en penumbra, Margarita se aburría.. .".*³¹

El tedio terminó invadiendo también a otras capas sociales y al conjunto de la ciudad. Las clases medias eran afectas a las pastillas del Dr. Richards, adecuadas para combatir la pereza o el cansancio y pocas mujeres podían prescindir del Cordial de Cerebrina, recomendado para los estados de depresión. El tedio acabó siendo para algunos un gesto de elegancia y terminaron por exhacerbarlo. Aburrirse daba un cierto aire aristocrático.

Para otros el tedio era una manera, quizá excesivamente sutil, de mostrarse inconformes con su sociedad y rechazar esas "costumbres patriarcales" y ese mundo limeño jerarquizado, serio, repelente a la imaginación y la burla. Fue el caso de Valdelomar con todas sus poses, sus afanes por *épate le bourgeois*, por desconcertar y burlarse permanentemente de sus interlocutores, sobre todo si eran personas serias y respetables. Dado que los oligarcas se respetaban demasiado, el humor acabó teniendo implicancias subversivas.

La rebeldía de Valdelomar aparece asociada a las tardes limeñas. Por lo menos así lo pensaba él: "Una buena tarde, inexacto, una mala tarde, de estas tardes limeñas, de estas trágicas tardes limeñas, me sentí hartos de todo. Harto, hartos; de la vida, de las

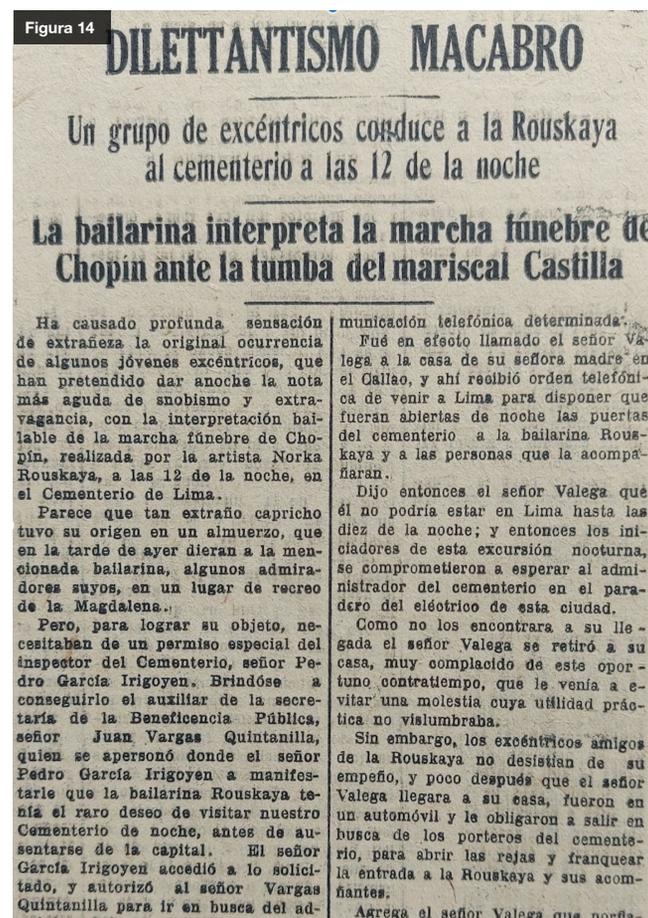
cosas, de los camaradas, del cielo, del aire, de las casas, de los coches, de los periódicos, en suma, de todo. ¿Usted sabe lo que es el hastío, el tedio, la monotonía?...”,³² preguntaba a César Falcón, el amigo de Mariátegui, en un reportaje para *El Tiempo*. Desde luego que muchos, en esa Lima de la República Aristocrática, hubieran podido responder positivamente a la pregunta de Valdelomar: especialmente los jóvenes intelectuales, de procedencia provinciana y a veces popular.

Pero la rebeldía de Valdelomar semejaba a las “rebeliones sin esperanza”, en la medida en que se definía por negación. Era un espíritu antioligárquico. No quería –y muchos tampoco hubieran podido por su extracción social– incorporarse al mundo de los intelectuales oligárquicos, acatar los ritos sociales, ser una persona madura, respetable, gorda (gordura y burguesía fueron términos sinónimos y menospreciados para El Conde de Lemos). Por estas razones el grito que significó *Colónida* fue efímero, pero a pesar de su corta duración implicó la posibilidad de una opción diferente, sobre todo para aquellos jóvenes que recién llegaban al periodismo peruano: “En nuestro medio –dirá Valdelomar– la rebeldía es casi un crimen, algo que no se concibe, que desconcierta y sorprende. La mediocridad ambulante no puede comprender que haya un espíritu enamorado de su libertad, que sepa triunfar solo, que se oriente sin pasar por la Universidad, que desdeñe la crónica social de los diarios, que ignore cómo se llama el Ministro de Fomento, y que no tenga la lejana esperanza de ser diputado afiliándose a un partido político”.³³ La intolerancia a cualquier cambio y frente a cualquier disonancia en la sociedad oligárquica determinó que un escritor imaginativo y nada rutinario como Valdelomar se volviera un rebelde. Las palabras anteriores, publicadas como prólogo a *Panoplia lírica* (1917) de Alberto Hidalgo, hubieran podido también prologar cualquier eventual libro (de cuentos o poemas) de Juan Croniqueur: ellas diseñan un derrotero que en cierta manera había sido iniciado por Juan Croniqueur cuando renunció a continuar escribiendo en *Lulú*, se alejó de la hípica, ingresó al diario *El Tiempo* como cronista parlamentario y culminaría luego cuando “hastiado de política criolla”, optó por otros caminos. No es exagerado pensar que sin el tedio y sin Valdelomar, Juan Croniqueur no hubiera llegado a ser José Carlos Mariátegui.

IV

Juan Croniqueur, ese joven enamorado de su tiempo, fue perdiendo poco a poco sus ilusiones. El entusiasmo por el progreso desapareció con el inicio de la Gran Guerra. Pero la desavenencia más importante entre él y la sociedad oligárquica giró en torno a una anécdota bastante conocida: el baile de Norka Rouskaya en el cementerio de Lima. Recordemos los hechos: Juan Croniqueur, entre otros espectáculos, sentía atracción por la danza como lo muestra su entusiasta entrevista a la bailarina Tórtola Valencia y después los artículos que le dedicó a Norka Rouskaya, artista de “segunda categoría” pero que con su belleza algo enigmática supo atraer la atención de los jóvenes intelectuales y desde luego acarrear una variación en el ambiente rutinario y monótono de Lima. Con estos antecedentes, a Juan Croniqueur y César Falcón se les

ocurrió la idea de organizar una expedición nocturna al cementerio de Lima donde, ayudados en el ambiente de segura penumbra y misterio y recurriendo a la inspiración de Chopin, invitaron a la Rouskaya para que, apenas cubierta de un velo blanco, ejecutara la “Marcha fúnebre. A pesar de contar con la anuencia del subsecretario de la Beneficencia, cuando se iniciaba el acto irrumpieron el Prefecto y la policía, deteniendo a todos los asistentes. En otro tiempo, un hecho como éste apenas habría dado lugar a una “reprimenda” de la autoridad pública, pero en el Perú de la República Aristocrática no podía encararse de manera tan simple porque implicaba –en contra de todos los usos y costumbres– un trastocamiento de la realidad cotidiana: danzar en el cementerio, sea cual fuere el motivo de los concurrentes, era una inadmisibles violación de las reglas religiosas y sociales. Se explica entonces por qué las autoridades interpusieron juicio a Norka Rouskaya y sus acompañantes.



Dilettantismo Macabro, artículo sobre el escándalo del Cementerio, *La Prensa*, 05 noviembre de 1917. Biblioteca Nacional del Perú.

No hubo periódico que no asumiera una posición en lo que terminó siendo un “verdadero escándalo”. El debate llegó incluso al periodismo provinciano, y en todos los lugares, casi unánimemente se levantaron las acusaciones contra Juan Croniqueur. Los ánimos se apasionaron tanto que incluso hubo como corolario un conato de duelo. La acusación más reiterada fue: “profanación”. Entonces

Juan Croniqueur se sintió obligado a dar las explicaciones que le reclamaban sus lectores: "Yo le juro a la ciudad, por el santo nombre de Dios que ha sido constantemente mi escudo, mi broquel y mi bandera, que es la verdad la que estas palabras contienen. Y le pido que recuerde que yo he hecho más de una vez alarde de mi cristianismo, que he escrito versos místicos en el convento de los Descalzos a donde me condujo el mismo móvil de especulación estética que me condujo al panteón. . .".³⁴ Sin las palabras de Juan Croniqueur hubiéramos podido pensar que la danza en el cementerio era la expresión de un cierto "esnobismo" hecho con el propósito de incomodar a los espíritus pacaos de Lima y mostrar de esa manera la disconformidad y la rebeldía contra las tradiciones, incluidas las sagradas. Pero, para Juan Croniqueur, por el contrario, se trataba de un hecho en el que confluían estética y misticismo, un acto respetuoso y de pleno recogimiento. ¿Decía la verdad o recurría a esos argumentos como una excusa para acallar el escándalo? Los antecedentes nos llevarían a pensar que era sincero en sus palabras de "justificación y defensa".

En efecto, hay una vertiente fundamental en la evolución de Juan Croniqueur signada por sus tentaciones místicas. Una búsqueda obsesiva de Dios, el afán por recuperar o mantener el cristianismo heredado de su infancia, lo llevó a frecuentar los actos de la religiosidad limeña: procesiones, recogimiento de la Cuaresma y la Semana Santa, plegarias e incluso el retiro espiritual durante tres días al convento de los Descalzos. Los afanes místicos inspiraron varios poemas suyos, siendo el más célebre de todos su "Elogio de la celda ascética", al que se podría añadir "La plegaria del cansancio" y la "Plegaria nostálgica": "Está lejos de mí la fragancia/ de la mítica fe de mi infancia/ que guardaba con blanco cariño./ Siento el hondo dolor de la duda/ y solloza mi cántiga muda/ por el don de volver a ser niño".³⁵

Precisamente fue a causa de su posición creyente, cristiana y para ser más precisos, católica, que Juan Croniqueur criticó acerbamente a un autor ateo como era Alberto Hidalgo.³⁶ De manera tal que nunca ocultó su posición sino que, como todo obsesionado por un problema, la sacó a relucir en más de una ocasión.

La religiosidad será precisamente el rasgo que más vinculará a Juan Croniqueur con su tiempo. En efecto, si bien un libro como las *Conferencias* del padre Paulino Álvarez mostraba la evidente decadencia de la reflexión teológica, no ocurría lo mismo en la vida cotidiana, donde por el contrario parecían intensificarse las prácticas piadosas. Cada ciudad estaba bajo la advocación de un culto: el Señor de los Temblores en Cusco, el Señor de Luren en Ica, el Señor de los Milagros en Lima. Los limeños podían identificar los meses del año por las procesiones: el Corpus, el Santo Sepulcro, al que eran devotas las familias oligárquicas, Cuasimodo, el Sagrado Corazón, la Virgen de Monserrate o la Virgen del Perpetuo Socorro, venerada en el populoso barrio de Malambo. La religiosidad era un decisivo mecanismo para el consenso social: en las cofradías se reunían ricos y pobres, oligarcas y artesanos.

Esta valoración del cristianismo dentro de la sociedad oligárquica obligó a preservar sus fueros incluso mediante mecanismos

impositivos, como la expresa prohibición de prácticas que no fueran las católicas, aparte de las propias sanciones morales que supuestamente debían recaer sobre los laxos o indiferentes. Una lectura frecuente entre las clases populares eran "las leyendas de santos": alimentaron una religiosidad patética que derivó en la aparición de "sántas" o en las "conversiones" milagrosas. Durante el año 1917 el pueblo indígena de Monsefú, donde la vida transcurría con esa inasible monotonía de otros pueblos de la costa peruana, cae preso de la exaltación cuando se le atribuyen poderes milagrosos a Isabel Miranda y, a pesar que los médicos diagnostican "catalepsia", se propala su fama atrayendo a peregrinos de lugares apartados. Hay un debate –que llega hasta los periódicos de Lima, como *El Tiempo*– sobre Isabel Miranda, para dilucidar si es una santa, una enferma o quizá una impostora: no terminaron de ponerse de acuerdo. Al año siguiente, entre otros casos, las crónicas periodísticas recogen la imagen de una limeña de vida airada, conocida con el apelativo de "La Trombona", que como consecuencia de una conversión milagrosa tiene arranques místicos, obligándose a orar en prolongadas jornadas; el escepticismo del cronista atribuye esta situación a una combinación de mala comida con el afán por imitar "las leyendas de los santos".

La religiosidad domina la vida cotidiana de todas las clases, sin excluir a los intelectuales. Un poeta ateo como Alberto Hidalgo es una excepción; por el contrario, podemos encontrar que la preocupación religiosa recorre los escritos de Valdelomar o los *Heraldos negros* (1918) de César Vallejo; es todavía mayor en las páginas de *Devocionario*, libro compuesto por Aguirre Morales. Pero fue Juan Croniqueur quien con mayor intensidad trató de vivir una experiencia mística, entendida como la relación personal, individual y solitaria con Dios. Pero esta concepción irá variando.



Figura 15
Procesión del Señor de los Milagros en la ciudad de Lima (c.1916). Fotografía. Archivo Fotográfico Servais Thissen.

El misticismo y la atracción por las multitudes explican el fervor que sintió Juan Croniqueur por "la procesión tradicional". En el primer artículo dedicado al Señor de los Milagros (publicado en *La Prensa*), Juan Croniqueur explicaba la devoción de la ciudad a esa imagen de Cristo por su identificación con la tradición y las costumbres populares, aspectos que resaltaban todavía más en una época que

—por lo menos a nivel de las clases dominantes— se complacía en la imitación de lo extranjero. La procesión remontaba su historia a los tiempos coloniales y desde entonces se confundía con los hábitos y costumbres de la gente plebeya, pero era tal su poder de atracción, que en los dos días de recorrido por la ciudad, acudían también “las damas más aristocráticas y gentiles”.³⁷ Esta preocupación por el público será más evidente en su segundo artículo, escrito en 1916 y publicado al año siguiente en *La Crónica* o *El Tiempo*. Aunque el tema era propicio para una añoranza de los tiempos coloniales siguiendo el estilo de *Las tapadas*, o, en todo caso, a comunicar emociones similares a sus poemas, Juan Croniqueur escoge un camino que podríamos llamar “sociológico”: presentar a la multitud, describir su composición e intentar ofrecer una explicación de ese fervor: “Las manifestaciones de la fe de una multitud son imponentes. Dominan, impresionan, seducen, oprimen, enamoran, enternecen. La contemplación de una muchedumbre que invoca a Dios conmueve siempre con irresistible fuerza y honda ternura. El paso de la procesión del Señor de los Milagros por las calles de Lima produce una emoción muy profunda en la ciudad que se encuentra invadida por un sentimiento ingenuo, sedante y religioso”.³⁸ Juan Croniqueur se conmueve por el carácter colectivo del sentimiento y por el arraigo que puede tener esa tradición para unir un conjunto de voluntades. Las andas del Cristo son pesadas. Para cargarlas a lo largo de todo su recorrido existe una hermandad o cofradía, compuesta en su mayoría por gente de los barrios populares de la ciudad y étnicamente negra o morena, que, vestidos con sus típicos hábitos morados, otorgan el color característico a la procesión. Estos hombres si bien son fornidos, terminan cada turno exhaustos, pero hay en cierta manera un mito que los robustece y es otra tradición, según la cual cada año uno de ellos es llamado por el propio Señor a los cielos: “Y estos hombres que sufren la fatiga de la carga no se quejan nunca. Tienen más que resignación, placer y regocijo en su trabajo”.³⁹ Es así como Juan Croniqueur descubre el poder movilizador que tienen los mitos, las creencias, las tradiciones, la religión, cuando trascendiendo el fervor individual (el ámbito cerrado de la celda ascética), se confunden con las multitudes y las calles de una ciudad: no se trata —subraya el propio Juan Croniqueur— de la resignación, sino, por el contrario del entusiasmo que permite realizar año a año en el mes de octubre el esfuerzo de conducir esas andas: los hermanos del Señor de los Milagros logran superar la fatiga gracias a su “devoción profunda”. El poder de las ideas y de las tradiciones cuando se encarnan en una multitud será, desde entonces, un planteamiento central (casi diríamos un criterio de verdad) para Mariátegui.

El contraste entre la multitud del Señor de los Milagros y la multitud del hipódromo es obvio. El hipódromo es un espectáculo frívolo, monopolizado por una clase o, mejor dicho, por un conjunto de familias felices: una rutina dominical ejecutada con desdén y que a la postre deriva también en el tedio. No existe el fervor. Pero el Juan Croniqueur que acude a Santa Beatriz y que escribe en *El Turf* o en *Lulú* no se interesa sólo por los caballos o por la hermosura de las asistentes: a veces lo atraen también lugares menos aristocráticos como lo establos, o personajes diferentes, como los jockeys, por los que no pudo omitir su simpatía en un cuento. Hay una anécdota que le permite ubicar a la multitud del hipódromo. Un día, un

domingo cualquiera, un pobre hombre asaltante o carterista es apresado por la policía y cuando era conducido detenido, se suicida en la puerta del hipódromo; mientras esto sucede, se accidenta un caballo: los asistentes se conmocionan y dirigen toda su atención hacia el animal para acabar completamente indiferentes ante el anónimo suicida. Ese cronista afrancesado que escribía madrigales de mal gusto para las “cabecitas limeñas” no fue indiferente ante estos hechos, lo que muestra cómo Juan Croniqueur era bastante menos frívolo de lo que aparentaba. “Para el público, cruel, egoísta, salvaje —repárese en los adjetivos que contrastan con los que utilizara para referirse a los devotos del Señor de los Milagros—, no vale la vida de un hombre lo que el remo inútil de un equino. No hay quien quiera pensar en la última, en la terrible aunque vulgar tragedia que puede encerrar la vida del infeliz que se ha volado los sesos antes que volver a la desesperante soledad de una celda. No hay quien lo crea digno de una frase de compasión cualquiera. Es la eterna injusticia de las cosas humanas”.⁴⁰ Para un acucioso observador de la vida cotidiana tenía que traslucirse de una manera u otra la violencia que daba sustento a la tediosa felicidad de la República Aristocrática.

Pero, volviendo a la procesión tradicional, el encuentro con la multitud es decisivo para Mariátegui porque le mostrará cómo, a diferencia de lo que escribió en su primera colaboración para *El Tiempo*, resultaba superable esa indolencia dominante y que por lo tanto la abulia del medio podía ser contrarrestada. De esta manera el misticismo lo acercó a la procesión y fue gracias a ella que descubrió la importancia de las tradiciones y de los sentimientos religiosos para las clases populares. Es cierto que todavía no pensaba en términos de “clases sociales”, pero estaba a medio camino para descubrir que más allá de la vida y la cultura oligárquica, la ciudad albergaba a otros personajes y otras mentalidades: es una historia posterior, donde debe referirse cómo descubrió el sindicalismo y gracias a ello su rebeldía acabó en una afirmación porque encontró otra clase a la que acogerse.

El camino hacia Marx de José Carlos Mariátegui tuvo como estaciones previas primero ese instintivo y elemental sentimiento antioligárquico que *Colónida* alentó; luego vino la confluencia entre el fervor religioso, que lo obsesiona desde su niñez, con el entusiasmo por las multitudes para de allí terminar descubriendo el poder del sindicato como forma de organización, de lucha y también de cultura.

Historia y biografía se encuentran y se confunden de muchas maneras. En la experiencia histórica peruana de esos años hay un hecho del cual no se puede prescindir para entender la simpatía de Juan Croniqueur por las multitudes: Billinghamurst y la irrupción de las clases populares. El año 1912 impusieron la designación de Guillermo Billinghamurst como Presidente los artesanos, los obreros, los pequeños comerciantes de la ciudad, hastiados de los monocordes gobiernos civilistas y encontraron a su vez en el nuevo caudillo, un asidero para las movilizaciones sociales, como la que intentan en enero de 1913 los estibadores del Callao. Si bien Juan Croniqueur tenía entonces simpatías “pierolistas”, siguió con detenimiento estos acontecimientos desde las redacciones de *La Prensa*, donde por el contrario eran ostensibles las posiciones

billingshurstas.⁴¹ Para Valdelomar –el único modelo de intelectual posible que hasta entonces tenía Mariátegui–, estos acontecimientos políticos fueron decisivos en su vocación, si nos atenemos a la carta que el 9 de junio de 1912 dirigió a Enrique Bustamante y Ballivian: “Yo estoy agradecido al destino que me deparó una vida tan tensa, en estos tiempos de pasividad y de civilización. He vivido otra vida, Enrique; otra vida que Ud. no imagina tal vez. Yo no me creía un luchador, y ahora me convengo que el hombre no es más que el resultado de las circunstancias. Yo mismo, que me creía un apacible, he ido con la mayor sangre fría, revólver en mano, el 25, a atacar a la Junta Electora, capitaneando a unos setecientos hombres de pueblo. Yo me he convencido que este es el camino. Si yo resultara un revolucionario. ¿Qué diría usted, Enrique?”. Luego añadirá que una vida diseñada para el arte, no pudo sustraerse a esa jornada calificada, con evidente gradilocuencia, de “imborrable, magna, digna de un gran poema trágico”.⁴²

Juan Croniqueur y José Carlos Mariátegui: ¿Dos personajes diferentes o, más allá de ciertas apariencias, el mismo? ¿maduración o ruptura? ¿quién tenía razón: el entrevistado por Angela Ramos que señalaba una continuidad entre su juventud y su edad adulta o el corresponsal de Samuel Glusberg, que por el contrario subrayaba las diferencias? Hay –sin ánimo de agotar un debate–, por encima de estas imágenes contrapuestas, una afirmación suficientemente segura: sin Juan Croniqueur no podemos entender a Mariátegui porque ese intelectual que desposaría “algunas ideas” en Italia era en muchos sentidos un hombre formado, un escritor reconocido por sus contemporáneos antes de tomar el barco para Europa. Una diferencia notable con Francisco García Calderón: Mariátegui no comenzó a pensar en París sino en Lima y desde el inicio su derrotero como escritor apareció vinculado al público, a sus lectores.

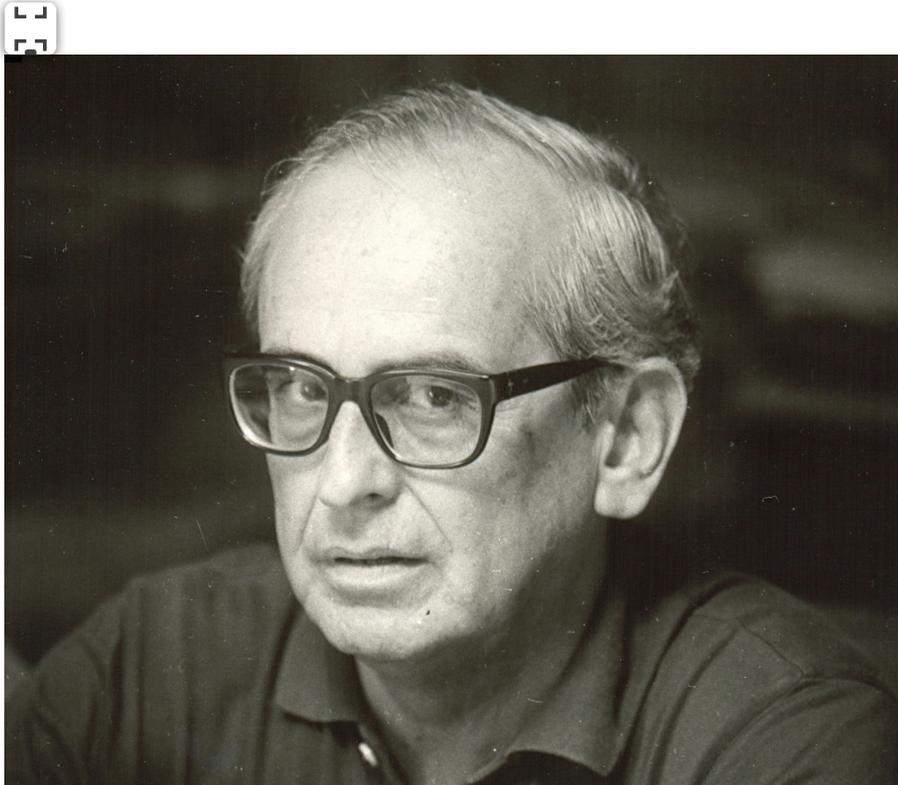
Esta preocupación por el público –en algún texto aludió a la emoción de los aplausos– le nació de su interés por los espectáculos (el teatro, entre otros) y el periodismo.⁴³ A diferencia de cualquier intelectual oligárquico, su carrera transcurrió alejada de los claustros universitarios y próxima a los lectores: por eso le tenía que desagradar la ampulosidad en el estilo de Riva Agüero y él, una vez superada la influencia azoriniana, desarrollaría una prosa límpida, puntual y directa. En pocas palabras: la prosa académica y culta frente al estilo periodístico. Algunas de las peculiaridades del marxismo de Mariátegui encuentran explicación si se repara que principió y terminó como periodista, recorriendo todas las escalas, desde los talleres hasta la página editorial.⁴⁴ En otras palabras, de la crónica al ensayo social.⁴⁵

REFERENCIAS

- José Carlos Mariátegui al escritor Enrique Espinoza (Samuel Glusberg), 10 de enero de 1927. Ver en línea. La carta está fechada el 10 de enero de 1927, pero se trata de un error del autor, siendo con toda evidencia una carta del 10 de enero de 1928 como respuesta a las cartas de Samuel Glusberg del 1 de noviembre y de diciembre de 1927.
- Mundial*, 23 de julio de 1926. Reproducido en *La novela y la vida*, Lima, Amauta, 1969, pp. 153-154.
- idem.
- Para terminar de enumerar las ediciones de textos de Juan Croniqueur debemos mencionar que la revista San Marcos publicó, con una nota introductoria de Alberto Tauro, el drama *Las tapadas* (Nº 12, Julio-setiembre 1975, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Fue reeditado al año siguiente por el Teatro Universitario de San Marcos. La edición de las obras completas de Abraham Valdelomar incluye un fragmento de *La mariscal*. (Obras completas, Lima, editorial pizarro, 1979).
- Recientemente se han ocupado de la “edad de piedra” de Mariátegui Elizabeth Garrels, en una tesis que nos ha sido inaccesible, y Oscar Terán, en un artículo de próxima publicación (*Buelna*, Culiacán, México, Nº 4-5).
- Obras completas, Lima, Editorial Pizarro, 1979). Alberto Tauro está empeñado en la tarea de ubicar nuevos textos de Juan Croniqueur, aquellos que aparecieron sin firma. “Si yo me gobernara, en vez que me gobernara la miseria del medio, yo no escribiría diariamente, fatigando y agotando mis aptitudes, artículos de periódico. Escribiría ensayos artísticos o científicos más de mi gusto. Pero escribiendo versos o novelas yo ganaría muy pocos centavos porque, como este es un país pobre, no puede mantener poetas o novelistas”, *El Tiempo*, año III, Nº 716, 27 de junio de 1918, p. 2.
- El Tiempo*, año II, Nº 349, 22 de junio de 1917, p. 1.
- El Tiempo*, año II, Nº 257, 25 de marzo de 1917, p. 1.
- El Tiempo*, año I, Nº 171, 1 de enero de 1917, p. 10.
- El Tiempo*, año I, Nº 51, 6 de setiembre de 1916, p. 6.
- La Prensa*, año XIII, Nº 7090, 20 de febrero de 1916, p. 5.
- El Tiempo*, año I, Nº 12, 28 de agosto de 1916, p. 3.
- Amauta*, año III, Nº 15, mayo-junio 1928, p. 41.
- Varietades*, año IV, Nº 1, 1908, pp. 6-9.
- Manuel Beingolea, “Psicología de la mujer india” en *Contemporáneos*, año I, Nº 8, 28 de julio de 1909, p. 345.
- “De la tesis –dice César Pacheco Vélez– se hizo una tirada no muy extensa que no debió pasar de los 500 ejemplares, y el libro, hoy rareza bibliográfica, no llegó a las librerías para su venta sino directamente a las manos de los maestros, discípulos y amigos del autor”. “Nota Preliminar” a *La historia en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1965, p. XLV. Era un lujo que una vieja fortuna familiar hacía posible.
- “Nuestros jóvenes en Europa” en *Monos y monadas*, Nº 54, 1 de enero de 1907.
- Francisco García Calderón, *Le Pérou contemporain*, París, Dujavie et Cié. editeurs, 1907, y *La creación de un continente*, París, Librerie Paul Ollendorff.
- Archivo Histórico Riva Agüero*, Correspondencia, Riva Agüero a García Calderón, Lima, 12 de setiembre de 1907.
- idem, García Calderón a Riva Agüero, Londres, 12 de junio de 1908.
- La Prensa*, año XIII, Nº 7196, 30 de abril de 1916, p. 6.

22. Juan Croniqueur, "Emociones del hipódromo" en *El Tiempo*, año I, N° 136, 27 de noviembre de 1916, p. 6.
23. Enrique Carrillo, *Viendo pasar las cosas*, Lima, Imp. del Estado, 1915, p. 86.
24. Juan Croniqueur, "Cartas a X/Glosario de las cosas cotidianas" en *La Prensa*, año XII, N° 7164, p. 4.
25. Juan Croniqueur, "Cartas a X/Glosario de las cosas cotidianas" en *El Tiempo*, año I, N° 1, p. 6.
26. Juan Croniqueur, "Fantasía de otoño" en *La Prensa*, año XIII, N° 6624, 6 de junio de 1915, p. 3.
27. *Lulú*, año I, N° 5, 12 de agosto de 1915.
28. *idem.*, año 1, N° 17, 11 de noviembre de 1915, p. 5.
29. *idem.*, año I, N° 26, 16 de diciembre de 1915, p. 5.
30. Enrique Carrillo, *Cartas de una turista*, Lima Imp. La Industria, 1905, p. 31.
31. "Una tarde de sport" en *El Tiempo*, año I, N° 48, 3 de setiembre de 1916, p. 10.
32. "Nuestras grandes glorias artísticas", reportaje a Abraham Valdelomar de César Falcón en *El Tiempo*, año I, N° 108, 30 de octubre de 1916, pp. 4-5.
33. Abraham Valdelomar, prólogo a *Panoplia lírica* de Alberto Hidalgo, Lima, Imp. Víctor Fajardo, 1917, p. XXII.
34. "El asunto de Norka Rouskaya/Palabras de justificación y de defensa" en *El Tiempo*, año II, N° 490, 10 de noviembre de 1917, p. 2.
35. "Plegaria nostálgica" en *Renacimiento*, Quito, año I, N° VI, 1917, citado por Manuel Scorza, prólogo a *Ensayos escogidos*, Lima, 1956, p. 10.
36. Juan Croniqueur, "Cartas a X/Glosario de las cosas cotidianas" en *El Tiempo*, año I, N° 1, p. 6.
37. Juan Croniqueur, "La procesión tradicional" en *La Prensa*, año XI, N° 6184, 20 de octubre de 1914, p. 3.
38. "La procesión tradicional" en *El Tiempo*, año II, N° 274, 12 de abril de 1917, p. 4.
39. Loc cit.
40. Juan Croniqueur, "Del momento/cosas vulgares" en *La Prensa*, año XI, N° 6170, 13 de octubre de 1914.
41. Guillermo Rouillon, *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*, Lima, Editorial Arica, 1975, T. I, pp. 115 y ss. Rouillon cita el testimonio de Alberto Ulloa Sotomayor sobre el año 1912 y el ascenso de Billinghurst: "Esa fue la atmósfera de agitación, de choque, de permanente inquietud, en que José Carlos Mariátegui abrió los ojos a la realidad política del Perú" (p. 117).
42. Abraham Valdelomar, *Obras: textos y dibujos*, Lima, Editorial Pizarro, 1979, p. 826. Hay referencias a la misma carta en el libro de Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp. 88 y ss.
43. Guillermo Nugent, *Mariátegui y el público* (texto inédito)!
44. "Valdelomar unió al periodismo, el sentido estético; Mariátegui unió al periodismo el ensayismo social. Esta fusión se operó en él merced a un serio autodidactismo, que, en una transformación maravillosa, llevó de la dirección de *El Turf* a la dirección de *Amauta*", Jorge Basadre, "Homenaje a José Carlos Mariátegui" en *Varietades*, año XXVI, N° 1155, p. 7.
45. Jorge Basadre, "Un cuarto de siglo de literatura" en *Varietades*, 6 de marzo de 1929, año XXV, N° 1096.

Javier Mariátegui Chiappe



Servais Thissen (c.1990), *Javier Mariátegui Chiappe*. Fotografía. Archivo particular de Javier Mariátegui

- ◆ Ponencia presentada al Coloquio Internacional sobre “José Carlos Mariátegui y Europa: El otro lado del descubrimiento” Pau-Tarbes, octubre de 1922.
- ◆ Referencia: Mariátegui Ch. J. (1993). “Un autodidacta imaginativo” en *Encuentro Internacional José Carlos Mariátegui y Europa. El otro aspecto del descubrimiento*. (pp. 23-43). Empresa Editora Amauta.

Notas sobre la formación de Mariátegui: un autodidacta imaginativo

Javier Mariátegui

Resumen:

En este texto analizamos la influencia del estímulo temprano en la infancia y adolescencia, en general en el desarrollo de la personalidad de José Carlos Mariátegui, principalmente de su admirable capacidad de asimilación y registro de información. Partimos de la premisa de que, en el examen de las relaciones entre la creatividad y la educación formal, lo restrictivo y rígido de la última puede entorpecer el desarrollo de la primera. La enfermedad y la limitación de movimiento en edad temprana produjeron sin duda una experiencia restitutiva, que se hace más patente con la crisis de la salud de 1924, que determina una mutilación física y genera una necesaria compensación psicológica del esquema corporal. Asimismo, sostenemos que no hay desarrollo independiente, esto es, personalización, si no se da libre manifestación al pensamiento original y al proceso de compensación reparativa y creativa de la imagen personal. Estas reflexiones deben mucho a los planteamientos de mariáteguistas que han incidido en el estudio de la personalidad, en este caso principalmente de Alberto Tauro¹, Pablo Macera² y Alberto Flores Galindo³.

Hipótesis de trabajo

En esta nota intentamos esbozar solo un esquema explicativo, una aproximación primera que pretende poner en evidencia cómo la experiencia de la enfermedad y la ausencia de estudios formales – escolaridad y universidad – en José Carlos Mariátegui pudieron ser superadas con ventaja por su condición de autodidacta y por los estímulos tempranos que no sólo llenaron este vacío sino que contribuyeron a forjar una personalidad tempranamente madura y armónica.

Partimos de la asunción de que la educación formal puede ser un obstáculo para el desarrollo de una mentalidad creativa; y, por el contrario, su ausencia representar un estímulo eficaz para la emergencia de esa potencialidad, para la forja de una personalidad precozmente estimulada, por la limitación física, en sus capacidades madurativas y en el despliegue de sus talentos.

Una nueva veta para el entendimiento del Mariátegui persona está contenida en la correspondencia con Bertha Molina ("Ruth")⁴, que es un verdadero ejercicio introspectivo y puede utilizarse, merced al puntual registro de fecha, como un sustituto del "diario personal", también llamado "íntimo", una forma literaria para la que estaba especialmente dispuesto, en esos años de adolescencia y de adultez temprana, un escritor de la sensibilidad de José Carlos. Esas cartas tienen un destinatario pero también están dirigidas a sí mismo, a la reparación de la imagen personal física y espiritual y al reconocimiento de las experiencias vitales, desde el "querer ser" o ideal del yo en la terminología freudiana, al "yo real", al propio yo consciente. Representan esas misivas y otros documentos de la época una entrega de intimismo y, al mismo tiempo, un registro temprano del mundo emocional e intelectual –ideario y emocional– de José Carlos Mariátegui. Estas cartas y los escritos de su adolescencia literaria, de su "Edad de Piedra", que sólo ahora conocemos de manera sistemática gracias al esfuerzo de Alberto Tauro⁵, merecen un estudio especial pues ahí se encuentran las claves para el entendimiento de una etapa de transición personal importante. Ya Tauro adelantó un estudio amplio y magistral, como todos los suyos, pero queda aún mucho que esclarecer desde la perspectiva psicológica y con el auxilio hermenéutico de la Psicohistoria. Estos apuntes no pueden sino mencionar esta vasta cantera documental e informativa: su esclarecimiento requiere de

estudio amplio y de análisis especiales. Toda una lectura crítica y cronológica que no podemos sino señalar como un tema pendiente de la investigación caracterológica.

La “fortuna de ser pobre”

Se ha repetido que la madre de José Carlos, Amalia La Chira, y la inestable pareja que formó con su elusivo y errático esposo, Francisco Eduardo Mariátegui, no tenían recursos económicos y que Amalia tuvo que trabajar para mantener a sus hijos, lo que es estrictamente cierto^{6,7}.



Figura 17
Estudio fotográfico La Torre & Cia. *Maria Amalia La Chira Vallejos* (c.1905). Fotografía, 8.7 x 5.2 cm. Archivo José Carlos Mariátegui

Se ha reiterado que Amalia trabajaba de costurera pero no se agrega que fue también maestra de escuela en Huacho y que era una mujer cultivada, muy bien informada, de excelente lenguaje, que mantenía una comunicación fluida con los suyos y que daba al hogar toda la intimidad y el estímulo necesario para generar una genuina vida familiar, malgrado la ausencia del padre. Sus nietos la tratamos muchos años y somos testigos no sólo de su inteligencia sino de su enjundiosa personalidad, enriquecida por el medio circundante, por el reflejo de la “docta ignorancia” (Nicolás de Cusa). Aún están a la disposición de los estudiosos sus álbumes de

recortes, indicativos no sólo de sus preferencias sino de su invariable buen gusto. Eran tiempos de sociedad cerrada, en que la vida de familia gravitaba hondamente en la educación de los hijos, con “cultura de sobremesa” como diría Sebastián Salazar Bondy⁸. “La sobremesa –ha escrito José Gálvez– unía estrechamente a todos los miembros del hogar [...] un ambiente de respeto envolvía estas reuniones en las cuales se hacía la historia del grupo y se sentía vivamente la continuidad de la vida...” Si la “vida en Lima era ancha y lenta” (Gálvez)⁹, lo era más en provincias, en Sayán y Huacho, donde vivió José Carlos su infancia y dio comienzo a su educación primaria, hasta el tercer año, y en el barrio modesto de la Lima antigua donde cursó su adolescencia.



Figura 16
Gómez Villalobos, *José Carlos Mariátegui y Julio César Mariátegui* (c.1904). Fotografía, 16.6 x 10.6 cm. Archivo José Carlos Mariátegui

Julio César¹⁰, el hermano menor de José Carlos, nos contaba cómo en la casa existía un orden familiar con respeto a los rituales domésticos. Se servían los alimentos a la misma hora; y Amalia, la madre, cumplía un diario ejercicio de jefe de familia. Recuerda Julio César cómo doña Amalia servía la sopa que estaba en un recipiente grande, humeante, ubicado al centro de la mesa del comedor. No cabe duda de que José Carlos tuvo ya un estímulo importante en

su casa de origen y que existía un sistema familiar que lo presidía todo y que el afecto se expresaba en una serie de detalles de la vida cotidiana. En otras palabras, que hubo austeridad, a veces pobreza, en la casa familiar, pero no carencias afectivas básicas. En todo caso, los hijos supieron sacarle provecho a la “fortuna de ser pobre”, puesto que, como es sabido, esta condición intensifica el propio esfuerzo. Desde niño José Carlos descubre el mundo maravilloso de la lectura, que compensa largamente su incapacidad para los juegos dinámicos de los niños y los ejercicios gimnásticos. Había encontrado una sustitución en los libros y fue un voraz lector de todo material bibliográfico que estaba a su alcance y del que sabía cómo procurárselo. María Wiesse señala con propiedad: “El mundo de las lecturas se ha abierto para él, amplio y cordial, amistoso, y el niño enfermo, que ya frecuenta hospitales, tiene en los libros sus más constantes y leales compañeros”¹¹. En una carta a Bertha Molina¹² evoca su “infancia fugaz” y una “adolescencia prematura”. El libro que debió reunir sus poesías, titulado *Tristeza*, tendría como epígrafe estos versos de José Santos Chocano:

“Yo no jugué de niño. Por eso siempre escondo
ardores que estimulo con paternal cariño.
Nadie comprende, nadie, lo viejo que en el fondo
tendrá que ser el hombre que no jugó de niño”.



Una experiencia dilatada y dolorosa lo sensibilizaría a temprana edad, cuando era atendido por el cirujano traumatólogo francés, Dr. Félix Larré, en la Clínica de la Maison de Santé¹³, en Lima. Amalia no podía pagarle una pieza personal, de modo que se atendió por varios meses –no menos de tres– en una sala común conformada por adultos, en su mayoría franceses, con frecuencia viajeros y marinos que recibían una copiosa correspondencia del exterior. Amalia, al advertir cómo aprovechaba el pequeño José Carlos las revistas y los libros que recibían esos extranjeros, hechos amigos pronto, ella misma iba al correo central de Lima para recogerlos. Esta fue la iniciación de José Carlos en el idioma francés, que pronto manejaría cuando, desde el puesto de “alcanza-rejones” del diario *La Prensa*, de Lima, además de recoger los artículos de los redactores para entregarlos a la imprenta, salía de la Oficina en procura de los cables, para traerlos a la redacción: en el trayecto trataba de traducirlos, como un ejercicio de aprendizaje. Todo fue, desde niño, una experiencia de adiestramiento que le permitió incorporar no sólo los conocimientos escolares sino los campos de la literatura y la historia mundial que generalmente desconocían los estudiantes de su tiempo.

Pablo Macera¹⁴ ha señalado con propiedad que a Mariátegui lo favoreció la ausencia de la escuela formal y de la Universidad, puesto que, de someterse a ellas, se habría retardado su prodigiosa capacidad de incorporación del conocimiento que siempre lo caracterizó, desde niño hasta su vida de adulto. José Carlos no perdió tiempo en materias inútiles propias del calendario escolar en ese tiempo: se nutrió de las fuentes directas, de los libros y de lecturas complementarias que lo hicieron un “adolescente precoz” con capacidad extraordinaria de asimilar el mundo como experiencia de totalidad.

Sobre este tema escribe José Tamayo Herrera: “En la Universidad de la vida, gracias a su inteligencia privilegiada, a su creatividad innata, a su sed de saber, este hombre escuálido y rengu edificó una cultura superior en muchos aspectos a los adolescentes estudiantes sanmarquinos o de la Universidad Católica, sus contemporáneos que, uncidos a cátedras oxidadas e ideas caducas, apenas podían balbucear una teoría contemporánea, moderna y concreta. ¡Qué claro se ve en José Carlos, el tremendo fracaso de la educación universitaria peruana! Él alcanzó en escasos tres años y meses una formación enciclopédica, una teoría madura, que las universidades de entonces jamás darían a los estudiantes promedio de su época. La experiencia europea, autodidacta, nutrida de observaciones, experiencias, vivencias y lecturas en idiomas extranjeros, significó para Mariátegui mucho más que cien grados o títulos empolvados de las mediocres universidades peruanas de entonces, y naturalmente muchísimo más que las paupérrimas instituciones universitarias de nuestro tiempo. Aprendió idiomas extranjeros, adquirió un humanismo cosmopolita, estudió y vio el marxismo en acción y volvió al Perú con un bagaje que quizá ningún contemporáneo había tenido la oportunidad de reunir. ¿Convirtió Mariátegui su tesoro de cultura, su sapiencia vital, en un medio para el logro, para el ascenso social, para el enriquecimiento y el acomodo fácil? De ninguna manera, había desposado en Europa, con una mujer (Anna Chiappe) y con una idea, el socialismo, y luego consagró su vida a una misión trascendental: la fundación del socialismo peruano, la tarea de siembra de las ideas que había adoptado con “una filiación y una fe”¹⁵.

Este afanoso y casi obsesivo hábito de leer inquietaba a su madre, quien creía, como era corriente entonces, que el excesivo estudio debilitaba a las naturalezas frágiles. Como quiera que José Carlos no cumpliera la orden de no leer en su cama, se le dejaba sin corriente eléctrica: leía entonces con mayor esfuerzo, utilizando la bombilla del alumbrado público que daba a su ventana.

La niñez y la adolescencia de José Carlos Mariátegui son etapas poco documentadas de su vida. Ha sido reconstruida ingenuamente por su primera biógrafa, María Wiesse¹⁶, contertulia con José Sabogal, su esposo, del Rincón Rojo, quien se ocupaba de las reseñas sobre música en la revista *Amauta*. La biografía de Rouillón, en general y, en especial, estos primeros años de Mariátegui son una reconstrucción fantástica y arbitraria de los hechos, a partir de datos fragmentarios¹⁷.

Los juegos infantiles de José Carlos si bien fueron de poco movimiento físico por las limitaciones de la enfermedad, se compensaban con un gran despliegue de imaginación. “Nuestros juegos de niños –me contaba Julio César¹⁸– comparados con los propios de la edad, eran distintos, maduros los llamaría para nuestra corta edad, puesto que se trataba, por ejemplo, de una ciudad sitiada, que enviaba embajadores a su rival, con planteamientos estratégicos y largas negociaciones que hoy llamaríamos geopolíticas, todo ello poniendo de relieve la psicología de los personajes y los distintos comportamientos por ellos evidenciados”. Mariátegui trasladaría después, en su adolescencia

literaria, a la escena política nacional, “un teatro Guignol para los lectores del periódico”.

Un nombre inventado: José Carlos

José Carlos es un nombre creado por quien fue inscrito en la partida de nacimiento como José del Carmen Eliseo. Desde la temprana adolescencia (o al final de la niñez), José decidió llamarse José Carlos, quizá por la proximidad fonética con “del Carmen”, voz que se aproxima a Carlos, y por el deseo de tener un nombre compuesto, propio, que subrayara indeleblemente su propia individualidad. José Carlos es el nombre, la identidad de Mariátegui desde sus primeras incursiones en el periodismo, que siempre usó y que sólo trocó por algunos de los seudónimos de su adolescencia literaria, principalmente el de Juan Croniqueur¹⁹. No sabemos la reacción de su madre ante este complemento del nombre, libremente elegido. En la intimidad de la familia de origen, esto es, en la materna, se le llamaba José a secas, o en diminutivo cariñoso (“Josecito”). Así lo llamaban su madre y sus hermanos, renuentes al cambio o al complemento del nombre con el que Mariátegui se distinguía y se singularizó. En la elección del nombre se aprecia también un complemento de la identidad de quien es consciente de que se hace a sí mismo, superando la fragilidad corporal y las limitaciones materiales.

José del Carmen Eliseo es un nombre que aparece con la partida de nacimiento de Moquegua, documento que Mariátegui ignoró. Su nacimiento en esa ciudad del sur peruano fue un secreto familiar que se revela recién en la década del 30. Julio César, hermano un año menor que José Carlos, nos informó sobre esta revelación no conocida por su hermano, tanto y más cuanto que sin duda le hubiera agradado saber que había nacido en Moquegua y no en Lima, dato demográfico que, de conocerlo y compartirlo en la familia, no lo hubiera jamás negado²⁰. Como saben los estudiosos de su vida y obra, existe otra partida registrada en Lima que da por nacimiento el año 1895, fecha que José Carlos usó en su breve descripción autobiográfica.

El “aventurero del espíritu”

José Carlos compensó seguramente las frustraciones de la vida cotidiana, mayormente la época de limitación del movimiento, con el ejercicio educativo de la imaginación. Eran temas gratos a su espíritu las vanguardias literarias y artísticas, el teatro paradójal pirandelliano, sus personajes extremos e inverosímiles y los problemas de la naturaleza humana entrevistados por el psicoanálisis y el freudismo en la literatura contemporánea. Para una persona dotada, la imaginación y la fantasía son facultades tan importantes como la inteligencia.

Sólo en su ensayo narrativo *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, escrito a comienzos de 1929, pocos meses después del fallo del tribunal de Turín, dio rienda suelta a su fantasía y al manejo paradójal de los personajes, al gusto “de oponer a la ficción de la realidad la realidad de la ficción”²¹. Caso pirandelliano, lo llamaría Mariátegui. Coincidentemente, un año después, en febrero de 1930, el propio dramaturgo italiano llevaba a la escena *Come tu mi vuoi*²², con argumento parecido al “caso Canella”,

aunque Pirandello siempre sostuvo la autonomía de su obra frente al argumento del “desmemoriado de Collegno”. En todo caso, muy “pirandellianamente”, la realidad habría plagiado su obra.

Honorio Delgado²³ una vez me contó –exactamente el día en que lo traté por vez primera, citado por él, en el Pabellón 2 del Hospital “Víctor Larco Herrera”– lo enterado que estaba Mariátegui sobre el movimiento psicoanalítico y el interés, casi el entusiasmo, con que seguía su desarrollo. “La historia les da siempre la razón a los hombres imaginativos”, señala Mariátegui en el mismo texto que cita a Oscar Wilde y su original ensayo *El alma humana bajo el socialismo*, en el que lanza el escritor inglés su desafío: “progresar es realizar utopías”²⁴.

Esta actitud básica hizo que siempre le fascinara la “personalidad del aventurero”, aunque dejó sólo el título de un ensayo que debió integrarse a los que constituyen *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*²⁵. “Aventurero del espíritu” como enseñaba René Descartes. Gran aventurero era, para José Carlos, Cristóbal Colón, como lo expresó en un reportaje (“instantáneas”) de *Variedades*, en mayo de 1923²⁶. Cinco años después se extendió en la consideración de que Colón era “el héroe histórico o pretérito de mi predilección. Pienso en él cada vez que me visita la idea de escribir una apología del aventurero. Porque hay que reivindicar al aventurero, al gran aventurero. Las crónicas policiales, el léxico burgués, han desacreditado esta palabra. Colón es el tipo del gran aventurero: pionero de pioneros. América es una creación suya...”²⁷. También había, por la misma razón, que esclarecer y rescatar a la imaginación de la “mala fama” que la desacredita y deforma.

La presencia de Nietzsche y del pensamiento nietzscheano en su trabajo intelectual está presente a lo largo de la producción intelectual de José Carlos Mariátegui, principalmente en los últimos y más fecundos años de su vida. Pero no sólo se trata de influencia en el pensamiento sino en su propia psicología, transida de lucha, de afirmación, de energía voluntarista. Esta importante consideración, que ha merecido recientemente un esclarecedor ensayo de Ofelia Schutte, es otra veta que permitirá nuevos desarrollos en el estudio de un área particularmente sensible de la personalidad del Amauta²⁸.

“Pensamiento aventurero” es una de las características que adjudica en este tiempo E. P. Torrance²⁹ al concepto de creatividad. “Aventurero” en el sentido de captación curiosa de la realidad y curiosidad para explorarla y redescubrirla. Producto o proceso, la aventura del pensamiento se da como tipo de propuesta de los investigadores del ámbito psicológico de la creatividad.

“Aventurerismo”, de algún modo asociado al concepto de “quijotismo” de Unamuno³⁰. El maestro de Salamanca describía a Simón Bolívar dentro de su pléyade de “quijotistas”, que comprende también a Mariátegui, si se juzga su obra en perspectiva. “Bolívar – escribe Unamuno– fue uno de los más fieles adeptos del quijotismo”. “Los últimos momentos del gran Libertador –agrega Unamuno– son de tan intensa poesía como los últimos momentos del caballero manchego”. “Poesía, sí; esta es la palabra, poesía.

Poesía es la que rezuma de la vida de Bolívar, como es poesía lo que rezuma de la historia de la emancipación de las repúblicas hispanoamericanas, lo mismo que de la épica historia del descubrimiento y la conquista...³¹

La enfermedad y la importancia del método

Mariátegui era un escritor metódico y disciplinado. Del diarismo le quedó como secuela el redactar sus artículos apresuradamente, al “cierre” de las ediciones de las revistas *Varietades* y *Mundial* de las que era colaborador hebdomadario. Pero los temas no eran improvisados: los había esbozado mentalmente. En una encuesta conducida por Ricardo Vegas García de *Varietades* sobre “¿Cómo escribe usted?”, respondió Mariátegui: “Tengo tendencia al método. Me preocupa mucho el orden en la exposición. Me preocupa más todavía la expresión de las ideas y las cosas en fórmulas concisas y precisas. Detesto la ampulosidad. Expurgo mis cuartillas tanto como me lo permite el vicio de escribir a última hora. Procuero tener, antes de ponerme a escribir, un itinerario mental de mi trabajo”³². Cuando paseaba por los alrededores de la casa de Washington conducido por amigos en su silla de ruedas, por el Parque de la Reserva o el Bosque de Matamula, se ensimismaba con frecuencia para meditar o se detenía para anotar algún pensamiento presente en ese momento en la conciencia, producto de ideas propias, concatenadas a la información persistente³³.

¿En qué forma pudo la enfermedad contribuir a la realización personal? De niño y durante la primera etapa de la adolescencia, hasta que comienza a trabajar, José Carlos descubre un tiempo personal que le permite estudiar por su cuenta y superar los textos escolares para ir forjándose una vocación de autodidacta. Pero además de las lecturas obligadas, pronto accedió al mundo de los adultos para interesarse en las obras más significativas de la cultura de todos los tiempos. Los largos días de reposo que hubo de guardar en su casa en Huacho o en la Maison de Santé no eran “días blancos” desde que lo acompañaba la posibilidad de aprender y hacer del saber una forma de hedonismo, esto es, del disfrute del conocimiento como una forma de utilizar plena y gozosamente el tiempo³⁴.

Como Karl Jaspers, Mariátegui podría repetir, a partir de la quiebra de su salud que superó tras la amputación de un miembro: “Aprendí, entonces, a organizar mi vida bajo las condiciones de la enfermedad [...]. Era cuestión de tratarla correctamente en forma casi subconsciente y trabajar como si ella no existiera [...]. Es asombroso el amor a la salud que genera un estado morbo en sí estacionario. La salud precaria que en éste subsiste se torna más consciente, más preciosa, acaso más sana casi, que la normal”³⁵.

La enfermedad conlleva todas las molestias conocidas, pero, como lo recuerda Laín Entralgo, cumple también una operación “aisladora”, no sólo para enfrentar al hombre consigo mismo; es también un “recurso”, para “evadirse de los quehaceres que la salud impone o para descansar de ellos y entonces es vivida como un “refugio”, un “instrumento” para la creación de una vida nueva. *Ex valetudine vita nova...*³⁶

De las cuatro respuestas que propone Laín como modos colectivos de sentir y experimentar la enfermedad –como castigo, como azar, como reto y como prueba³⁷–, en Mariátegui se dio como reto y como prueba. Como reto, la cronicidad y la limitación física alimentaron los mecanismos de compensación en la niñez y la temprana adolescencia; y como prueba a lo largo de su vida, marcadamente después de la crisis de 1924, que culmina con la amputación y que le impone un cambio en su forma de vida.

En enero de 1926 responde así a una encuesta: “desde hace algún tiempo, estoy en un período de adaptación de mi vida y de mi trabajo a mis mudadas condiciones físicas. Noto que he adquirido gustos sedentarios”³⁸. Quizá pudo pensar, como su admirado Nietzsche, cuando éste, preguntándose lo que era la enfermedad, veía también en ella un medio de realizarse (Jean Guilton)³⁹. Fue un autodidacta como periodista, aprendió el oficio y el arte viendo a las gentes escribir. Con un elevado concepto del poder comunicante del texto impreso, José Carlos no fue un receptor pasivo de lo que veía hacer sino desarrolló pronto un criterio que se mantuvo como crítico a lo largo de su vida. En las variadas tareas de un “alcanza-rejones”, aprendió, desde la base, el proceso de la información y derivó una elevada noción de la ética periodística⁴⁰.

El tema estaba ya en mente, a veces anunciado, antes de ser escrito. Mariátegui tenía una preocupación permanente por la claridad y el orden de la exposición. Cuando Ángela Ramos lo entrevistó en julio de 1924, a la pregunta “¿cómo hace usted para vivir al corriente de la actualidad internacional y referirnosla sin engañarse y sin engañarnos?”, respondió: “Trabajar, estudiar, meditar. Alguien me ha atribuido la lectura de revistas checoslovacas y yugoeslavas. Puede usted creerme si le afirmo que mis fuentes de información son menos exóticas y que no conozco lenguas eslavas. Recibo libros, revistas, periódicos de muchas partes, no tantos como quisiera. Pero el dato no es sino el dato. Yo no confío demasiado del dato. Lo empleo como material. Me esfuerzo por llegar a la interpretación”⁴¹.

Las “horas de recreo” y las confesiones epistolares

La investigación de los planes editoriales de José Carlos no está limitada a la correspondencia con Samuel Glusberg, aunque en ella se consigne lo más importante⁴². Por ella sabemos, por ejemplo, que trabajaba en un proyecto de novela ambientada en el Perú, al mismo tiempo que su asombrosa creatividad buscaba otros derroteros, por ejemplo, una reflexión general sobre la poesía: “Para una tesis sobre la poesía contemporánea –escribe–, cuyos materiales estoy allegando en mis horas de recreo, he concebido tres categorías: épica revolucionaria, disparate absoluto, lirismo puro. Más que tres categorías propiamente dichas me he esforzado por imaginar o reconocer gráficamente –todas las teorías modernas se caracterizan por la posibilidad de poder expresarse gráficamente–, serían tal vez tres tallos paralelos que se alimentan del mismo humus, entrelazando y confundiendo en parte sus raíces. Todo lo que significa algo en la poesía actual es clasificable dentro de una de estas tres categorías que superan todos los límites de escuela y estilo”⁴³.

Figura 18

Amauta



CUSI COYLLUR escultora de Laymito

He aquí un acierto de Laymito, tallador notable y escultor de mérito. "Cusi Coyllur" es una escultura ejecutada con una frescura y facilidad extraordinarias. La risa serena y amplia de la india es, en verdad, singularmente contagiosa. Tiene una espontánea y placida reminiscencia de los prados serranos. El artista se ha identificado plenamente con el tema y nos ha dado una figura de ingenua y pura realidad y singular vigor expresivo.

G I R A

a noventa kilómetros por hora en el espejo de la mañana atrasada las vaquitas de ojos de viento y el tul morado de usted señora no me convence los ojos

una chimenea anarquista arenga a los campos campesinos)

la humareda prende un lenin bastante sincero un camino marxista síndica a los cliopos y usted señora con su tul morado condal absurda

los campos abren la boca como una O el teléfono de una sirena urge al destino sal vaquitas de ojos de ilean leen el diario de la mañana y usted señora con su tul morado no sé qué me parece

la estación comisaría va a detener a usted señora y va a fustigar en usted a la gran duquesa anastasia y será una pena que se nos frustrara la gira ahora que el hotel nos guía todas sus ventanas y usted señora con su tul morado sin pasaporte

MARTIN ADÁN

NOTA DE "AMAUTA"

DEFENSA DEL DISPARATE PURO

Martin Adán toca en estos versos el disparate puro que es, a nuestro parecer una de las tres categorías sustantivas de la poesía contemporánea. El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contexturas clásicas como Martín Adán no aciertan a conservarse dentro de la tradición. Y es que entonces formalmente la tradición no existe sino como un inerte conjunto de módulos secos y muertos. La verdadera tradición está invisible, etéreamente en el trabajo de creación de un orden nuevo. El disparate puro tiene una función. No es su orden —el orden ni el sentido—, pero sí es el desorden, proclamado como única posibilidad artística. Y —hecho de gran relieve psicológico—, no que se apartase a cierto accidente de los términos, símbolos y conceptos del orden nuevo. Así Martín Adán, obediendo a su sentido racionalista y clásico, trae en el paisaje un camino anarquista y decididamente a los cliopos. Otras comparaciones o analogías no le parecerían ni lógicas, ni elegantes su modernidad. Una tendencia espontánea de orden aparece en medio de una estridente expresión de desorden.

J. C. M.



CUSI COYLLUR

José Carlos Mariátegui. Defensa del disparate puro (marzo, 1928). *Amauta*, n. 13, p. 11. Archivo José Carlos Mariátegui

Ya en su revista había agregado a un poema de Martín Adán, una "Nota de *Amauta*" en la que sostiene que el disparate puro es "una de las tres categorías sustantivas de la poesía contemporánea. El disparate puro certifica la defunción del absoluto burgués. Denuncia la quiebra de un espíritu, de una filosofía, más que de una técnica. En una época clásica, espíritu y técnica mantienen su equilibrio. En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y contexturas clásicas como Martín Adán no aciertan a conservarse dentro de la tradición. Y es que entonces formalmente la tradición no existe sino como un inerte conjunto de módulos secos y muertos. La verdadera tradición está invisible, etéreamente en el trabajo de creación de un orden nuevo"⁴⁴.

Quien revise la correspondencia cursada con Vegas García, desde la casa de Leuro, en que Mariátegui convalece, hasta su traslado a la casa de Washington, se dará cuenta de cómo disciplinaba sus escritos anticipadamente, en una estructura flexible que permitía que los tópicos variaran si un giro en las "figuras y aspectos de la vida mundial" así lo reclamaba⁴⁵. Este flujo epistolar se distancia primero y desaparece después con la instalación del teléfono en la casa de Washington. Cuando la noticia del exterior hacía imperativo el comentario de actualidad, el escritor, deseoso de dar cuenta de sus lecturas o de sus propias elaboraciones, cedía el lugar al gran

articulista, capaz de manejar la noticia puntual sobre tópicos, personas y acontecimientos, combinando el reclamo presente con la profundidad o la originalidad en el tratamiento.

Llama la atención, tanto en la correspondencia con Bertha Molina cuanto, en sus escritos de juventud, una reiterada e injusta autocrítica cuando se considera un "abúlico". Quien tenía el envidiable privilegio de escribir dos o tres artículos por día, mantenerse al día en la información nacional y mundial y leer con provecho muchísimos libros no puede calificarse de "abúlico" aunque reconocemos que este término en el campo de las ciencias psicológicas tiene un alcance más severo que en el lenguaje coloquial, que traduce "falta de voluntad o de energía". En la carta donde comunica su airada renuncia a *El Tiempo*, del 25 de junio de 1918, dirigida a su director y propietario don Pedro Ruiz Bravo, dice José Carlos que lo llevaron a integrarse a ese diario, "con la complicidad dolorosa de mi abulia y mi inquietud, solicitudes de usted"⁴⁶. Lo probable es que para Mariátegui "abulia" expresara el descontento con la tarea cotidiana del periodismo y el poco campo para el trabajo creativo.

Otra nota de interés es el sentido del humor en José Carlos, el humor como vivencia creativa. Anima sus escritos juveniles y se mantiene presente en su época de madurez. Es un humor novedoso, oportuno, llevado a veces al sarcasmo y a la paradoja. En todo caso, congruente con un espíritu alegre, que sabía ponerlo de manifiesto y darle curso frente a las dificultades cotidianas y las penurias del diario vivir.

El humor y la alegría son dos notas señaladas por amigos y contertulios del Rincón Rojo. Es "la risa luz" que "le brotaba del alma y le llegaba a los ojos hecha llama", como recuerda Ángela Ramos, quien agrega: "Risa que alumbró todos los caminos, que iluminó todas las inteligencias, que confortó todos los corazones [...]. Yo veo más que el rostro, la risa de José Carlos optimista, triunfadora. Era toda una gama: la bondad, la ternura, la ironía, la burla, la expresaban sus labios finos y maestros en el arte de reír [...]. ¡Cuánta alegría, cuánta fuerza, cuánta fe!"⁴⁷

Lucas Oyague, amigo de las primeras horas periodísticas, lo recuerda como "hombre alegre [...] un aspecto que lo singularizaba y le ganaba la simpatía y la admiración de sus contertulios y era su innata y permanente alegría... [era] acogedor, reconfortante y hospitalario solamente por esa alegría sin sombras y sin eclipses que como un sol mediterráneo alumbraba el rostro pálido de Mariátegui"⁴⁸.

El auténtico Mariátegui, "lúdico y festivo", es el que se transluce de los recuerdos de los trabajadores de Vitarte y de la Universidad Popular, que Rafael Tapia ha recogido en testimonios directos⁴⁹. Pero, todo a su tiempo, daba a sus lecciones sobre la historia de la crisis mundial en la Universidad Popular, seriedad y sistema. Anna Chiappe recuerda cómo ambos venían caminando de la casa de Huari al Palacio de la Exposición —una parte cedida entonces a la Federación de Estudiantes—, con libros en la mano. José Carlos traía un resumen, un texto abreviado o una "ayuda-memoria" de la exposición. Traducía directamente textos del francés o italiano para

las citas indispensables en el desarrollo de las exposiciones. La espontaneidad y la sencillez no restaban seriedad y documentación a sus lecciones⁵⁰.

La persona y el personaje

Si se quiere trazar el perfil de la personalidad de José Carlos Mariátegui, nada más apropiado que recurrir a su obra, principalmente al examen de sus personas y sus obras. Así sería consecuente con el *dictum* de su admirado gran esteta, Oscar Wilde, quien en el prólogo del *Retrato de Dorian Gray* sentenció: “la más elevada, así como la más baja de las formas de crítica, son una manera de autobiografía” (cursivas nuestras)⁵¹.

La procedencia de un hogar modesto y la temprana experiencia de la enfermedad, asociada a la obligada y precoz asimilación del mundo de los adultos, dieron cohesión más bien positiva al proceso dinámico de la integración del ser personal. La experiencia vivida en esas condiciones puede quizá en la mayoría de los casos contribuir a un troquelado imperfecto, a la herida narcisista, a la distorsión neurótica del yo. En otros casos –los menos, y este es sin duda el caso de José Carlos–, las limitaciones del temprano desarrollo y la permanente presencia, desde el fin de su niñez, de la enfermedad con una señal manifiesta, que fue desde la dificultad para el movimiento hasta la cojera como secuela visible, pudo asimilar las vivencias emocionalmente penosas transformadas en experiencias acrisoladas e integradas.

Fuera de lo biográfico, escasamente precisado y por lo general novelescamente reconstruido –pese a las buenas intenciones de sus autores–, la búsqueda del Mariátegui esencial, como ya lo hemos señalado, es una tarea aún pendiente de realización. Basadre refiere en sus memorias que conoció a José Carlos Mariátegui en la Biblioteca Nacional, en el despacho del director de entonces, Luis Ulloa. Mariátegui era “contertulio habitual de Ulloa”, a quien debía amplio acceso al material bibliográfico de la Biblioteca⁵². Basadre agrega que “debe ser estudiada la influencia que don Luis pudo ejercer sobre José Carlos”, teniendo en cuenta, principalmente, la orientación de Ulloa por el socialismo y su participación en el Comité de Propaganda Socialista, en 1918. Mariátegui y Ulloa se conocieron en el diario *El Tiempo*, en 1916, puesto que el primero se contó entre sus fundadores⁵³.

“La persona y su modo de hacerse, la personalización –escribe J. J. Sauri⁵⁴–, se muestran como categorías fundantes de todo el discurrir acerca del hombre y de lo humano”. Antes este autor había deslindado en la persona “la preocupación por el fluyente pasado registrado en el presente; esto es, por la historia vivida en la que se aprende el modo fundante de la existencia misma” (Sauri)⁵⁵. La persona no es un conjunto de caracteres fijos sino una praxis en permanente integración que sólo se reconoce en la dinámica de su desarrollo o, para decirlo en palabras del mismo Mariátegui, “episodio por episodio, faceta por faceta”⁵⁶.

La relación de Mariátegui con el movimiento, con la aprehensión dinámica del acontecer, es una constante en su obra y se da como una superación de los factores físicos limitantes. El yo corporal restituía las funciones plenas y hacía un desafío permanente la

superación de la invalidez. Basadre cuenta en sus memorias su afición por la carrera de caballos y su descubrimiento de “una tendencia literaria por obra de su director”. Agrega este interesante recuerdo comparativo: “Un médico amigo, Juan Francisco Valega, cree que, así como un famoso pintor francés, Toulouse-Lautrec, caracterizado por su deficiencia física, escogió como modelos a bailarinas, así también ‘Juan Croniqueur’, por contraste, se sintió atraído hacia los caballos de carrera”⁵⁷.

Viajar era su afición predilecta y la pudo cumplir en Europa, principalmente en Italia. “Soy un hombre orgánicamente nómada, curioso e inquieto”, declaró en una entrevista. Alberto Tauro fue el primero en señalar cómo en los seis reportajes atendidos por José Carlos Mariátegui “asoman reveladoras facetas de su pensamiento y su personalidad”⁵⁸. “No sólo –escribe Tauro– por la seriedad y el original énfasis con que aborda las respuestas, sino por su sinceridad y su ingenio. No sólo por la información autobiográfica, reticentemente deslizada, sino por la prestancia de sus juicios, la claridad y la coherente agilidad de sus formulaciones, y la entereza de su actitud”⁵⁹.

Mariátegui: un espíritu móvil

Pocos saben que José Carlos, asociado a su amigo Hugo Pesce, compró un automóvil a fines del 29 y los primeros meses de 1930⁶⁰. Era un Chrysler sedán de 4 puertas. Los pagos comenzaron el 2 de enero de 1930, con aportes desiguales pues Hugo, como médico, lo necesitaba más y tenía mayores recursos. De la cuota inicial, 40 libras peruanas, 14 puso José Carlos y 26 Hugo. Resulta patético recordar que hasta comienzos de abril, esto es, en víspera de la crisis de salud que terminó con su vida, Mariátegui atendió parte del pago que le correspondía. ¿Qué era para Mariátegui disponer de un automóvil? Sin duda, compensar y disminuir su limitación de movimiento, tener un desplazamiento más rápido, en fin, darle a su cuerpo la dinámica que la ausencia de una pierna le negara.

Contaba Anna todo el entusiasmo con que se lanzó a la aventura de esta compra, qué planes cifraba en disponer de movilidad, con qué alegría contagiosa hablaba del automóvil⁶¹. En el delirio febril de los últimos días aparecía el automóvil en la pista, los riesgos de su conducción por Anna: “Anita, el carro, cuidado...” repetía como si estuvieran en una carretera, y, aunque preocupado de los riesgos, con una expresión facial de disfrute⁶². Los proyectos de viaje a Buenos Aires tenían entre sus objetivos, además de alejarse del asedio político, someterse a una prótesis ortopédica que le permitiera recuperar la movilidad.

En una preciosa muestra de su estilo perspicuo y mordaz, el artículo sobre “la civilización y el caballo” señala el cambio que experimenta el indio jinete con la cabalgadura que tanto contribuyó a su conquista⁶³. Pero el caballo es demasiado individualista para estos tiempos de colectivismo. El automóvil supone la modificación del comportamiento: la presencia del chauffeur y la simbología del automóvil recuerdan a Keyserling en su afirmación respecto de que el conductor sucede al caballero en esos tiempos donde la velocidad no sólo se expresa en los rápidos medios de transporte

sino por la adaptación rápida del hombre a los progresos de la técnica.

En suma, se puede decir que José Carlos Mariátegui, consciente de su talento, hizo de la casi ausencia de escolaridad formal, de la enfermedad limitante por largos períodos, de la pobreza del hogar de origen y de la pronta incorporación al mundo del trabajo, un proceso de restitución creativa que le permitió realizarse como persona y como pensador, en un “tiempo peruano” denso y desafiante. El examen de su formación personal permite apreciar en perspectiva los alcances de su vida y de su obra, ese todo integral que Mariátegui llamaba “una sola cosa, un único proceso”⁶⁴.

REFERENCIAS

1. Alberto Tauro: “Estudio preliminar” a *Escritos Juveniles*, t. I, Lima, 1987, Empresa Editora Amauta.
2. Pablo Macera: Entrevista en *La República*, 1990. Comunicación personal, 1992.
3. Alberto Flores Galindo: “Presentación” a *Invitación a la vida heroica. Antología de José Carlos Mariátegui*, Lima, 1989, Instituto de Apoyo Agrario.
4. Alberto Tauro: “Las cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina (1916-1920)” en *Anuario Mariateguiano*, vol. I, N.º 1, Lima, 1989, pp. 37-119.
5. *Op. cit.*
6. Guillermo Rouillón: *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*, t. I (*La Edad de Piedra*), Lima, 1975, Editorial Arica.
7. María Wiese: *José Carlos Mariátegui (Etapas de su vida)*, Lima, 1945, Editorial Hora del Hombre.
8. Sebastián Salazar Bondy: *Lima, la horrible*. México D. F., 1964, Ediciones Era.
9. José Gálvez: “La sobremesa” en *Estampas limeñas*, Lima, 1966, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
10. Julio César Mariátegui La Chira (1895-1982): Comunicación personal sobre “una infancia compartida”.
11. María Wiese: *José Carlos Mariátegui (Etapas de su vida)*, op. cit.
12. Alberto Tauro: “Las cartas de José Carlos Mariátegui a Bertha Molina (1916-1920)”, op. cit.
13. Julio César Mariátegui La Chira (1895-1982): Comunicación personal..., op. cit.
14. Pablo Macera: Entrevista en *La República*. op. cit.
15. José Tamayo Herrera: *El indigenismo limeño, La Sierra y Amauta. Similitudes y diferencias (1926-1930)*, Lima, 1988, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias Humanas, Cuadernos de Historia IV.
16. María Wiese: *José Carlos Mariátegui (Etapas de su vida)*, op. cit.
17. Guillermo Rouillón: *La creación heroica de José Carlos Mariátegui*, op. cit.
18. Julio César Mariátegui La Chira (1895-1982): Comunicación personal, op. cit.
19. Alberto Tauro: *Hacia un catálogo de seudónimos peruanos*, Lima, 1965, Separata del Boletín Bibliográfico, Biblioteca Central, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
20. Julio César Mariátegui La Chira (1895-1982): Comunicación personal, op. cit.
21. Javier Mariátegui: “La novela y la vida”. Reseña de la publicación en italiano de *Il romanzo e la vita. In forma di parole* editore, Marietti. Bologna, 1990; Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 19 de mayo de 1991. (Reproducido en *Anuario Mariateguiano*, vol III, Lima, 1991, pp. 136-138).
22. *Op. cit.*
23. Honorio Delgado (1892-1969): Testimonio personal sobre JCM, Lima, 1956.
24. José Carlos Mariátegui: “La imaginación y el progreso” en *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Lima, 1950, Empresa Editora Amauta.
25. *Op. cit.*
26. “Instantáneas” de *Variedades*, Lima, 26 de mayo de 1923.
27. *Op. cit.*
28. Ofelia Schutte: “Nietzsche, Mariátegui and Socialism: a Case of ‘Nietzschean Marxism’ in Perú?” en *Social Theory and Practice*, vol. L, Nº I, pp. 71-85, Florida, 1988 (Versión en español en *Anuario Mariateguiano*, t. IV, Lima, 1992).
29. E. P. Torrance: “Developing creative thinking through school experience” en *Parnes & Harding: A source book of creative thinking*, New York, 1962, Scribner.
30. Miguel de Unamuno: “Don Quijote y Bolívar” en *Ensayos*, t. I, Madrid, 1945, Aguilar Ediciones.
31. *Op. cit.*
32. Ricardo Vegas García: “¿Cómo escribe usted?” Encuesta de *Variedades*, Lima, 9 de enero de 1926.
33. Sandro Mariátegui: Testimonio personal.
34. Julio César Mariátegui La Chira (1895-1982): Comunicación personal..., op. cit.
35. Karl Jaspers: *Autobiografía filosófica*, Buenos Aires, 1964, Editorial Sur.
36. Pedro Laín Entralgo: “La enfermedad como experiencia” en J. Marías et al.: *Experiencia de la vida*, Madrid, 1960, Tribuna de la Revista de Occidente.
37. *Op. cit.*
38. Ricardo Vegas García: “¿Cómo escribe usted?” Encuesta de *Variedades*, Lima, 9 de enero de 1926.
39. Jean Guilton: *El trabajo intelectual*, Madrid, 1981, Ediciones Rialp, segunda edición.
40. José Carlos Mariátegui: “Nota autobiográfica” contenida en la carta a Samuel Glusberg, fechada en Lima, el 10 de enero de 1928. En *Correspondencia*, t. II, Lima, 1984, Empresa Editora Amauta, pp. 330-332.
41. Ángela Ramos: “Una encuesta a José Carlos Mariátegui” en *Variedades*, Lima, 23 de julio de 1926.

- * Anna Chiappe recordaba con gracia el anuncio de que se preparara para la entrega de las colaboraciones semanales de Mariátegui a *Variedades y Mundial*: "Anita, ponte el sombrero" era la consigna. Entonces las mujeres no tenían necesidad del peinado y en poco tiempo se "arreglaban para salir fuera de casa", tocadas invariablemente con sombrero. Este arreglo tomaba no más de 20 minutos a media hora. Desde su enunciación al poner José Carlos el papel a la máquina de escribir, hasta la rápida relectura de lo mecanografiado y al agregado de algunas enmiendas manuscritas, ese tiempo era el que le tomaba escribir un artículo.
42. José Carlos Mariátegui: *Correspondencia*, t. I y II, op. cit.
 43. José Carlos Mariátegui: "Rainer María Rilke" en *Variedades*, Lima, 9 de abril de 1927 en *El artista y la época*, Lima, 1959, Empresa Editora Amauta.
 44. José Carlos Mariátegui: "Defensa del disparate puro" en *Amauta*, Nº 13, Lima, marzo de 1928.
 45. José Carlos Mariátegui: *Correspondencia*, op. cit.
 46. José Carlos Mariátegui: "Carta al Director de El Tiempo" en *Correspondencia*, t. I, Lima, 1984, Empresa Editora Amauta, p. 4.
 47. Ángela Ramos: "La sonrisa de José Carlos" en *Amauta*, Nº 30, Lima, abril-mayo de 1930, pp. 34-35.
 48. Lucas Oyague: "Mariátegui, hombre alegre" en *Excelsior*, Lima, abril de 1957, pp. 9-10.
 49. Rafael Tapia: "Mariátegui: lúdico y festivo" en *Anuario Mariáteguiano*, vol. II, Lima, 1990.
 50. Anna Chiappe de Mariátegui: Testimonio personal.
 51. Oscar Wilde: Prefacio a *El retrato de Dorian Gray* en *Obras Completas*, Madrid, 1949, Editorial Aguilar.
 52. Jorge Basadre: *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*, Lima, 1975, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
 53. *Op. cit.*
 54. Jorge J. Sauri: *Persona y personalización*, Buenos Aires, 1989, Editorial Carlos Loholé.
 55. *Op. cit.*
 56. José Carlos Mariátegui: *La escena contemporánea*, Lima, 1925, Editorial Minerva.
 57. Jorge Basadre: *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*, op. cit.
 58. Alberto Tauro: Nota de presentación de "Reportajes y encuestas", textos agregados a *La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella*, tomo 4 de la serie popular de *Obras Completas*, Lima, 1959, Empresa Editora Amauta.
 59. José Carlos Mariátegui: *La escena contemporánea*, op. cit.
 60. Hugo Pesce: Testimonio personal. Documentos del Archivo José Carlos Mariátegui, Lima.
 61. Rafael Tapia: "Mariátegui: lúdico y festivo", op. cit.
 62. *Op. cit.*
 63. José Carlos Mariátegui: "La civilización y el caballo" en *Mundial*, Lima, 11 de noviembre de 1927. Reproducido en los textos agregados a *La novela y la vida*, op. cit.
 64. José Carlos Mariátegui: "Advertencia" de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1928, Editorial Minerva, Biblioteca Amauta.

Colofón

Estudios sobre los escritos juveniles de Mariátegui, 2022.

© De esta edición

Archivo José Carlos Mariátegui

Lima-Perú

Primera Edición. Versión digital

2022

www.mariategui.org

© **De los textos**

Alberto Flores Galindo

Javier Mariátegui Chiappe

Alberto Tauro del Pino

Corrección y Revisión de Textos:

Mónica Caycho

Diseño de Portada:

vm& estudio gráfico

<http://vmestudiografico.pe/>

Diseño Web:

John Orrego

© **Imágenes:**

Archivo José Carlos Mariátegui

Archivo Fotográfico Servais Thissen

Biblioteca Nacional del Perú

**PROYECTO GANADOR DE LOS ESTÍMULOS
ECONÓMICOS PARA LA CULTURA 2021**



PROYECTO GANADOR DE ESTÍMULOS
ECONÓMICOS PARA LA CULTURA 2021



PERÚ

Ministerio de Cultura