

Antonio Bermejo
Santos

*Mariátegui
y la desacralización
del proceso
de la literatura
en el Perú*

M

ariátegui no se propone en su ensayo *El proceso de la literatura*, el análisis detallado del itinerario de la literatura en su país; su intención básica es la de presentar un enfoque de interpretación del espíritu del fenómeno literario en el Perú. En la medida en que el autor lleva a cabo esta ardua empresa, se hace patente el marcado carácter desacralizador de una buena parte de los puntos de vista expuestos por él.

La dimensión desacralizadora queda desplegada en este trabajo en tres direcciones, conectadas entre sí, en la lógica explicativa del autor:

a) Conjunto de tesis que confirman las anomalías del proceso de la literatura en el Perú con respecto a otros países de la región y los esquemas sobre periodización de la literatura que prevalecían en Europa.

b) Ubicación de los representantes del quehacer literario peruano atendiendo a una propuesta de periodización del proceso de literatura en tres fases: colonial, cosmopolita y nacional.

c) Reivindicación de figuras del panorama literario en el Perú que habían sido marginadas por un tipo de estudio crítico que en el fondo estaba saturado de un espíritu hispanista y colonialista.

Para Mariátegui el estudio del proceso de la literatura en el Perú debía tener muy en cuenta las condicionantes económicas, políticas y sociológicas y, por supuesto, la histórica. Sostenía que mientras en Europa el florecimiento de las literaturas nacionales era consustancial a la afirmación política de la idea nacional (Reformas y Renacimiento), en el caso peruano la literatura

nacional, como la nacionalidad misma, era de irrenunciable filiación española, es decir, era una literatura escrita, pensada y sentida en español.

La conquista y la colonización españolas habían tenido un impacto directo sobre la civilización autóctona; esta a criterio del autor no pudo llegar a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, quedóse más bien en el estadio de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográficas-teatrales. De lo anterior se derivaba lo que el autor llamaría el dualismo quechua-español. Sobre la incidencia de este en el proceso de la literatura peruana señalaba: «El dualismo quechua-español del Perú no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista. Nuestro caso es diverso del de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inocuos. La individualidad de la literatura argentina, por ejemplo, está en estricto acuerdo con una definición vigorosa de la personalidad nacional».¹

En la anterior aseveración el autor patentiza el carácter de excepción de la literatura peruana. Esta tesis nucleica queda verificada a lo largo del ensayo en el despliegue de una lógica explicativa que acentúa las especificidades del devenir literario en el país andino. Dicha lógica se sustenta en la interrelación entre las razones históricas y el itinerario del fenómeno literario en el Perú.

Sin dudas la tesis mariáteguiana sobre el carácter de excepción de la literatura peruana le imprime al ensayo un tono desacralizador, que lo diferencia de manera radical de otros estudios emprendidos en el Perú sobre la problemática literaria. Aquí las ideas presentadas no son el fruto de una erudita especulación no pocas veces vacía y ficticia o de análisis extremadamente parciales, unilaterales, situados como regla en el ángulo visual estrictamente literario; la tesis expuesta por Mariátegui brota de una concientización plena del proceso histórico peruano, sin lo cual no era posible adentrarse en el fenómeno literario.

¹ JOSÉ C. MARIÁTEGUI: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 236, Empresa Editora Amauta, Lima, 1989.

rio, revelar sus raíces y poner en el tapete las anomalías de su devenir histórico, que no era ni más ni menos que legitimar su propia fisonomía.

Por otra parte, el carácter de excepción de la literatura peruana presupone otra tesis de suma importancia dentro del ensayo. El estudio de la literatura en el Perú no se acomoda a los usados esquemas de clasicismo, romanticismo y modernismo de antiguo medioeval y moderno. En este sentido el autor se pronuncia por la construcción de un nuevo andamiaje, que no es otra cosa que el método de explicación y ordenación del devenir del fenómeno literario en el país andino, que se hace patente a lo largo del ensayo.

Siguiendo la anterior línea de pensamiento, Mariátegui expone el esquema que sirve de hilo conductor de la explicación del proceso de la literatura:

«Una teoría moderna-literaria, no sociológica sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento».²

De esta manera, la aplicación consecuente de dicho esquema tiene mucho que ver con la coherencia interna que caracteriza la lógica crítico-explicativa desplegada por el autor en su estudio. Como él mismo esclarece, su propuesta no está concebida según un esquema político o clasista; resulta ser más bien un sistema de crítica e historia artística que en modo alguno pretende ser una teoría que prejuzgue la interpretación de obras y autores.

En las consideraciones de Mariátegui sobre la fase colonial y colonialista del proceso de la literatura en el Perú, el tono desacralizador se revela en la misma medida en que se demuestra la falta de raíces de la producción literaria en ese período. Aquí el autor introduce el nexo literatura-tradición-historia-pueblo para confirmar la flaqueza, la anemia, la flacidez de la

² Ibidem, p. 239.

literatura colonial en el Perú. Esta, al no brotar de la tradición, de la historia, del pueblo indígena, se había sentido históricamente extraña al pasado incaico adoleciendo de la aptitud e imaginación para reconstruirlo.

De esta manera el autor quiere llamar la atención sobre una cuestión extremadamente importante para cualquier estudio sobre el origen y desarrollo del fenómeno literario en el país andino: la literatura en el Perú nace desarraigada (extraña a su propio ser), porque no se nutre de la savia (tradición, historia, pueblo), carece entonces del substrato (olvidado y marginado) y sus representantes en lo fundamental no hacen otra cosa que importar la literatura española y luego nutrirse de la recepción acrítica de esa misma literatura.

De lo anterior se deriva la siguiente aseveración del peruano: «Por eso no hemos tenido casi sino barroquismo y culteranismo de clérigos y oidores, durante el coloniaje, romanticismo y trovadorismo mal trasegados de los bisnietos de los mismos oidores y clérigos, durante la República».³

Sin embargo, el autor reconoce que en la fase colonial de la literatura en el Perú algunas individualidades (casos excepcionales) exhiben una creación literaria con rasgos originales que contrasta con aquella producción literaria saturada de ideología hispanista. Tal es el caso de la figura de Garcilaso de la Vega (en la colonia), de Mariano Melgar (período de la Independencia) y de Ricardo Palma (época republicana). Por otro lado, no pueden perderse de vista las propias limitaciones del autor en cuanto a la información disponible de un período tan amplio en el proceso histórico peruano como el que está comprendido dentro de lo que él llama literatura colonial.⁴

Sin duda, la figura de Ricardo Palma es reivindicada en el ensayo. Para Riva Agüero y Moré, Palma era un exponente de la literatura colonialista. Mariátegui por su parte considera que la reconstrucción de la colonia que realiza Palma está concebi-

³ *Ibidem*, p. 241.

⁴ Sobre este particular el investigador italiano Antonio Melis ha manifestado que el panorama de la literatura colonial proporcionado por el ensayo es bastante limitado. Para él es uno de los casos en el que con mayor evidencia se aprecia la información parcial de la que disponía el autor. Véase ANTONIO MELIS: «José Carlos Mariátegui hacia el siglo XXI» (Prólogo a *Mariátegui total*), material reprográfico, pp. 16-18.

da en un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica. A diferencia de aquellos que evocaban la colonia con nostalgia y con unción (don Felipe Pardo y don José Antonio Lavalle), la versión de Palma era cruda y viva. Su obra tenía un carácter popular y en modo alguno podía ser situada dentro de la literatura colonialista e hispanista en el Perú.

En el caso de Ricardo Palma el autor orienta la reflexión crítica a legitimar los méritos de la creación literaria de aquel, frente a los estudios de figuras tan influyentes en los círculos intelectuales de la época como era el caso de Riva Agüero, quien en su estudio sobre «el carácter de la literatura en el Perú independiente» situaba erróneamente a Palma dentro de la literatura colonialista. Aquí el método desplegado por el autor tiene una dimensión crítico-apologética: se trata de justipreciar una obra artística para ubicarla en su verdadero sitio y evitar de esta manera que los tradicionalistas y los sectores conservadores de la época con la lectura instrumental de la literatura de Palma distorsionaran su verdadero alcance y terminaran por apropiarse de ella.

Otro momento sobresaliente en el ensayo es el que concierne al análisis crítico que realiza el autor de la figura de Manuel González Prada. Este es presentado como el precursor de la transición del período colonial al período cosmopolita del proceso de la literatura en el Perú. Lo anterior queda corroborado en la siguiente aseveración mariáteguiana: «En la obra de González Prada nuestra literatura inicia su contacto con otras literaturas. González Prada representa particularmente la influencia francesa. Pero le pertenece en general el mérito de haber abierto la brecha que debían pasar luego diversas influencias extranjeras».⁵

En la valoración que realiza el autor de González Prada, el tono desacralizador gira en torno a dos aspectos fundamentales. El primero tiene que ver con el juicio categórico expuesto en el ensayo de que González Prada es el primer instante lúcido de la conciencia del Perú. Para Mariátegui ni en *Páginas Libres* ni en *Horas de Lucha* se encontraba una doctrina ni un programa propiamente dichos; sin embargo, en un lenguaje de literato González Prada sugería la realidad peruana. Este —sostenía el autor— no era propiamente un estadista o sociólogo, su cultura

⁵ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ed. cit., p. 257.

era básicamente literaria y filosófica, su obra en cuanto a estilo y estructura era esencialmente la de un literato.

El segundo aspecto tiene que ver con el positivismo *sui generis* de González Prada. Mariátegui realiza una oportuna distinción entre el monótono positivismo conservador de Javier Prado, García Calderón y Riva Agüero, quienes convertidos en ideólogos del civilismo se comportaban como fieles servidores de las oligarquías ilustradas y aquel positivismo revolucionario de González Prada donde razón y pasión andaban juntas en el itinerario de la reflexión y la acción. En este estaba presente el espíritu jacobino heredado de los racionalistas del siglo XVIII por naturaleza antitético al chato positivismo del siglo XIX, expresión no pocas veces de un «racionalismo domesticado».

Mariano Melgar y Abelardo Gamarra son reivindicados por Mariátegui en su ensayo, quien considera a Melgar como la primera expresión de categoría del sentimiento indígena en la historia literaria del Perú. Frente a la crítica limeña que trata a Melgar con desdén al considerarlo demasiado popular, Mariátegui exponía una tesis de indudable valor estético: «Los que se duelen de la vulgaridad de su léxico y sus imágenes, parten de un prejuicio aristocratista y academicista. El artista que en el lenguaje del pueblo escribe un poema de perdurable emoción vale, en todas las literaturas mil veces más que el que, en lenguaje académico escribe una acrisolada pieza de antología».⁶

Cabe apuntar que la reivindicación de la figura de Melgar frente a la hegemonía de la crítica limeña, la realiza el autor sin el más mínimo asomo de una hiperbolización del método artístico del peruano. Este es debidamente enjuiciado dentro del estadio de la incipiente literatura peruana de su época (etapa de la revolución por la independencia a la que Melgar se entrega apasionadamente).

La obra de Abelardo Gamarra hasta que Mariátegui publica su ensayo había sido relegada desdeñosamente por la crítica a un plano secundario. Sin embargo, para el autor, Gamarra era heredero del espíritu de la revolución de la independencia; esto explicaba su diferencia sustancial con aquellos herederos del espíritu de la conquista y la colonia. El Tunante había comprendido con toda claridad que la aristocracia encomendera no re-

⁶ Ibidem, p. 267.

presentaba al Perú y por ello se mantenía en guardia contra el civilismo y sus manifestaciones intelectuales e ideológicas.

Para Mariátegui la obra de Gamarra era la más popular, la más leída en las provincias. Frente al olvido de la crítica estaba el recuerdo sincero del pueblo que tanto estimaba su creación. Al respecto puntualizaba: «Sin embargo, Gamarra es uno de nuestros literatos más representativos. Es en nuestra literatura esencialmente capitalina, el escritor que más pureza traduce y expresa a las provincias. Tiene su prosa reminiscencias indígenas. Ricardo Palma es un criollo de Lima. El Tunante es un criollo de La Sierra. La raíz india está viva en su arte jaranero.»⁷

Mariátegui en la valoración crítica de Melgar y Gamarra despliega el método crítico-apologético. Se trata sobre todo de justipreciar la obra de estos escritores frente a una crítica académica básicamente limeña, que la desdeña, la margina y la relega a planos secundarios. Melgar y Gamarra son dos buenos ejemplos de una literatura que patentiza su raíz indígena en un período saturado de una creación literaria de profunda raigambre hispanista y colonialista.

El análisis crítico que realiza el autor de la obra de José Santos Chocano y Riva Agüero se mueve en una dirección bien distinta con respecto a los anteriores juicios críticos sobre Palma, Melgar y Gamarra. En esta oportunidad de lo que se trata es de clarificar la raíz hispanista de la obra de Chocano y Riva Agüero y situarlos en el lugar que le correspondía en el proceso de la literatura en el Perú.

En el caso de José Santos Chocano, Mariátegui desacraliza de manera convincente la idea equívoca prevaleciente hasta ese momento de que Chocano era el cantor de América autóctona y salvaje. Aquí el peruano desarrolla una coherente reflexión sobre la autonomía, que sirve para desnudar mediante el arma de la crítica aquel ropaje que servía de carta de presentación al poeta peruano.

Para el autor la poesía de Santos Chocano tenía sus orígenes en España. El énfasis de su poesía que resultaba la única confirmación de su autoctonismo y de su americanismo artístico o estético descendía de España. La tesis sustentada por los críticos de la época de que Chocano al ser exuberante era de hecho

⁷ Ibidem, p. 268.

autóctono, era clasificada por él como una lógica simplista y falsa. Sostenía que verbosidad no era en modo alguno igual a autoctonía y en esta dirección recibía una influencia directa de los planteos del ensayista dominicano Pedro Henríquez Ureña sobre esta problemática.

En el Perú —según el autor— lo autóctono era lo indígena, lo que era igual que decir lo incaico. Sobre este particular acotaba: «Y lo indígena, lo inkaico, es fundamentalmente sobrio. El arte indio es la antítesis, la contradicción del arte de Chocano. El indio esquematiza, estiliza las cosas con un sintetismo y primitivismo hieráticos».⁸

Mientras que la crítica de la época veía en la poesía de Chocano una expresión de autoctonismo, Mariátegui patentiza en su ensayo que la poesía del peruano pertenece plenamente al período colonial del proceso de la literatura en el Perú. Si en el caso de Melgar y Gamarra el autor descubre la raíz indígena de su creación literaria, en el caso de Santos Chocano clarifica la raíz hispanista y la fantasía exterior y extranjera que caracterizan su creación poética.

Por su parte, José de la Riva Agüero es considerado por el autor un ejemplo paradigmático de la literatura peruana a la luz de la ideología hispanista y colonialista. Sostiene que Riva Agüero unido a Javier Prado y Francisco García Calderón representaban un positivismo conservador bajo la égida de Taine. Asimismo, percibe en Riva Agüero una idealización y glorificación de la colonia y un desdén hacia la obra de Mariano Melgar y una falta de comprensión de lo más válido y fecundo de la obra de González Prada: su propuesta, el germen del Perú nuevo, que subyace en su creación literaria.

Otro momento sobresaliente del ensayo es el que concierne a la valoración crítica del experimento colónida y de su principal figura Abraham Valdelomar. Para Mariátegui, Colónida había representado una insurrección contra el academicismo y sus oligarquías; sin embargo, como movimiento había carecido de contornos definidos dado su carácter heteróclito y anárquico que impidió que sus propuestas pudieran concretarse en una tendencia o fórmula. El colonidismo —sostenía el autor— no impuso a sus partidarios un verdadero rumbo estético, agotando su ímpetu en el grito iconoclasta y en el esnobismo.

⁸ Ibidem, p. 271.

Sobre las inconsecuencias del Movimiento Colónida, el peruano puntualizaba con meridiana claridad: «El colonidismo no constituía una idea ni un método. Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta; imprecisamente renovador [...] Los colónidos no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexos era una protesta, no una afirmación.»⁹

Por otro lado, la reflexión crítica en torno a la figura de Abraham Valdelomar está dirigida en lo fundamental a justipreciar el alcance de su creación literaria. El autor en sus juicios críticos tiene muy en cuenta la complejidad que supone el hecho de la corta vida de Valdelomar —murió a los treinta años— es decir, la muerte lo sorprende en un franco proceso de maduración cuando en el plano artístico no tenía aún una definición de sí mismo. A pesar de esta fatalidad, Mariátegui reconoce en el fundador del Movimiento Colónida su particular simpatía por la gente humilde y sencilla y el humorismo impregnado en su arte.

Asimismo, el autor se opone a la crítica artística que consideraba a Valdelomar como pesimista. Sobre este particular puntualizaba: «Era Valdelomar demasiado panteísta y sensual para ser pesimista. Creía como D'Annunzio que la vida es bella y digna de ser magníficamente vivida [...] Valdelomar buscó perennemente la felicidad y el placer».¹⁰

Finalmente, cabe señalar que el autor no considera todavía a Valdelomar como una expresión del hombre matinal en la literatura peruana. Para tal afirmación tiene en cuenta las influencias decadentistas que recibe el colónido, básicamente la que tiene que ver con el signo de D'Annunzio que recorre su obra; aunque bien es cierto que reconoce que la nota de humor presente en el arte de Valdelomar es la manera en que este se evade del universo d'annunziano.

Valdelomar dentro del enfoque crítico-explicativo del proceso de la literatura en el Perú, que Mariátegui potencia en su ensayo, viene a ser una expresión no suficientemente nítida todavía de la fase cosmopolita de la literatura en el país andino. En el sentido de la introducción en el quehacer literario nacio-

⁹ *Ibidem*, p. 282.

¹⁰ *Ibidem*, p. 287.

nal de las influencias foráneas puede situarse al fundador del colonodismo en la misma línea que comienza Manuel González Prada con las influencias francesas que subyacen en su creación literaria.

El poeta José María Eguren es otra de las figuras sobresalientes del quehacer literario en el Perú que recibe un tratamiento crítico en el ensayo mariateguiano. Desde el ángulo visual de la crítica desacralizadora desplegada por el autor, interesan de manera particular los juicios sobre las influencias que recibe el poeta y el enfoque explicativo acerca del simbolismo de Eguren.

En cuanto a las influencias latentes en la creación poética de Eguren, Mariátegui señalaba: «Eguren desciende del Medio Evo. Es un eco puro —extraviado en el trópico americano— del Occidente Medioeval. No procede de la España morisca sino de la España gótica. No tiene nada de árabe en su temperamento ni en su espíritu. Ni siquiera tiene mucho de latino. Sus gustos son un poco nórdicos [...] Porque Eguren no procede de la Europa renacentista o rococó. Procede espiritualmente de la edad de las cruzadas y las catedrales».¹¹

De la influencia primaria que recibe el poeta peruano de la Europa medioeval y gótica deriva el autor el espíritu aristocrático que prevalece en aquel. En el caso de Eguren la lógica crítico-explicativa desplegada en el ensayo acentúa un resorte de tipo histórico (la falta de una genuina aristocracia bajo el virreinato y de una genuina burguesía bajo la República) para patentizar la metamorfosis sufrida en el devenir histórico peruano por el espíritu aristocrático, que no es en modo alguno el elitismo aristocrático de Eguren que se nutre —sin mediaciones de ningún tipo— de las fuentes clásicas: la aristocracia medioeval europea. De esto brota la tesis mariateguiana de que en el itinerario del proceso de la literatura en el país andino, Eguren era el único descendiente del espíritu de la Europa de las cruzadas y las catedrales.

Por otra parte, su poesía romántica en medio de la decadencia novecentista tenía que desembocar en el simbolismo. Para el autor, el poeta al evadirse de su época, de la realidad, estaba constatando de hecho su propia incapacidad para traducir la época y la realidad que le había tocado vivir. Esto explica lo

¹¹ *Ibidem*, p. 300.

alejado que estaba Eguren de la problemática indígena en su país y el desconocimiento que mostraba de las contradicciones que emanaban del desarrollo de la civilización capitalista. Sobre este particular Mariátegui puntualizaba: «Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa occidental [...] Eguren ve al hombre jugar con la máquina; no ve, como Rabindranath Tagore a la máquina esclavizar al hombre.»¹²

Los juicios críticos sobre Eguren confirman la dimensión profunda del andamiaje crítico-explicativo desplegado por el autor en el ensayo. El espíritu aristocrático, el elitismo extremo del poeta había que buscarlos en las influencias decisivas que este recibía no de las corrientes artísticas de la Europa de su tiempo, sino de la auténtica Europa medioeval y gótica. Su arte evasivo, el simbolismo decadentista que tipifica su creación poética había que desentrañarlo de su propia incapacidad para traducir el contexto social que servía de marco a su poesía y de la propia experiencia existencial del poeta («la versión encantada y alucinada de la vida» y sobre todo, «de sus impresiones de niño», acotaba el autor).

Eguren (salvando las diferencias en el tipo de influencias) constituye junto a Manuel González Prada y Abraham Valdelomar una expresión paradigmática del comienzo de la fase cosmopolita del proceso de la literatura en el Perú. Sus creaciones literarias son una expresión del rechazo a aquella literatura hispanista y colonialista que había prolongado la nostalgia por la metrópoli y el virreinato en los tiempos de la Independencia y la República. Ellos representan un estadio superior en el itinerario de la literatura en el país andino en la misma medida en que supieron romper con la dependencia o servidumbre intelectual a la España colonialista y de esta manera abrieron el camino de la recepción a otras literaturas foráneas.

Un momento sobresaliente del ensayo es el que concierne al análisis mariáteguiano de la poesía y el indigenismo de los años veinte en el Perú. Estas reflexiones críticas deben verse en estre-

¹² *Ibidem*, pp. 302-303.

cha conexión con el propósito del autor de fomentar una alianza estratégica entre la vanguardia artística y la vanguardia política que, como es conocido, constituye uno de los objetivos centrales del proyecto de *Amauta* (revista fundada por Mariátegui en septiembre de 1926). En esta dirección resultan de particular significación los juicios críticos sobre el indigenismo en la literatura y las penetrantes valoraciones sobre la poesía de César Vallejo.

Para Mariátegui la corriente indigenista caracterizaba la nueva literatura peruana. Sin embargo, dicha corriente estaba tan solo en un estadio de germinación; a su criterio faltaba todavía un poco de tiempo «para que dé sus flores y sus frutos». Por lo tanto, la problemática objeto de atención del autor está en una fase inicial de su desarrollo; es decir, la nueva tendencia no ha desplegado al máximo la potencialidad intrínseca. Se precisa entonces que los juicios mariáteguianos sean vistos teniendo muy en cuenta que su formulación se produce en los marcos de un indigenismo en la literatura que emerge, que empieza a brotar, sin tener aún los contornos definidos.

En el análisis crítico de la naciente tendencia indigenista en la literatura en el Perú, el autor centraba su atención en tres cuestiones fundamentales:

- a) dimensión del criollismo;
- b) meridiana distinción entre una literatura indigenista y una literatura producida por los mismos indígenas;
- c) verdadero sentido de la corriente indigenista en el proceso de la literatura en el Perú.

Puede decirse sin temor a equívocos que el enfoque crítico que se realiza en el ensayo sobre el criollismo tiene un marcado alcance desacralizador, si se atiende a la novedad de las principales tesis expuestas por el autor. Un ejemplo de ello es la siguiente aseveración: «El criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura, como una corriente de espíritu nacionalista, ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad. Se constata, casi uniformemente, desde hace tiempo, que somos una nacionalidad en formación. Se percibe ahora, precisando ese concepto, la subsistencia de una dualidad de raza y espíritu. En todo caso, se conviene, unánimemente, en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que compo-

nen nuestra población. El criollo no está netamente definido. Hasta ahora la palabra criollo no es casi más que un término que nos sirve para designar genéticamente una pluralidad, muy matizada, de mestizos. Nuestro criollo carece del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino. El argentino es identificable fácilmente en cualquier parte del mundo: el peruano, no».¹³

El concepto de «nacionalidad en formación» constituye la piedra angular de la concepción mariateguiana sobre el criollismo. Dicho concepto de perceptible alcance histórico y sociológico sirve en esta oportunidad de supuesto o premisa necesaria para la comprensión cabal de una lógica crítico-explicativa orientada en lo fundamental a constatar que en el Perú el criollismo no representa una corriente de espíritu nacionalista, por tanto, no constituye una expresión de autoctonía, «ha estado nutrido de sentimiento colonial». Esta tesis en modo alguno es presentada de manera definitiva o conclusiva; por el contrario, el criollismo (como la nacionalidad misma) va en busca de sus contornos originales, que no es otra cosa que la expresión literaria del espíritu nacional (verdadera fusión de los distintos componentes raciales y legítima síntesis cultural).

Esto último explica la oportuna distinción que realizaba el autor entre el criollo puro que conservaba el espíritu colonial (exponente del sector costumbrista de la literatura colonial) y aquel criollo europeizado (exponente de la fase cosmopolita del proceso de la literatura) que reaccionaba contra la ideología hispanista y colonialista. Sin duda, el autor percibe los comienzos de la ruptura del criollismo con el espíritu colonial. Sin embargo, él está consciente de que el proceso de conformación del carácter del criollo peruano (su personalidad o legítima fisonomía) está indisolublemente vinculado al proceso mismo de formación de la peruanidad y a una cuestión que en modo alguno puede ser soslayada: la asunción por el criollo del ideal socialista que despertara en él una conciencia clasista capaz de llevarlo a la definitiva ruptura con los rezagos de la ideología colonial. Por lo tanto, el proceso desalienatorio que debía operarse en el seno mismo del criollismo no tenía sus fuentes en el campo estrictamente literario, sino que estaba de hecho determinado por factores extraliterarios (condicionantes sociológicas y políticas).

¹³ *Ibidem*, p. 330.

La distinción mariateguiana entre una literatura indigenista y una literatura producida por los mismos indígenas constituye una tesis de indudable alcance desacralizador. De esta manera el autor quiere llamar la atención, sobre todo, a los estudiosos y simpatizantes de la nueva tendencia indigenista en la literatura del país andino, acerca de que una cosa es un tipo de creación literaria producida y sentida por los indios donde el elemento fundamental fuese el substrato indígena (literatura indígena) y otra cosa bien distinta es aquel tipo de creación literaria de mestizos, que imposibilitada de dar una versión coherente y verídica del indio termina por «idealizarlo y estilizarlo» (literatura indigenis-ta).¹⁴

La tesis anterior en modo alguno lleva al autor a marginar el sentido constructivo de la nueva corriente indigenista en el Perú. Al respecto puntualizaba: «El indigenismo, en nuestra literatura, como se desprende de mis anteriores proposiciones, tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono. No llena la función puramente sentimental que llenaría, por ejemplo, el criollismo. Habría error, por consiguiente, en apreciar el indigenismo como equivalente del criollismo, al cual no reemplaza ni subroga».¹⁵

Para Mariátegui el indigenismo es ante todo «una reivindicación de lo autóctono», que no es otra cosa que la emancipación de un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. De esta manera el indigenismo rebasa con creces lo estrictamente literario y se convierte de hecho en un instrumento que contribuye a la empresa política y económica de reivindicación del indio. Supo el autor distinguir con meridiana precisión los indigenistas auténticos, en su legítimo afán de afirmar lo autóctono, de aquellos llamados indigenistas que explotaban la temática indígena por mero exotismo y no pocas veces sus creaciones literarias se convertían en un artificial giro vernáculo o pintoresquismo folklórico.

Sin duda, la crítica mariateguiana a la poesía de César Vallejo constituye uno de los momentos trascendentes del ensayo. No

¹⁴ Sobre la distinción mariateguiana entre literatura indigenista y literatura producida por los mismos indígenas, véase la interpretación de MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN: «Literatura y cultura indígena en el pensamiento de Mariátegui», *Anuario mariateguiano*, IV (4): 69-82; Lima, 1992.

¹⁵ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ed. cit., p. 333.

es un propósito del presente trabajo detenerse en las distintas aristas de la reflexión del autor sobre la creación literaria de Vallejo.¹⁶ El análisis está orientado en lo fundamental a constatar la significación de aquellos puntos de vista de Mariátegui sobre el poeta peruano, que tienen un marcado alcance desacralizador al ofrecer un enfoque interpretativo de la creación de Vallejo desde una perspectiva nueva.

Para Mariátegui, el primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, constituía el amanecer de una nueva creación poética en el Perú. Este juicio lleva al autor a precisar la esencia de lo nuevo en la propuesta de Vallejo: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. Melgar —signo larvado, frustrado— en sus yaravies es aún prisionero de la técnica clásica, un gregario de la retórica española. Vallejo, en cambio, logra en su poesía un estilo nuevo. El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo. Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma.»¹⁷

Como se puede apreciar en la anterior aseveración, lo nuevo en la propuesta poética de Vallejo reside en la armónica correspondencia entre un mensaje, una técnica y un lenguaje nuevos. En el enfoque interpretativo que presenta el autor no se acentúa en modo alguno una de las dimensiones creativas de Vallejo en detrimento de la otra. Un ejemplo de ello resulta la magistral comparación entre Vallejo y Melgar: en el primero, el sentimiento indígena aflora en el verso mismo cambiando su estructura, es verbo, es empresa metafísica; en el segundo, el sentimiento indígena subyace en el fondo de sus versos, no es verbo, es acento, no es empresa metafísica, es queja erótica. En dicha comparación el autor condensa los tres momentos de máxima creatividad en la propuesta artística del autor de *Los heraldos negros*: el mensaje, el estilo y el lenguaje.

¹⁶ Para una profundización acerca del tema se debe consultar ANTONIO MELIS: «Hacia la alteridad de César Vallejo», *Ínsula*, (501): 17-18; Madrid, sep. 1988; MARCO MARTOS: «Reflexión sobre la poética de los movimientos de vanguardia latinoamericana», *Amauta y su época* (Boletín informativo), (2): 3-5; Lima, mar. 1997.

¹⁷ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ed. cit., pp. 308-309.

Por otra parte, no puede perderse de vista que Mariátegui percibe con claridad que las dimensiones creativas de la propuesta poética de Vallejo están potenciadas en función de lo que tipifica su arte: la emergencia del substrato indígena. Al respecto el autor señalaba: «Mas lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro substratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.»¹⁸

En el anterior juicio mariateguiano está acentuado con toda intención el mérito artístico de Vallejo, al presentar en su arte la nota india desde una perspectiva nueva. En el poeta peruano no se encuentra el más mínimo asomo de una postura aldeana («americanismo descriptivo o localista») o de un giro vernáculo insertado artificiosamente en su lenguaje. El autor patentiza en sus juicios críticos el autoctonismo del poeta que en modo alguno resulta ser preconcebido o prefabricado; brota de lo más intrínseco de su ser («producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico»).

El autoctonismo intrínseco del poeta explica el simbolismo de su poesía, así como la actitud de nostalgia que evidencia en su creación y el pesimismo que recorre su obra poética. Para el autor el simbolismo de Vallejo es el estilo apropiado para interpretar el espíritu indígena: «El indio por animista y por bucólico, tiende a expresarse en símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas.»¹⁹ En esta dirección cabe señalar que el autor sostiene que Vallejo es simbolista en parte, si se tiene en cuenta que en su obra se encuentran elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. Para él la técnica del poeta estaba en continua elaboración y en este sentido se revela su dimensión creadora.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 310-311.

¹⁹ *Ibidem*, p. 310.

Por otra parte, el autor distingue la actitud de nostalgia presente en el indigenismo de Vallejo de aquella nostalgia literaria de los pasadistas. Para él la evocación del poeta es siempre subjetiva, su nostalgia está impregnada de una pureza lírica y no resulta ser meramente retrospectiva. Vallejo no añoraba el imperio como el pasadismo añoraba el Virreinato. Sostiene que la nostalgia del poeta se convierte en una protesta sentimental o una protesta metafísica. Aquí el autor clarifica de manera puntual cómo la propuesta poética de Vallejo es incompatible con las posturas que en torno al pasado asumen los pasadistas o tradicionalistas.

Para Mariátegui el pesimismo de Vallejo no era ni más ni menos que el pesimismo del indio. A partir de esta tesis inicial despliega una interesante lógica explicativa cuyo hilo conductor es la comparación entre un tipo de pesimismo que sintetiza la actitud espiritual de una raza y aquel pesimismo conceptualizado en Occidente. Lo anterior queda corroborado en la siguiente aseveración: «Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio [...] Es el pesimismo de un ánimo que sufre y expía la pena de los hombres como dice Pierre Hamp. Carece este pesimismo de todo origen literario. No traduce una romántica desesperanza de adolescente turbado por la voz de Leopardi o de Schopenhauer. Resume la experiencia filosófica, condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo. No se le busque parentesco ni afinidad con el nihilismo o el escepticismo intelectualista del occidente. El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento. Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima más bien, al pesimismo cristiano y místico de los eslavos.»²⁰

Sin duda, el enfoque interpretativo del autor sobre la propuesta poética de Vallejo constituye uno de los momentos de más lucidez del ensayo. Puede decirse sin temor a equívocos que los juicios mariáteguianos sobre el poeta contribuyeron por una parte a justipreciar una obra artística que empezaba a emerger en el panorama literario peruano, pero que en lo fundamental pasaba inadvertida en la medida en que era ignorada y desconocida por los círculos intelectuales limeños.

Por otra parte, la crítica mariáteguiana constituyó un examen a fondo de la significación de Vallejo en el proceso de la

²⁰ *Ibidem*, pp. 312-313.

literatura peruana, a pesar de tener una limitación de tipo histórica originada por la muerte temprana de Mariátegui en 1930, lo que motivó que este pudiera tan solo concientizar una parte de la poesía de su amigo, no llegando a conocer la producción posterior a la salida definitiva de Vallejo a Europa, salvo algunos poemas adelantados en revistas. Aquella visión temprana del autor de que Vallejo era «un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia», inauguró en la crítica estética sobre la poética del peruano un tipo de estudio «sustancialista», «esencialista», «raigal», impregnado de tal vitalidad, que es lo que puede explicar hoy la afirmación del investigador italiano Antonio Melis, de que «en la crítica más reciente, en cambio, asistimos a una recuperación y revalorización de su enfoque».²¹

Esto último no presupone en lo más mínimo «asumir la hipótesis mariateguiana como clave exclusiva y totalizante»²² (Antonio Melis). Mariátegui expone tan solo un enfoque interpretativo de la poética de Vallejo, sustentado en un método crítico-apologético que permite revelar la raigambre indígena de la poesía del peruano, sin el más mínimo asomo de reduccionismos dogmáticos y simplificaciones unilaterales. Sin duda, la interpretación que realiza el autor de la poética de Vallejo señala el camino que la crítica contemporánea deberá emprender de nuevo si verdaderamente quiere desentrañar «el sentido profundo de la alteridad vallejana en su conexión dinámica con la alteridad del mundo andino.»²³

Dentro de la poesía contemporánea en el Perú el autor dedicó también un apartado en su ensayo a las figuras de Alberto Guillén y Magda Portal. En la creación poética del primero percibió las influencias recibidas de la generación «colónida» visto en el espíritu iconoclasta y ególatra del poeta, así como la marcada recepción de Nietzsche, Rodó y Unamuno, que se hace patente en su poesía. Sin embargo, a pesar de las disímiles influencias que recibe Guillén, el autor constató en la creación poética de este una originalidad intrínseca, «la flor, la espiga, el grano, son de Guillén.»²⁴

²¹ ANTONIO MELIS. «Hacia la alteridad de César Vallejo», art. cit., p. 18.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, ed. cit., p. 320.

Por su parte, los juicios críticos del autor en torno a la naciente creación poética de Magda Portal tienen el espíritu de llamar la atención sobre un producto artístico no suficientemente conocido y apreciado en el Perú y en el resto de Hispano-América. Baste señalar que en el momento en que el autor emite sus valoraciones críticas sobre la poetisa, la misma había publicado tan solo un libro en prosa, *El derecho de matar* (La Paz, 1926) y un libro de versos, *Una esperanza y el mar* (Lima, 1927).

Mariátegui tempranamente ubica la creación poética de Magda Portal en el devenir del proceso de la literatura en el Perú: «Magda Portal es ya otro valor-signo en el proceso de nuestra literatura. Con su advenimiento le ha nacido al Perú su primera poetisa. Porque hasta ahora habíamos tenido solo mujeres de letras, de las cuales una que otra con temperamento artístico o más específicamente literario. Pero no habíamos tenido propiamente una poetisa.»²⁵

El enfoque crítico-explicativo potenciado por Mariátegui en *El proceso de la literatura* llega precisamente hasta el estadio cosmopolita del devenir histórico del fenómeno literario en el país andino. Dicha fase se caracteriza en lo fundamental por la recepción acrítica de lo que el autor llamaría «corrosivos decadentismos occidentales» y «anárquicas modas finiseculares». Sin embargo, de la reflexión mariateguiana brota el mensaje puntual que anuncia el advenimiento de un estadio nuevo en el proceso de la literatura, que no era ni más ni menos, que el surgimiento de una creación literaria propiamente nacional (la fase nacional).

Sin duda, la dimensión desacralizadora de una buena parte de los puntos de vista presentados por el autor en su ensayo le imprimen a este un tono esencialmente creativo y a la vez polémico. Queda corroborado a lo largo del ensayo la eficacia del enfoque crítico explicativo desplegado por el autor para desentrañar el espíritu del fenómeno literario en su país y de esta manera patentizar las anomalías del proceso de la literatura en el Perú, con respecto a otros países de la región y a los esquemas sobre periodización de la literatura que prevalecían en Europa. Asimismo, queda confirmada la viabilidad de la propuesta de periodización del proceso de la literatura en tres fases: colonial, cosmopolita y nacional.

²⁵ *Ibidem*, p. 322.

Dicha propuesta está modulada por una lógica crítico-explicativa impecable que potencia no tan sólo factores estrictamente literarios, sino que tiene muy en cuenta las condiciones históricas, sociológicas, económicas y políticas y su incidencia en el devenir del fenómeno literario en el país andino. Puede decirse, sin temor a equívocos que no se podrá entender el verdadero sentido de la propuesta mariáteguiana de periodización de la literatura en el Perú, si no se comprenden de manera cabal dos conceptos de máxima importancia en la meditación político-filosófica del autor: realidad peruana y nacionalidad en formación.

En estos conceptos hay que buscar decididamente el fundamento coherente que explica la necesidad de elaborar un enfoque interpretativo del proceso de la literatura a partir de las especificidades histórico-culturales de la realidad particular. Esta empresa la lleva a cabo Mariátegui en su ensayo, sin el más mínimo asomo de hiperbolización del papel de los factores extraestéticos que como regla conduce a los sociologismos vulgares. La acción recíproca entre los factores literarios y los factores extraliterarios resulta cuidadosamente presentada por el autor quien no pierde de vista la propia dinámica de la problemática objeto de estudio.

Por otra parte, la periodización del proceso de la literatura en tres fases permite la ubicación precisa de los distintos representantes atendiendo a un esquema evolutivo del fenómeno literario en el país andino. En este sentido, el autor potencia lo que puede llamarse método crítico-apologético orientado en lo fundamental a justipreciar la obra de distintas figuras del panorama literario en el Perú que en unos casos había sido marginada por un tipo de estudio crítico saturado en el fondo de un espíritu colonialista y en otros casos pasaba simple y llanamente inadvertida para la crítica limeña. Baste señalar en esta dirección los estudios críticos sobre Mariano Melgar, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, César Vallejo y Magda Portal.

Por otro lado, el autor potencia lo que puede llamarse método crítico-desacralizador dirigido en lo fundamental a desentrañar la raigambre hispanista y colonialista presente en la creación literaria de figuras como José Santos Chocano y José de la Riva Agüero, bien conocidas en los círculos intelectuales limeños. Aquí el análisis crítico se convierte en una propuesta de interpretación de la obra de dichas figuras que contrasta en lo esen-

cial con los estudios que hasta ese momento habían prevalecido en los medios intelectuales básicamente capitalinos. De esta manera, la producción literaria de Santos Chocano y Riva Agüero quedaba situada dentro de la fase colonial del proceso de la literatura en el Perú.

Asimismo, Mariátegui introduce lo que puede calificarse como un estudio de nuevo tipo, es decir, revelar mediante un enfoque crítico-explicativo la dinámica del proceso de asunción de los elementos foráneos por parte de las figuras que expresan en sus creaciones una postura contraria al españolismo o hispanismo colonialista. En este sentido, cabe destacar el hecho de que si bien es cierto que el autor enfatiza en la recepción acrítica de los decadentismos occidentales por los representantes del período cosmopolita de la literatura en el Perú, no es menos cierto que enfatiza en su justa dimensión en los valores artísticos de figuras como Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren. Estos reciben un tratamiento crítico de nuevo tipo que, de hecho, se distancia de las apreciaciones de la crítica limeña de la época.

Sin duda, la propia dimensión desacralizadora del ensayo le imprime a este un tono polémico. Puede decirse que cada tesis mariateguiana regida por una lógica crítico-explicativa coherente constituye un pie forzado para la polémica y la reflexión. Recuérdese que el autor no se propone en su ensayo hacer una presentación de todo el itinerario del proceso de la literatura en su país, sino tan solo potenciar un enfoque de interpretación del espíritu del fenómeno literario; por lo tanto, la cuestión central no es propiamente la exposición histórica del rico devenir del proceso, sino la interpretación de la dinámica interna que rige dicho proceso con una visión de totalidad. En este sentido lo más proclive a la polémica puede ser alguna que otra crítica del autor a una figura o corriente en específico o, en cambio, alguna que otra figura que no haya sido objeto de atención en el ensayo; esto, sin embargo, no invalidaría la eficacia del enfoque crítico explicativo presentado en el mismo.

En otro sentido, no pueden perderse de vista las propias limitaciones del autor en cuanto al material disponible y la fatalidad de su muerte temprana. Los siete ensayos que conforman su magistral obra están sujetos al enriquecimiento; él mismo manifestó en una ocasión que volvería de nuevo sobre cada uno de ellos, empresa que se vio truncada con su muerte prematura.

Esta impidió —basten tan solo dos ejemplos— que el autor conociese en lo fundamental la obra de Vallejo después de su salida definitiva a Europa, o que pudiera seguir la futura evolución de la corriente indigenista en la literatura en el Perú. Asimismo, algunos estudiosos de la obra mariateguiana en la contemporaneidad han señalado que en el llamado período colonial de la literatura se evidencia la información parcial de que dispone el autor en su tiempo.

Lo anterior explica la necesidad de incorporar mediante la reflexión y la polémica el rico material fáctico existente hoy sobre el proceso que interpreta el autor y sobre todo, enriquecer las ideas de este acerca de la problemática a partir de la posibilidad que brinda el tiempo transcurrido desde la muerte de Mariátegui hasta hoy, de dar una visión mucho más rica y abarcadora del proceso de la literatura en el país andino. Cabe apuntar que en buena medida esta empresa la ha venido llevando a cabo la comunidad de investigadores de la obra mariateguiana. Baste señalar, entre otros, la contribución de Antonio Cornejo Polar, Antonio Melis, Roland Forgues, Estuardo Núñez, Miguel Ángel Huamán, Roberta Fernández, Julio Jesús Galindo, Héctor Alimonda, Sara Beatriz Guardia, Marco Martos.

Sin embargo, a pesar de las limitaciones anteriormente señaladas el ensayo mariateguiano mantiene una vitalidad intrínseca, que ha enfrentado felizmente el embate del tiempo transcurrido desde su publicación hasta la actualidad. Sin duda, dicha vitalidad brota del método empleado por el autor en su exégesis del proceso de la literatura. Aquí las herramientas metodológicas están potenciadas en función de un enfoque crítico-explicativo con un sentido de totalidad social, es decir, el devenir del fenómeno literario visto en sus nexos con el proceso histórico peruano y, por consiguiente, en estrecho vínculo con las condicionantes económicas, políticas y sociológicas.

Esto último le imprime al ensayo una novedad particular en su tiempo. Por vez primera en la historiografía literaria del país andino un estudio crítico alejado del método positivista (descripciones parciales restringidas a lo estrictamente literario) y de los sociologismos vulgares interpretaba el verdadero espíritu (la raigambre) del fenómeno literario. En la contemporaneidad aun más que en las puntuales críticas del autor a determinadas figuras y corrientes del panorama literario en el Perú (algunas

de ellas de marcada actualidad) llama la atención la eficacia del enfoque crítico-explicativo potenciado en el ensayo, la que queda constatada en la efectiva desacralización de los puntos de vista establecidos por una élite intelectual afiliada en lo fundamental al conservantismo positivista y al tradicionalismo oportunista y, sobre todo, en la interpretación desde una perspectiva nueva del proceso evolutivo de la literatura en el Perú.

Sin duda, el ensayo mariateguiano deja una máxima para aquellos que ejercitan la crítica estética: la necesidad de concientizar y potenciar un método que esté en correspondencia con los propósitos del estudio crítico y con las especificidades de la problemática objeto de estudio, insertada en un contexto particular. El autor en modo alguno propone una receta metodológica para todos los tipos de estudios críticos en el campo estético (nada más alejado de sus posturas sobre el arte y la literatura), lo que sí demuestra con su ensayo es que una interpretación del espíritu de la literatura en el Perú debe llevarse a cabo desde un método que discipline en un todo orgánico la acción recíproca entre los factores literarios y los factores extraliterarios.

Consideraciones finales

1) La inserción coherente de lo económico, lo político y lo sociológico en el método mariateguiano de crítica estética possibilitó la desacralización oportuna de no pocos puntos de vista (establecidos como axiomas matemáticos durante décadas en el Perú), que lejos estaban de captar la verdadera esencia del fenómeno literario y se complacían tan solo con hechos, descripciones, análisis unilaterales, que expresaban únicamente reflejos secundarios cada vez más apartados de los nexos causales que explicaban verdaderamente las raíces de la problemática en el país andino.

2) El autor realiza un eficaz manejo de las fuentes pertenecientes a la historiografía literaria de su tiempo. Los elementos afirmativos que asume de Francesco de Sanctis y de Pedro Henríquez Ureña quedan coherentemente incorporados al enfoque crítico explicativo del proceso de la literatura en el Perú potenciado en el ensayo. Por otra parte, la crítica a José de la Riva Agüero y José Gálvez deviene una magistral exposición interpretativa de la producción literaria de estas figuras. En el

primer caso desentraña la raigambre hispanista y colonialista presente en sus estudios y en el segundo caso potencia la crítica y la asunción creadora: rechaza el pasadismo de Gálvez a la hora de concebir su concepción de la literatura nacional y sus posturas elitistas sobre el *deber ser* de la forma artística; sin embargo, asume del crítico peruano sus tesis sobre la pobre originalidad de la literatura en la etapa colonial y lo concerniente a la posibilidad de una literatura genuinamente nacional, que en modo alguno marginara el componente indígena.

3) Queda corroborada a lo largo del ensayo la eficacia del enfoque crítico-explicativo desplegada por el autor para desentrañar el espíritu del fenómeno literario en su país y de esta manera patentizar las anomalías del proceso de la literatura en el Perú con respecto a otros países de la región y a los esquemas sobre periodización de la literatura que prevalecían en Europa. Asimismo, queda confirmada la viabilidad de la propuesta de periodización del proceso de la literatura en tres fases: colonial, cosmopolita y nacional.

4) No se podrá entender el verdadero sentido de la propuesta mariáteguiana de periodización de la literatura en el Perú si no se comprenden de manera cabal dos conceptos de máxima importancia en la meditación político-filosófica del autor: realidad peruana y nacionalidad en formación. En estos conceptos hay que buscar decididamente el fundamento coherente que explica la necesidad de elaborar un enfoque de interpretación del proceso de la literatura a partir de las especificidades histórico-culturales de la realidad particular. Esta empresa la lleva a cabo Mariátegui sin el más mínimo asomo de hiperbolización del papel de los factores extraestéticos, que como regla conduce a los sociologismos vulgares. La acción recíproca entre los factores literarios y los factores extraliterarios resulta cuidadosamente presentada por el autor, quien no pierde de vista la propia dinámica de la problemática objeto de estudio.

5) El autor en su estudio potencia lo que puede llamarse el método crítico-apologético y el método crítico-desacralizador. El primero está orientado en lo fundamental a justipreciar la obra de distintas figuras del panorama literario del Perú que en unos casos había sido marginada por un tipo de estudio crítico, saturado en el fondo de un espíritu colonialista y en otros casos pasaba simple y llanamente inadvertida para la crítica limeña.

Baste señalar en esta dirección los estudios críticos sobre Mariano Melgar, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, César Vallejo y Magda Portal. El segundo está dirigido esencialmente a desentrañar la raigambre hispanista y colonialista presente en la creación literaria de figuras como José Santos Chocano y José de la Riva Agüero. Aquí el análisis crítico se convierte en una propuesta de interpretación de la obra de dichas figuras que contrasta en lo fundamental con los estudios que hasta ese momento habían prevalecido en los medios intelectuales básicamente capitalinos.

6) Por otra parte, el autor introduce lo que puede calificarse como un estudio de nuevo tipo en la medida en que revela mediante un enfoque crítico-explicativo la dinámica del proceso de asunción de los elementos foráneos, por parte de las figuras que expresan en sus creaciones una postura contraria al españolismo o hispanismo colonialista. En este sentido, cabe destacar el hecho de que si bien es cierto que el autor enfatiza en la recepción acrítica de los decadentismos occidentales por los representantes del período cosmopolita de la literatura en el Perú, no es menos cierto que valora en su justa dimensión los méritos artísticos de figuras como Manuel González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren.

7) El ensayo mariateguiano mantiene una vitalidad intrínseca que ha enfrentado felizmente el embate del tiempo transcurrido desde su publicación hasta la actualidad. Dicha vitalidad brota del método empleado por el autor en su exégesis del proceso de la literatura. Aquí las herramientas metodológicas están potenciadas en función de un enfoque crítico-explicativo con un sentido de totalidad social, es decir, el devenir del fenómeno literario visto en sus nexos con el proceso histórico y, por consiguiente, en estrecho vínculo con las condicionantes económicas, políticas y sociológicas. El ensayo deja una máxima para aquellos que ejercitan la crítica estética: la necesidad de concientizar y potenciar un método que esté en correspondencia con los propósitos del estudio crítico y con las especificidades de una problemática objeto de estudio insertada en un contexto particular ●