

## ARTÍCULOS

**MARIÁTEGUI EN EL ARCHIVO  
O EL PORVENIR DE UN CLÁSICO****MARIÁTEGUI IN THE ARCHIVE  
OR THE FUTURE-TO-COME OF A CLASSIC****Mónica Bernabé****Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET)**

*Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH - UNR - Conicet) y Profesora Honoraria de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura (México, 2017); Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui (Lima, 2017); Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Beatriz Viterbo Editora / Instituto de Estudios Peruanos, 2006) y El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana (en colaboración con Antonio José Ponte y Marcela Zanin, Beatriz Viterbo Editora, 2001). Ha coordinado el volumen En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina (Rosario, 2017). Dirige el grupo de investigación interdisciplinaria “Archivo y región. Estudios transdisciplinarios del impulso archivístico en la literatura y el arte del litoral”. Fue Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios Culturales en el Centro de Estudios Interdisciplinarios (CEI – UNR) (2010-2019). En 2011 obtuvo la Beca Guggenheim. En 2016 fue Mención Honorífica en Ensayo en el VIII Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”.*

Contacto: [monicabernabe02@gmail.com](mailto:monicabernabe02@gmail.com)ORCID: [0000-0001-8838-0578](https://orcid.org/0000-0001-8838-0578)DOI: [10.5281/zenodo.14541948](https://doi.org/10.5281/zenodo.14541948)

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

*Archivo**Mariátegui**Tecnologías**Porvenir*

*La reciente transferencia del archivo Mariátegui hacia la plataforma digital mariategui.org suscita la revisión de las preguntas que orientaron las lecturas críticas sobre su obra a lo largo del siglo XX al tiempo que lo aproxima a la actual discusión sobre el estatuto de la archivística tradicional. La circulación online de los documentos inaugura un modo alternativo de acceder a una obra forjada en el seno de la tecnología de imprenta y bajo las lógicas tradicionales de distribución y consumo de la letra. Desde su mutación digital, Mariátegui es también un modo de reflexionar sobre tres dimensiones centrales que asume la actual discusión de la noción de archivo: el anarchivismo, los soportes tecnológicos y la herencia como porvenir.*

## ABSTRACT

## KEYWORDS

*Archive**Mariátegui**Technologies**Future-to-come*

*The recent transfer of the Mariátegui archive to the digital platform mariategui.org raises the review of the questions that guided critical readings of his work throughout the 20th century, while bringing it closer to the current discussion on the status of traditional archival science. The online circulation of documents inaugurates an alternative way of accessing a work forged in the heart of the printing technology and under the traditional logics of distribution and consumption of the letter. Since its digital mutation, Mariátegui is also a way of reflecting on three central dimensions that the current discussion of the notion of archive assumes: anarchivism, technological supports, and inheritance as a future-to-come.*

**Fecha de envío: 22/05/24****Fecha de aceptación: 15/11/24**

*Nada menos seguro, nada está menos  
claro hoy en día que la palabra archivo*  
Jacques Derrida

Estamos ante un archivo personal y un legado familiar, transferido de esposo a esposa, de madre a hijo, de padre a nieto. Sin embargo, en este caso, la idea de archivo personal se complica porque bajo el nombre José Carlos Mariátegui se inscribe la obra de quien ha sido señalado como el “primer marxista de América” y considerado, con múltiples variantes y matices, una de las figuras centrales de la izquierda en nuestra región.<sup>1</sup> La reciente transferencia del archivo hacia la plataforma digital “mariategui.org” suscita la revisión de las preguntas que orientaron las lecturas críticas sobre su obra a lo largo del siglo XX al tiempo que lo aproxima a la actual discusión sobre el estatuto de la archivística tradicional. La circulación online de los documentos inaugura un modo alternativo de acceder a una obra forjada en el seno de la tecnología de imprenta y bajo las lógicas tradicionales de distribución y consumo de la letra. Los documentos, conservados durante noventa años en las sucesivas residencias de la familia Mariátegui así como los principios bajo los cuales fue ordenado el corpus, ingresan en soporte digital al flujo de la información en red y al mapeo de datos incorporándose a una dinámica temporal compleja (Ernst, 2018). ¿Hasta qué punto la lógica cibernética del procesamiento de datos altera la historia de las lecturas del autor de los *Siete ensayos*? Es muy temprano para responder a esta pregunta. No obstante, la reflexión contemporánea sobre el archivo y sus tecnologías nos habilita a activar algunas zonas de su obra, en particular, la de su práctica como escritor en el marco de un trabajo editorial intenso que ahora se hace mucho más evidente desde la narrativa que promueve el archivo digital, esto

---

<sup>1</sup> Desde la muerte de Mariátegui, el 16 de abril de 1930, el archivo fue transferido por relevo generacional. Hasta los años setenta estuvo a cargo de su viuda, Anna Chiappe quien transfiere la custodia a su hijo menor, el psiquiatra Javier Mariátegui. A la muerte de Javier, en 2008, lo heredó su hijo, José-Carlos Mariátegui Ezeta. Doctor en cibernética y curador en el campo de arte y tecnología, José-Carlos organizó el archivo mediante el uso de diversas plataformas digitales facilitando la accesibilidad y consecuente democratización de los documentos.

es, desde la interconexión del archivo personal con los fondos de la Sociedad Editora Amauta y la Imprenta Editorial Minerva.<sup>2</sup>

En la actual coyuntura digital y post-soviética, desde una región impactada tanto por la crisis profunda de los partidos políticos tradicionales como por la emergencia del activismo de potentes movimientos sociales, proponemos releer a Mariátegui en el cruce con las plataformas abiertas en la web. Como sostiene Martín Bergel, el archivo digital, entre otras cosas, abre la posibilidad de “desmontar el mariateguismo” y volver a discutir Mariátegui (Bergel, 2021). Lo hacemos apelando a la mediación, tal vez mejor sería decir “mediumnidad”, de Jacques Derrida y sus célebres conferencias sobre Marx y Freud, dos espíritus tremendamente afines al fundador de Amauta.<sup>3</sup> Invocamos a sus fantasmas para reconectar con el ejercicio de la sospecha y de la crítica radical en un tiempo donde la idea de inmediatez y obsolescencia parecen no conciliar con una política de la memoria, de la herencia, de las generaciones.

Volver a Mariátegui puede ser la ocasión para exhumar y experimentar con un mundo donde la idea de emancipación era parte del horizonte de la vida. También, la posibilidad de interrogar por una política del archivo donde el pasado ya no cuente como lo que ha concluido sino como potencia de un porvenir. ¿Es admisible hablar hoy de un espíritu de Mariátegui? La pregunta sintoniza con la organización y puesta en valor de los archivos de la cultura de izquierda en América Latina y su apertura y activación tanto desde espacios gubernamentales como no gubernamentales.<sup>4</sup> Así, los espíritus de Mariátegui (porque como en el caso de Marx, hay más de uno) reaparecen para exponer un paradójico existir: ni alma ni cuerpo, y lo uno y lo otro, su presencia adviene como sostén incierto y potente para volver a

---

<sup>2</sup> El archivo cuenta con 1.594 documentos y está dividido en tres fondos documentales: el fondo personal José Carlos Mariátegui, la Sociedad Editora Amauta y la Imprenta y Editorial Minerva. Cuenta, además, con un gestor bibliográfico para libros y publicaciones sobre y de Mariátegui con 599 títulos y la colección de su biblioteca personal. Además, la plataforma condensa las revistas que el archivo custodia entre las que se destacan los 32 números de la revista Amauta, totalmente digitalizados (Torres Terrones 2020).

<sup>3</sup> Derrida amplió sus conferencias y las publicó en dos libros que dialogan productivamente: *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* en 1993 y *Mal de archivo. Una impresión freudiana* en 1995.

<sup>4</sup> Un caso ejemplar es el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDIInCI) que reúne la mayor colección de materiales de izquierda en América Latina, abarcando las producciones político-culturales de las principales corrientes políticas desde las últimas décadas del siglo XIX (anarquismo, socialismo, comunismo, trotskismo, maoísmo, guevarismo, nueva izquierda, nacionalismos revolucionarios), movimientos sociales (movimiento obrero, estudiantil, de mujeres, derechos humanos, movimiento campesino) y grupos artísticos e intelectuales (<https://archivos.cedinci.org/>). Es importante señalar que el archivo Mariátegui comienza a realizar trabajos archivísticos estandarizados y de digitalización a través de la plataforma ICA-Atom gracias a la colaboración y apoyo técnico del CeDIInCI (Mariátegui – Torres 2017).

hablar en un tiempo trastornado, un tiempo fuera de quicio. “Después del fin de la historia, el espíritu viene como (re)aparecido, figura a la vez como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez” (Derrida, 1995:24).

Elegimos releer a Mariátegui desde los actuales dilemas del archivo, en el trance de desestabilización de la ratio archivística e impugnación de la función patriárquica de esa tradición. Desde su mutación digital, Mariátegui es también un modo de reflexionar sobre tres dimensiones centrales que asume la discusión de la noción de archivo: el anarchivismo, los soportes tecnológicos y la herencia como porvenir.

### **El (an)archivo de Mariátegui y de los mariateguismos**

La relación entre Mariátegui y los diversos mariateguismos se configura a partir de las formas en que las y los lectores interpretaron sus textos, su correspondencia, su trabajo en las revistas *Amauta* y *Labor* después de 1930. El mariateguismo, según Flores Galindo (1982), se inicia poco después de la muerte del autor. En el campo político de izquierda, la expresión fue un anatema usado por los comunistas peruanos para erradicar el “espíritu de Mariátegui” en el partido, entendido como un lastre pequeño burgués que conspiraba contra el marxismo-leninismo de la ortodoxia alineada con Moscú. Mariateguismo, por entonces, era sinónimo de desviación y tenía una connotación despectiva. Con el tiempo, el término fue ganando en ambigüedad y también en complejidad en la medida en que la izquierda peruana (y latinoamericana) fue creciendo en número tanto como fragmentándose en tendencias y grupos que reconocieron en Mariátegui una fuente en el que abreviar. Fórmula de consenso y de confrontación, el mariateguismo terminó reducido a una colección de citas infaltables a la hora de discursos, proclamas y carteles tanto como un repertorio iconográfico disponible y funcional, una referencia rápida para identificarse con el campo de la izquierda (Flores Galindo, 1982: 147).

A partir de las décadas de los setenta y ochenta, particularmente, de la llamada “generación de Sinaloa” y la rigurosa reconstrucción documental realizada por Alberto Flores Galindo y José Aricó junto a otros relevantes estudiosos de la obra de Mariátegui, el término mariateguismo también refiere a un campo específico de los estudios académicos (Beigel, 2006: 19). Señala un objeto de indagación convocante entre investigadores e intelectuales interesados en relevar las diferentes lecturas e interpretaciones de la obra y la experiencia de vida del autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En nuestros días, tanto para la academia como para una porción importante de la militancia de izquierda, el mariateguismo hace referencia a la inflexión latinoamericana del marxismo. En ocasiones, la confrontación política se confunde con discusión académica. Ocurre cuando la polémica encendida

pasa a formar parte de la producción de conocimiento. Flores Galindo, por ejemplo, le reprocha a José Aricó la construcción de “un Mariátegui de acuerdo a nuestras necesidades [...]. Se acaba –como ocurrió repetidas veces en el coloquio de Sinaloa– no en una discusión sobre Mariátegui sino en un debate sobre el APRA, el socialismo o el leninismo que emplea como pretexto a Mariátegui” (Flores Galindo, 1982:149). Podríamos decir lo mismo sobre Flores Galindo y su imprescindible *La agonía de Mariátegui*. ¿Acaso esas memorables páginas, con su rigor histórico y su honestidad intelectual, no son una intervención en el campo político de su tiempo? Al tiempo que da inicio a la exégesis crítica del término mariateguismo bajo la metáfora de “aventura inconclusa”, Flores Galindo asume los desafíos de su propia coyuntura política en discusión con ciertos sectores de la izquierda peruana. Situando su análisis en la articulación entre marxismo y nación ¿acaso no estaba él mismo aportando al programa político e intelectual de su generación? En ocasiones, el mariateguismo termina cristalizando en convicción y fe bajo el culto de la figura mitológica del “Amauta” que, como tantos otros maestros de América Latina, es elevado a la figura de héroe cultural, imagen y voz portadora de los atributos de un apóstol (Gonzalez Echevarría: 2001) De este modo, el mariateguismo se vuelve fundación y destino, principio y fin, en definitiva, *arkhé*, origen y mandato del “socialismo de Nuestra América” (Mazzeo 411).

¿Qué lugar vendría a ocupar el mariateguismo en el archivo Mariátegui? ¿Por qué su digitalización, como sostiene Bergel, permitirá *desmontar al mariateguismo*? ¿Qué alcances tendría semejante tarea en el marco de la era digital y post-soviética?<sup>5</sup> Leer a Mariátegui desde el archivo supone, en primer lugar, asumir el desafío de despejar el campo de estudios y despegar a Mariátegui de los sucesivos mariateguismos, ahora poniendo el foco en las coyunturas y las formas de su reaparición. En segundo lugar, nos permite reflexionar sobre el trabajo de escritura en relación a las circunstancias de la impresión, tanto como de la reimpresión, de sus textos, prestando atención a la emergencia de su figura de periodista y editor. La archivación no es memoria sino cierta experiencia con el soporte técnico: “archivar ¿acaso no es también meter un escrito en prensa?” (Derrida 1996, 17). Sus publicaciones en periódicos y revistas además de las dos compilaciones de artículos que Mariátegui realizó en vida, la reimpresión de sus textos bajo la forma de “obras completas” entre 1952 y 1959, la publicación de su correspondencia a partir de 1984 y de sus escritos juveniles entre 1987 y 1994 conectan directamente con el trabajo de archivo. En este sentido, el “autor” Mariátegui re-aparece en forma continua a partir de las ediciones populares

<sup>5</sup> Fernanda Beigel en 2006 advirtió sobre la incidencia que tuvo el desmoronamiento del campo socialista en las lecturas de Mariátegui abriendo perspectivas hacia terrenos inexplorados de su obra (20-22)

de sus libros que, desde mediados del siglo XX, fueron sumando lectores. A su ingreso, en los años sesenta, al canon universitario, ahora hay que sumar su relocalización digital en la web.

Impresión, archivo y familia configuran la trama narrativa que envuelve el nombre Mariátegui. Son instancias vinculantes que trabajan mancomunadas contra las amenazas de olvido, represión y destrucción. “El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo” (Derrida 1996: 20). Esta contradicción en el interior del archivo, es decir, el movimiento anarquístico que acompaña a toda empresa de conservación, se encuentra presente en la famosa metáfora de la “edad de piedra” que divide la obra y la vida de Mariátegui en dos momentos, en un antes y un después, entre la juventud del literato inficionado de decadentismo y la madurez del apóstol revolucionario. La fábula que sostiene esta división hace parte del legado familiar y es uno de los motivos centrales del mariateguismo. En la breve nota con la que los hijos, bajo la firma de “Los Editores”, presentan la tardía publicación, entre 1987 y 1994, de sus *Escritos Juveniles. La edad de Piedra*, se lee lo siguiente:

La tradición familiar recoge, en testimonio de nuestra madre, que Mariátegui, a su retorno de Europa, recibió como obsequio significativo de su progenitora, dos libros de recortes que conservaban los escritos publicados en la etapa juvenil, los remitidos desde Europa y algunos juicios o notas sobre su labor periodística. En gesto que pareció desconcertante, por su tono enfático, desusado en una persona sosegada y de suaves maneras, que veneraba a Doña Amalia, José Carlos ordenó su destrucción. La orden se cumplió con uno de ellos; el otro se conservó ocultamente y nos ha sido muy útil en la tarea de recopilación. (Mariátegui, 1987 T. I: 5. Las bastardillas son mías)<sup>6</sup>

La escena es significativa. Refiere a los comienzos de la archivación de su obra y a la colisión entre las fuerzas encontradas de la impresión y la destrucción que constituyen la aporía central del archivo. Asistimos también

---

<sup>6</sup> La tradición familiar cuenta al menos con dos versiones. La misma nota de presentación es reproducida en el tomo II de *Mariátegui total* con una curiosa variación en el tono de la narración: “La tradición familiar recoge, en testimonio de nuestra madre, que Mariátegui, a su retorno de Europa, recibió como obsequio significativo de su progenitora, dos libros de recortes que conservaban los escritos publicados en la etapa juvenil, los remitidos desde Europa y algunos juicios o notas sobre su labor periodística. *En tono cariñoso y agradecido Mariátegui le dijo a Doña Amalia: mamacita, esto me avergüenza, bota todo que ya no lo quiero ver más. La madre no acató la disposición de José Carlos y conservó el libro que nos ha sido muy útil en la tarea de recopilación*” (Mariátegui, II, 1994 T. II: 2110, el subrayado es mío). Resulta curioso cómo el tono “enfático” termina en “cariñoso”. La pulsión (an)archivística también trabaja en la variación del relato. En la edición digital de 2022, la nota de “Los Editores” ha sido suprimida.

a la singular condición matriarcal de un archivo largamente ligado a las mujeres de la familia: la madre, la hermana, la esposa. Lejos de comenzar con la muerte del autor, el archivo Mariátegui y el mariateguismo se remontan a esa primera tensión entre el deseo materno de consignación y la interdicción de su productor.

La razón autobiográfica y la pulsión anarquística hicieron lo suyo en la larga historia de exhumación de sus escritos juveniles. En la escena doméstica a la que refieren sus editores, asoma la impronta femenina que asumió, en los comienzos, la configuración del archivo Mariátegui, en particular a partir de la tarea de Anna Chiape como sostén de la actividad intelectual de su esposo y, luego de su muerte, como promotora de la conservación, reunión, publicación y difusión de su obra y sus papeles personales.

La orden de destrucción de los recortes periodísticos que José Carlos impone sobre su madre archivera expone la condición autobiográfica inscripta en el archivo Mariátegui. Marca también la cesura, el hiato desde el cual trabaja la representación de su viaje a Europa y el posterior retorno al país natal con el ropaje de un hombre nuevo. A propósito de Waldo Frank, Mariátegui escribió uno de los fragmentos más reveladores de su autfiguración:

Lo que más me ha aproximado a Waldo Frank es cierta semejanza de trayectoria y de experiencia. [...] Como él, yo no me sentí americano sino en Europa. Por los caminos de Europa, encontré el país de América que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente. Europa me reveló hasta qué punto pertenecía yo a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me impuso, me esclareció el deber de una tarea americana (1994 T.I: 611 ).

En el fragmento, por cierto archicitado, se dibuja un trayecto de ida y vuelta. Desde el comienzo de la fábula de la “edad de piedra”, los términos de la dualidad “europeísmo” / “nacionalismo” fueron leídos como los de una progresiva “nacionalización” de su marxismo, particularmente enlazado a la “captura del tema indigenista” (Terán, 1985: 66). Pero si optamos por atender a la “razón íntima, personal” de su simpatía por Waldo Frank, si suspendemos el dilema entre formación europea y territorialización peruana, asoman otras posibilidades interpretativas. Resulta interesante observar un *entre-lugar* dislocador que se extiende entre Europa y América como también cierta impugnación de las categorías duras de la territorialidad o de la apelación a rasgos nativos como elemento definidor de la nación. Si lo leemos en conexión con el archivo latinoamericano de las vanguardias, probablemente el marxismo de Mariátegui se nutra de la misma irreverencia sudamericana que celebraba Borges frente a la afectación de los defensores

del localismo de las palabras y los paisajes: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (Borges, 1974: 270). Algo parecido decía Mariátegui frente a los enemigos de lo extranjero: “El nacionalismo a ultranza es la única idea efectivamente exótica y forastera que aquí se propugna. Y que, por forastera y exótica, tiene muy poca chance de difundirse en el conglomerado nacional” (1994 T. I: 291). Resta, entonces, la pregunta por la interdicción sobre los escritos juveniles que dictamina el mismo productor del archivo. La cuestión resulta paradójica porque, precisamente, a partir de la exhumación de Juan Croniqueur comenzó a delinearse una figura de intelectual más compleja que abrió la posibilidad de evaluar con mayor rigor la importancia de lo literario en su obra, ya no como un tema sobre el que se escribe sino como una práctica desde la cual se configura un pensamiento. La esforzada y larga puesta en valor de los escritos juveniles, que inicia Edmundo Cornejo en 1955 y completan Guillermo Rouillón y Alberto Tauro hacia fines de los setenta, llevó más de treinta años de rigurosos trabajos de investigación archivística. Finalmente, Alberto Flores Galindo en su notable intervención en el coloquio de Sinaloa en abril de 1980 bajo el título “Años de iniciación: Juan Croniqueur, 1914-1918” da inicio a una lectura integral de sus escritos en estrecha relación con su biografía. A partir de la “generación de Sinaloa”, Juan Croniqueur deja de ser un antepasado sin demasiada incidencia en la obra del Mariátegui de la madurez para finalmente alcanzar valor explicativo de su heterodoxia y de la modulación singular de un marxismo que se forja en el día a día de su praxis. En esta línea podríamos conjeturar que Juan Croniqueur se inscribe en la paradojas del mal de archivo, es decir, se presenta como un acontecimiento que resiste a la amenaza de su borradura radical presionando por su consignación en el corpus reunido bajo la firma de José Carlos Mariátegui. “El verbo ‘agonizar’ es una especie de ‘llave’ del mariateguismo: nos abre al mundo de su tensión interna y nos aproxima a las polémicas que enmarcan su biografía [...]” (Flores Galindo: 14). Más aún, la llave que abre al mariateguismo es la misma que nos permite iniciar su desmontaje. Ese leit motiv unamuniano que adoptó para sí Mariátegui desde 1924 sintoniza con la tensión constituyente del mal de archivo: la pulsión de conservarlo todo se encuentra amenazada por la pulsión anarquística que inaugura todo archivo y que orienta silenciosamente a su destrucción.

¿Qué tipo de marxista es el que agoniza? ¿Qué particular relación establece entre marxismo y religión? En el intento de responder a estas preguntas, Flores Galindo pone en relación la agonía de Mariátegui con la cuestión nacional y así establece una línea de continuidad entre el cristianismo de la niñez, el misticismo decadentista del adolescente (que firmaba con el seudónimo Juan Croniqueur) y la fe revolucionaria del escritor maduro. De este modo, se corre el riesgo de unificar y aplanar las distintas modulaciones

y experiencias con el único objetivo de aproximar el socialismo a la nación tomando como argumento la confluencia entre marxismo y fervor religioso: “Quizá un derrotero a seguir sea entender esa religiosidad heredada de su infancia y que, cambiada y con contenidos diferentes, persiste en ese adulto que identifica al socialismo con el mito y piensa que las multitudes reclaman una fe” (Flores Galindo: 154).<sup>7</sup> Hoy nuestras preguntas son otras y ellas probablemente activan otras zonas del archivo. Menos que el tipo de marxismo que articuló Mariátegui, nos interesa indagar sobre los modos en que lo articuló, en las condiciones materiales de su emergencia y, fundamentalmente, en los movimientos de un pensamiento que se desenvuelve al ritmo de la experiencia de un intelectual revolucionario que actúa y produce en las condiciones precarias y limitadas de una modernidad desigual y singular. Sin embargo, *La agonía de Mariátegui* sigue siendo una lectura desde la cual partir por otras razones. Al poner el foco de análisis en la vida de Mariátegui para pensar su marxismo, Flores Galindo conecta con ciertas preocupaciones críticas contemporáneas, en particular, sobre la relación entre autobiografía y anachivismo (Arfuch, 2008). También interesa la relevancia que en su análisis asume la cuestión literaria entendida como un medio de conocimiento tan importante como la economía y la sociología. O, como ha sugerido Washington Delgado, “incluso más importante” (cf. Flores Galindo: 101). El interés por pensar la práctica literaria de Mariátegui estrechamente unida a su vida cotidiana y a su tarea de escritor en el seno del periodismo es el punto desde el cual partimos: “Alguna 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. En otras palabras, de la crónica al ensayo social” (Flores Galindo: 141). El periodismo y la tarea intelectual se acoplan a la actividad empresarial que Mariátegui desempeñó como director de *Amauta* y a las redes de distribución y las corresponsalías que estableció a nivel nacional e internacional, un factor claramente expuesto en [mariategui.org](http://mariategui.org) mediante la visualización de datos de la red de correspondencia.

La pulsión de destrucción nos recuerda el carácter siempre espectral del archivo, un lugar propicio para el turbio asunto de los (re)aparecidos que vuelven para reclamar su arte y su parte. Fragmentarias y dispersas en distintas zonas de su obra, las notas autobiográficas de Mariátegui son un desafío para la interpretación del lugar que ocupa su pasado literario inscripto bajo el nombre Juan Croniqueur, un autor que José Carlos

---

<sup>7</sup> Elizabeth Garrels en 1976 es quien por primera vez conecta el interés de Juan Croniqueur por las multitudes religiosas con el programa de nacionalismo literario de los *Siete ensayos...* Los trabajos de Alberto Flores Galindo, Oscar Terán y Michael Löwy dan inicio a los estudios de la dimensión religiosa del joven Mariátegui en sintonía con la posterior articulación entre marxismo y nación.

Mariátegui propuso borrar a su regreso de Europa. Sin embargo, los escritos juveniles son un activo de la experiencia íntima que persiste en la disputa agónica de contrarios que funciona como motor de su escritura y como matriz de su pensamiento. Para Leonor Arfuch, la acumulación heteróclita de momentos, impresiones, olvidos, silencios y represiones que constituye la materia sobre la cual lo autobiográfico construye un orden de registro tiene su correlato en el archivo donde los rastros siempre son fragmentarios. Archivo y autobiografía son instancias interrelacionadas desde la performance de la narración. Decíamos que fue Mariátegui mismo, en vida, quien determinó el principio arcóntico de la división de su archivo, quien dio la orden de separar, clasificar y destruir parte de sus documentos. ¿Se debe confiar en lo que dice Mariátegui para clasificar sus obras? Entre las notas autobiográficas dispersas en entrevistas y las introspecciones repentinas que suelen aparecer en sus cartas, retorna su otro aunque en términos contradictorios. Mariátegui atendió a las minucias de los detalles en el diseño de su imagen y el relato sesgado de su vida. Le dice Mariátegui a Ricardo Vega en una carta del 5 de noviembre de 1924: “Juan Croniqueur fue sepultado por sí mismo, sin epitafio y sin tristeza. Y sobre todo sin duelo” (1994 T. I: 1731). Sin embargo, su sombra acompañó hasta el fin de sus días al marxista de la madurez, no para dar continuidad a un misticismo primitivo transformado en religión revolucionaria como quería Flores Galindo, sino como obra silente que aspira a borrar sus propias huellas. El mismo productor del archivo activa la lógica del fantasma, el efecto espectro que permite leer los antagonismos, las agonías de Mariátegui. El artista borrado retorna como sombra del hombre nuevo activando una doble banda que procede por antítesis, paradojas y juegos de palabras.

Junto al marxista “convicto y confeso”, habita el otro, el poeta, el apasionado lector de poesía y de una ineludible sensibilidad estética que hace la diferencia de su marxismo.<sup>8</sup> La manifiesta pasión por la forma trabaja al ritmo de las contradicciones que funcionan como el combustible de su escritura. El mecanismo se hace visible en los tonos encendidos, en la sutil ironía, en la fuerza del polemista, en las intensidades con las que tensiona sus argumentaciones. El fantasma del joven literato no deja de alterar, perturbar, interferir, enriquecer y acrecentar el programa de acción del marxista.

Por último, el anachivismo también hace referencia a los archivos del mal, un caso extremo del mal de archivo. Nos referimos a la destrucción de una parte importante del archivo personal de Mariátegui

---

<sup>8</sup> ¿Cómo explicar el extraordinario homenaje al poeta José María Eguren que ofrenda *Amanta* en el número 21 en 1929? Junto con un artículo sobre el capitalismo financiero de Eudocio Ravines y otro sobre el gobierno socialista de Rusia de César Ugarte, el número 21 está dedicado al poeta a quien, según el director de la revista, la “evasión de la realidad lo ha conservado puro”

en las sucesivas requisas y confiscaciones de la que fue objeto.<sup>9</sup> “Desconfío del correo peruano, a cuyo celo policial debo todos los días pérdidas de libros y correspondencias” le escribe a Samuel Glusberg el 10 de junio de 1929. Y el 20 de noviembre, después de un allanamiento a su domicilio, le vuelve a escribir:

No tengo a la vista su última, tan interesante y grata, por haberme sido secuestrada el lunes último a las 8 p.m. con toda mi correspondencia privada y la administrativa de ‘Amauta’ [...] Se me extrajo de los bolsillos mi vieja cartera, antigua compañera de viajes y penurias, y todos mis papeles. De mi sillón de ruedas, se sacó entre otros papeles el cable de Waldo Frank [...] Tuve que hacer enormes esfuerzos para que no se llevaran mi biblioteca [...] (1994 T. I: 2046 - 2047).

Los archivos del mal conectan con la violencia archivadora del poder y en eso difieren del mal de archivo, es decir, de la pulsión de eliminar las propias huellas. Las pertenencias sustraídas y robadas forman parte de los archivos de la represión, de los legajos policiales y militares que permanecen inaccesibles para la consulta y para la tarea de reconstrucción del patrimonio cultural de las izquierdas. Los archivos del mal, –como los del nazismo, del colonialismo, del terrorismo de estado– conforman una inmensa masa de documentos desviados y prohibidos y, como señala Derrida, hacen a la cuestión central de una política del archivo que atraviesa el campo en su totalidad y de la cual el archivo de José Carlos Mariátegui es una parte. ¿Dónde están esos papeles? ¿Qué destino tuvieron los documentos que la policía sustrajo de su domicilio en reiteradas ocasiones? ¿Quiénes se quedaron con las cartas robadas durante años de persecución? La documentación interceptada y desaparecida mediante la vigilancia de su correo, los libros sustraídos de su biblioteca, los papeles secuestrados de su silla de ruedas se suman a la extensa red de agujeros que conforman los archivos destruidos, robados y ocultados en América Latina: desde la quema de los códices prehispánicos hasta los archivos de la represión de las dictaduras militares del Cono Sur (Pizarro 2009).

### **Archivo y tecnología: la edad de plomo**

La revista *Amauta* como objeto material, dice Natalia Majluf, ha pasado prácticamente desapercibida (2019: 138). Por su parte, Luis Alberto Castillo sostiene que la compra de la máquina Nebiolo por los hermanos Mariátegui

---

<sup>9</sup> En su biografía ilustrada, Servais Thissen hace un breve relato sobre el saqueo policial de su biblioteca y el desmantelamiento después de su fallecimiento. También hace referencia de las importantes investigaciones realizadas por Guillermo Ruillon y Harry E. Vanden quienes lograron identificar y reconstruir parcialmente los volúmenes desperdigados en la biblioteca de la Universidad de San Marcos.

en 1925 es un acontecimiento decisivo en la literatura peruana y advierte sobre la inexistencia de estudios de la relación entre tecnología y vanguardia en el Perú (Castillo, 2019: 54). Estas observaciones vinculan la cuestión de los soportes archivantes a las condiciones materiales de producción en estrecha conexión con las tecnologías. Partimos de los valiosos trabajos de Majluf y Castillo para pensar en las condiciones materiales que hicieron posible la emergencia del marxismo de Mariátegui en relación con su trabajo, sus prácticas de edición y diseño tanto como sus funciones de director de revistas (*Amauta* y *Labor*) y director artístico de la Editorial Minerva.

La vanguardia de la revista *Amauta* fue posible gracias a la progresiva y acelerada transformación tecnológica de inicios del siglo XX. Entre muchas otras cosas, la empresa de Mariátegui fue un atentado contra la gran división entre arte elevado y cultura de masas sobre la cual, según sostiene Andreas Huyssen, se configura la insistencia modernista en la autonomía del arte. Leer a Mariátegui desde el archivo hace posible apreciar la emergencia de insólitos ensamblajes entre escritura, trabajo y máquinas (la de escribir y la de imprimir) articulados a través de una extensa red de distribución que unía zonas y sectores extraños a la alta cultura limeña. El estudio de la relación entre vanguardia, tecnología y cultura de masas explica la vinculación de Mariátegui con espacios ajenos a la tradición letrada desbordando las lecturas que afilian al vanguardismo de los veinte a una empresa esteticista propia de la alta cultura. En esta línea, el contacto de Mariátegui con el mundo andino no se restringe a la temática indígena y la propuesta visual desarrollada por los pintores José Sabogal y Julia Codesido sino que también se fragua al compás de la extensión de las vías férreas y el correo postal, dos agentes concomitantes con la expansión de la industria cultural en toda América Latina. José María Arguedas dejó testimonio de la copiosa distribución de *Amauta* en un territorio conformado por una vasta red de puntos en contacto: “Cuando yo tenía 20 años encontraba *Amauta* en todas partes, la encontré en Pampas, en Huaytará, en Yauyos, en Huancayo, en Coracora, en Puquio: nunca una revista se distribuyó tan profusamente, tan hondamente como *Amauta* (Bendezú, 1993: 280). También están las cartas de agradecimiento y de pedidos que llegaban a la casa del jirón Washington izquierda de los corresponsales y de lectores recientemente alfabetizados como la de L. Fernán Villanueva del 30 de octubre de 1929 desde Pucucho en la provincia de Jauja: “Un proletario, desde este terruño ageno, implora dádiva si podieran aceptar a Ud. señor i compañeros mas a amigos suyo, de libros revistas i periódicos de la nueva generación” (Mariátegui, 1994 T. I: 2040).

La aceleración tecnológica hacia inicios del siglo XX no sólo atentó contra la experiencia aurática y contemplativa del arte autónomo sino que, como sospecha Huyssen, también pudo haber sido la chispa que disparó las políticas de la vanguardia. La metáfora es elocuente. “Lo material condiciona

siempre nuestros itinerarios” escribe Mariátegui en una carta al poeta Eguren del 21 de noviembre de 1928, disculpándose por el retraso en la publicación de su libro de poemas por problemas técnicos en el funcionamiento de la imprenta. El marxismo de Mariátegui es impensable sin su trabajo de editor de libros y revistas y de su escritura en notas sueltas, reseñas, crónicas y ensayos publicados cotidianamente en periódicos y revistas. La cuidada y laboriosa composición de la revista como de los libros de la editorial Amauta y el compromiso con los aspectos artísticos de la edición de la Editorial Minerva son instancias decisivas de su vanguardismo.<sup>10</sup> Periódicos, revistas e imprenta son dispositivos marcados por la aceleración de los tiempos de producción indisociables de una escritura que incluye acciones como las de disputar, opinar, dar fe y arriesgar posiciones. El despliegue de su habilidad de polemista camina a la par de las condiciones materiales que posibilitaron el desarrollo de un programa intelectual y cultural de izquierda.

Los comienzos son siempre significativos. Decíamos que re-leer a Mariátegui desde el archivo, en el sentido en que lo piensa Derrida, implica considerar con mayor atención el tema de los soportes, en especial, su primer contacto con las máquinas cuyos secretos de relojería aprendió en su adolescencia como trabajador gráfico. Mariátegui tenía 15 años cuando, en 1909, el linotipista y simpatizante anarquista Juan Manuel Campos lo llevó a trabajar como ayudante en *La prensa*. Probablemente haya sido Campos quien le mostró, en el taller del diario, la alquimia del linotipo que a golpe de teclas transmutaba cada palabra en perfectas líneas de plomo. “Inquieto y curioso”, el adolescente aprendiz, estudió “el funcionamiento del linotipo y aprendió a manejarlo en tan poco tiempo que despertó la admiración de sus compañeros de faena” (Thissen, 2017: 63-64). Esas chispas de metal caliente en el que se fragua el pasaje de la letra al plomo fundido son las que mejor pueden explicar su extraordinaria figura del autor revolucionario. Tal vez habría que sustituir la metáfora de la “edad de piedra” por la de “edad de plomo” en alusión al material con el que Mariátegui aprendió a dar forma a su escritura en los lingotes del linotipo.<sup>11</sup>

Con la misma agilidad, aceleración y destreza tecleaba en su máquina de escribir modelando un ensayismo de formas breves con voluntad de

---

<sup>10</sup> La publicación de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat en 1927 significó un acontecimiento de relevancia continental en materia de diseño y experimentación gráfica. Su concreción es imposible de explicar sin el andamiaje técnico y material que articularon los hermanos Julio César y José Carlos Mariátegui junto a la red de accionistas y colaboradores del proyecto y el progresivo involucramiento en el proceso de producción del libro que protagonizaron.

<sup>11</sup> El linotipo era manejado por un operador que introducía los textos en un teclado de 90 caracteres. La máquina agrupaba las matrices o moldes para las formas de las letras en una línea que configuraba el ensamblado para ser fundido en una sola pieza de metal. El compuesto usado para fundir los lingotes era una aleación de plomo al 85%, antimonio al 11% y estaño al 4 %.

inacabamiento. Asombra su habilidad para las frases cortas, cargadas de intensidad afectiva y lanzadas a la velocidad de un rayo. La agonía de Mariátegui, sus luchas y su activismo en el escenario privilegiado del periódico, en su día a día, se asemeja a la figura del autor como productor que, según Walter Benjamin, emerge cuando es el trabajo mismo el que toma la palabra. Si el periódico y el sistema capitalista de organización de información a través del cable pertenece al capital, un escritor de izquierda – sostenía Benjamin (1990)– sería aquel que se perfila desde una posición y una práctica que pugna por modificar el proceso en sentido socialista. Bien lejos del mecenazgo ideológico tanto como de la manifestación de una solidaridad revolucionaria, el intelectual crítico debía articular su práctica, en la medida de lo posible, proponiendo innovaciones técnicas y nuevas formas de entender la escritura y el trabajo en el terreno de la cultura. Modificar el sistema, para Benjamin, pasaba por superar las barreras que separaban entre escritura e imagen, entre información y narración tanto como aportar al proceso de refundición de las formas literarias con el objetivo de poner seriamente en cuestión el sistema burgués de publicación y de producción cultural. En este punto, la cercanía entre el postulado de Benjamin y la práctica de Mariátegui es máxima.

La imprenta, el linotipo, la máquina de escribir, el correo postal, el teléfono, el cable, fueron extensiones eficaces y estratégicas, especie de prótesis para alguien como Mariátegui, que desarrolló el tramo más significativo de su trayectoria en una silla de ruedas. Este ensamblaje de cuerpos, tecnologías y materiales explica el despliegue territorial que alcanzó *Amauta* y la doble inscripción del nombre Mariátegui. Por un lado, en la escena nacional, polemizando con sus adversarios, inmerso en la específica coyuntura local de un campo intelectual precario dentro del cual, sin demasiados recursos, desarrolló proyectos innovadores y alternativos al eje del poder dentro de la industria editorial. Por el otro, en su inserción en el plano internacional, ingresando en el flujo del movimiento de las vanguardias en América Latina. Si se observan con detenimiento los diagramas que ofrece [mariategui.org](http://mariategui.org), la red de relaciones se hace mucho más evidente. También se abre la posibilidad de releer las aporías de las vanguardias latinoamericanas, en particular, el conflicto vanguardismo-regionalismo (Rama, 1982). Lejos de plantear una dicotomía entre lo nacional y lo cosmopolita, ahora que vemos el nombre Mariátegui claramente asociado a las empresas de la Sociedad Anónima Amauta y la Editorial Minerva, las estrategias territoriales de su vanguardismo pueden ser explicadas en relación a expansión de las tecnologías de comunicación de su época y su uso alternativo para forjar una red de relaciones diferenciales a las del mercado nacional e internacional.

“¿No habrá sido el motor de la máquina el que impuso ritmo y velocidad al pensamiento?” pregunta Luis Alberto Castillo apuntando

directo a la amalgama entre pensamiento y dispositivos técnicos de inscripción y archivación. Si el pensamiento no deja de ser un trabajo de la mano, una maniobra, una manera, ya se trate de la escritura a mano o de la escritura a máquina, todo termina por inscribirse en la historia de la digitalidad (Derrida: 2003). La frecuencia, el ritmo, la destreza de los dedos sobre el teclado, la hora de la entrega, el anuncio previo de un tema al editor del diario, el hilado de una argumentación contenida en no más de cinco páginas, el límite que va entre 1300 a 1700 palabras, el original para el diario y la copia para el archivo personal. En la sumatoria de estos factores se cocina un pensamiento que se despliega en una escritura altamente performática en el seno del periódico y de las revistas ilustradas. La secuencia de inscripción, impresión, archivación es la fragua desde la que emerge el tono de la voz de Mariátegui: bien lejos de la elocuencia, el ritmo refuerza la figuración de la agonía asociada a la mecánica de un trabajo esforzado que le permite ganarse la vida y, al mismo tiempo, sostener la hilación de un pensamiento que resiste a la lógica de totalización. La mecánica incluye la sentencia breve que desata la polémica bien lejos del tono académico que caracteriza al trabajo de inmersión prolongada en la biblioteca y sin el apremio cotidiano del sustento. De este modo, agonismo deja de ser sinónimo de conflicto entre una serie de oposiciones (espiritualismo y materialismo, ortodoxia y heterodoxia, revolución y decadencia) para dar paso a cierta experiencia *hipomnémica* y proteica (Derrida, 1996: 19) en donde lo tensional conecta con una escritura nunca separada del trabajo y de los movimientos que la acercan al cuerpo y a la esfera de la vida cotidiana marcada por la materialidad crónica de la existencia. Esta tensión vital entre la política y el trabajo intelectual explica su adopción del pensamiento de la agonía y la consideración de Unamuno como un vanguardista cabal. De filiación unamuniana y también nietzscheana, el marxismo de Mariátegui se inscribe en el terreno del “pensar tensionante” tal como propone designar Mónica Cragolini a la escritura que no concluye en soluciones últimas sino que deja a las mismas en un estado provisorio y abierto.<sup>12</sup>

### Leer y pintar el porvenir

El mal de archivo no acarrea solo implicancias negativas. Sin el mal de archivo, no habría deseo. El mal de archivo es también un movimiento de

---

<sup>12</sup> El mariateguismo ha sido poco afecto al componente nietzscheano del marxismo de Mariátegui. Sobre la importancia de la lectura de Nietzsche y el vitalismo en su escritura, es insoslayable el pionero trabajo de Ofelia Schutte, “Nietzsche, Mariátegui and Socialism: a Case of ‘Nietzschean Marxism’ in Peru?”. Resulta interesante la relación que el análisis establece, para el caso de Mariátegui, entre la energía creativa y la enfermedad junto a las desventajas de la pobreza.

promesa. “No menos que de registro de pasado, el concepto de archivo no puede no guardar en él, como todo concepto, un peso de lo impensado” y el peso de lo impensado es “su apertura al porvenir, su dependencia a la vista de lo que viene, en resumen, todo lo que vincula el saber y la memoria a la promesa” (Derrida 1997: 38). El porvenir se distingue del futuro. El futuro es una idea asociada a lo previsible, a lo programado. El porvenir, en cambio, se refiere a algo que viene y cuya llegada es totalmente inesperada, algo completamente imposible de prever. La trama de esa incertidumbre se juega en el tiempo confuso de “Cortejo fúnebre”, el cuadro que Iosu Aramburu pintó para la exposición “Un nuevo hombre” (Lima, 2019).



*Cortejo fúnebre / Funerales de un nuevo hombre*, de Iosu Aramburu (2019).  
Óleo sobre tela, 150 x 220 cm.

La imagen espectral, fantasmática, de un ataúd, cubierto por un paño rojo y llevado en andas por una multitud que marcha bajo una pancarta sin inscripciones ni siglas, presenta una imagen ambigua.<sup>13</sup> Son los funerales de un hombre que no tiene nombre pero sí atributo: “un nuevo hombre”.

<sup>13</sup> “Cortejo fúnebre” es una pintura que dialoga con una serie de óleos sobre tela y sobre peluche presentados junto a otras imágenes grabadas en bloques de yeso, cemento y arena. Las obras conformaron la exposición *Un nuevo hombre* realizada en el ICPNA entre septiembre y octubre de 2019. Dos años después, en un ensayo publicado por el Archivo Mariátegui, Mitrovic nos informa que el artista está tentado a renombrar al cuadro como “Funerales de un nuevo hombre” (Mitrovic, 2021: 42).

El título de la exposición en la que se inserta la pintura torsiona la vieja expresión “hombre nuevo” cuyas exequias, aquí, parecen confundirse con la de las banderas rojas que acompañan al ataúd. El cambio del orden de los factores (nuevo hombre por hombre nuevo) perturba el sueño utópico de un siglo. Algo suena extraño o, al menos, desacomoda la locución que a su vez fue parte medular de la idea de futuro en los proyectos de izquierda del siglo XX. La confusión entre funeral y manifestación popular acrecienta las dudas. ¿Quién o qué ha muerto? ¿por qué es tan difícil decidir sobre su identidad? ¿cuál es el espíritu que anima a esa multitud convocada tras el color rojo? ¿hacia dónde se dirige?

El artista dice haber visto una imagen del entierro de José Carlos Mariátegui en la exhibición “Redes de vanguardia: Amauta y América Latina 1926-1930” (Mitrovic, 2021: 52) que exhumó, entre otros documentos del archivo, la fotografía anónima –perteneciente al Estudio Fotográfico Hermanos Avilés– de la marcha fúnebre del jueves 17 de abril de 1930, al día siguiente del fallecimiento del escritor. Más allá de las similitudes que puedan existir entre la pintura de Aramburu y la fotografía del cortejo, ahora es el rojo encendido de la pintura el elemento que activa una zona del pasado que parecía definitivamente muerto. Mientras la imagen analógica guarda solo los matices que van del gris al negro de una tarde sombría, el cuadro resalta aquello que la tecnología de la época no podía reproducir: las marcas, la huellas del rojo de aquellas telas que retornan como soporte material del óleo. El carácter fantasmal de la escena, su tensión figurativa, impide determinar con certeza un referente exacto.<sup>14</sup> La imagen se torna enigmática y acechante. En este punto, ¿podemos afirmar, como sostiene Mitrovich, que el cuadro toma distancia de la tradición iconográfica de la izquierda? ¿O por el contrario, como sospechamos, estaría trabajando por su restitución para re-situarla, entre los pliegues de las telas, en un lugar insospechado? Desde las paradojas del archivo y a partir del ingreso del documento al museo, el tipo de relaciones que la pintura de Iosu establece con la fotografía trabaja desde un realismo extraño.<sup>15</sup> Si el

<sup>14</sup> Mitrovic ve en *Cortejo fúnebre* la representación de los funerales de Mariátegui. Su análisis mide la distancia entre el trabajo de Iosu Aramburu y las formas dominantes de figuración en la cultura de izquierda del siglo XX. A partir de esa distancia, Mitrovic estudia la cristalización de la figura de Mariátegui como símbolo ajeno a la imaginería vanguardista de *Amauta* y *Labor* tanto como a sus estrategias de comunicación. Al mismo tiempo, conecta el trabajo de Aramburu con un deseo contemporáneo de renovar el potencial utópico de las izquierdas y sus “contenidos históricos descartados por la posmodernidad” (Aramburu & Mitrovic, 2019 : 81).

<sup>15</sup> “Redes de vanguardia: Amauta y América Latina 1926-1930” es una exposición curada por Beverly Adams y Natalia Majluf en colaboración con el Archivo José Carlos Mariátegui. Cubrió un itinerario internacional relevante: del 20 de febrero al 27 de mayo del 2019 en el Reina Sofía de Madrid, del 20 de

cuadro surgió de la exhumación de una fotografía de archivo, ¿en qué medida la pintura de Aramburu no ha sido tocada, ella también, por el mal de archivo? Si así fuera, el cuadro y la exposición de la que forma parte, entra en proximidad con el “impulso anarquístico”, tan activo y generalizado en el arte contemporáneo internacional (Foster, 2017). Los artistas archivistas se distinguen por sus prácticas de búsqueda y sondeo de figuras, objetos y eventos del arte, la filosofía y la historia modernos para conectar, preferentemente, con comienzos frustrados o proyectos incompletos. “Un nuevo hombre” recuerda a “Monumento a Gramsci” (Nueva York, 2013) de Thomas Hirschborn<sup>16</sup> en la medida en que ambas exposiciones pugnan por construir, de manera imprevista, un archivo contra-hegemónico que pueda promover un rescate parcial de cierta demanda utópica. “Este impulso por convertir los sitios de excavación en sitios de construcción es acogido también en otro sentido: sugiere un alejamiento de la cultura de la melancolía que confunde lo histórico con lo traumático” (Foster, 2017: 196)<sup>17</sup>. El impulso anarquístico, en cierto modo, se distancia del trabajo de duelo melancólico que, desde la perspectiva de Enzo Traverso (2018), internaliza la derrota histórica como estrategia que intenta superar el trauma del derrumbe.

Focalizando en el color rojo, protagonista decisivo del cuadro, pero suspendiendo la certeza de una identidad, “Cortejo fúnebre” resiste a la lógica de la presencia. El espectro arroja su desafío desde lo indecible que, como ya vimos, es el gran tema de la agonía: entre vivo y muerto, el comunismo se proyecta hacia un duelo imposible (Derrida 1995). El funeral, entonces, se confunde con la exhumación de unas banderas que, a inicios del siglo XXI, también parecen haber sido archivadas junto con su promesa de emancipación. En su densidad figurativa, el cuadro parece exhibir el tiempo de un símbolo y unas ideas fuera de lugar, fuera de quicio. Su exposición agónica recuerda a “La lucha final”, aquel texto encendido que Mariátegui escribió a propósito del libro que en 1924 publicó Magdeleine Marx, una mujer extraordinaria, feminista, periodista y activista ineludible. Para Mariátegui, la lucha final, que es cita de un verso de “La internacional”, se

---

junio al 22 de septiembre del 2019 en el Mali de Lima, del 17 de octubre de 2019 al 12 de enero del 2020 en el Palacio de Bellas Artes de México, del 16 de febrero al 30 de agosto del 2020 en el Blanton Museum of Art de Austin. Ver [Mariategui.org](http://Mariategui.org).

<sup>16</sup> Ver [fondazionegramsci.org](http://fondazionegramsci.org).

<sup>17</sup> “Monumento a Gramsci” apuesta al arte efímero y utiliza materiales precarios y estructuras provisionales inaugurando un espacio de intercambio con sectores sociales fuera del ámbito del museo. Aunque diferente en su estrategia de exhibición, “El nuevo hombre” reelabora contenidos de la cultura de izquierda a partir del uso materiales propios del viejo arte monumental (cemento, arena y yeso) y escarbando en sus ruinas propone encontrar, entre fragmentos, “la potencialidad utópica que nos permita recuperar la capacidad de imaginar el futuro” (Aramburu & Mitrovic, 2019: 11).

juega en la tensión entre ilusión y realidad cuando el socialismo deja de ser una consecuencia inexorable del desarrollo productivo de la burguesía. La lucha final, escribe Mariátegui, “es la estrella de todos los renacimientos”, una sucesión de reapariciones con distintos nombres.

El escepticismo se contentaba con contrastar la irrealidad de las grandes ilusiones humanas. El relativismo no se conforma con el mismo y negativo resultado. Empieza por enseñar que la realidad es una ilusión; pero concluye por reconocer que la ilusión, es, a su vez, una realidad. Niega que existan verdades absolutas, pero se da cuenta de que los hombres tienen que creer en sus verdades relativas como si fueran absolutas (1994 T. I: 501).

Como el fantasma del rey muerto de Shakespeare, como el espectro que anuncia el comunismo en el Manifiesto, el manto rojo del cuadro de Aramburu exhibe, en modo paradójico, el transitar agónico de una ilusión (la lucha final), sin que podamos determinar a ciencia cierta su tiempo ni su identidad. El cortejo, entonces, es (re)aparición de los muchos espectros que anidan en el anuncio de aquello que está siempre viniendo. Es funeral y es re-nacimiento. Es evocación de un espíritu que ha sido dado por muerto, reanimación de unas cenizas, resurrección de una multitud en movimiento, una pasión que fue dada por muerta pero que reaparece, ya no como programa, sino como promesa. Como tarea crítica y no como el cuerpo de una doctrina cristalizada en una serie de citas. Ocurre que el rojo no solo es el color de la revolución sino el de la sangre con la que algunos autores dicen escribir: “Y si algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de –conforme a un principio de Nietzsche– meter mi sangre en mis ideas” advierte Mariátegui desde el inicio de sus *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Sangre, ideas y escritura son palabras que resuenan en el rojo del cuadro.

Al igual que Hamlet ante la figura del fantasma de su padre que retorna para reclamar justicia, Derrida, a fines del siglo XX, invocaba a los espíritus de Marx advirtiendo con extrema lucidez el inicio de una época de total despolitización de la referencia marxista y el silenciamiento de la revuelta.<sup>18</sup> En su performance se jugaba, y se sigue jugando, la cuestión de la herencia de las izquierdas y la tarea de enfrentar los verticalismos, los autoritarismos, los sectarismos a fin de procesar los daños infringidos, las injusticias cometidas que no tendrán, en lo inmediato, fácil respuesta. Como decía Daniel Bensaid en diálogo con Derrida (2001), resulta difícil reconocerse marxista cuando el pasado pesa tanto. En los sucesivos retornos, los

<sup>18</sup> Poco tiempo antes de la aparición de *Mal de archivo*, Derrida publicó *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*.

fantasmas de Mariátegui también dislocan el tiempo sometiéndonos a la experiencia del asedio por sus (re)apariciones (en el archivo, en el arte, en la política) a fin de tratar un asunto pendiente: se trata de pensar en la posibilidad de recuperar el inconformismo, un componente decisivo de política cultural en los tiempos de las vanguardias del siglo XX tanto como en los actuales de marcado escepticismo. En sintonía con el pensamiento de los espectros, el arte archivista de Iosu Aramburu pregunta, aquí y ahora, por la herencia de la izquierda y la tarea de desnaturalizar una identidad de origen.

La imagen pone en escena una posición de izquierda y los desafíos que ella acarrea. Entre otras muchas cosas, supone la revisión crítica del mariateguismo y la evaluación de las formas en que la imagen y la palabra de Mariátegui ha (re)aparecido en las distintas prácticas políticas y académicas del siglo XX. El manto rojo, en su condición de caparazón, de materia que cubre a un aparecido al que no podemos ver pero que se hace sentir con la fuerza del ausente, es representación de nada ni de nadie. Es acontecimiento que instala una zona de inquietud e incomodidad en el seno de una idea, el comunismo, recuperando la pura materia vibrante de un color. Así es que resulta imposible determinar de dónde viene ni hacia dónde va. ¿Viene del pasado para reclamar justicia? ¿O retorna del porvenir para sostener una promesa? Como todo fantasma es ilocalizable y, de ese modo, resiste a cualquier intento de apropiación y totalización en un sistema. Sin nombre y en procura de una re-localización, el legado de Mariátegui resiste como tensión irreductible, abierta a la interpretación infinita. Si en los tiempos que corren, la hegemonía trabaja en la despolitización de la referencia comunista, en neutralizar su potencial de revuelta e insurrección, leer (y pintar) desde el archivo Mariátegui implica operar en sentido contrario, es decir, no solo exhumar registros del pasado sino activar todas las tensiones, aporías, contradicciones que lo habitan y hacer de ello un movimiento capaz de insertarse en el flujo del presente. En definitiva, implica afirmar la promesa emancipatoria, es decir, la de un deseo que se resiste a ser archivado. Desmontar el mariateguismo es desatar la pulsión anarquista en la que siempre anidará el espíritu agonista de José Carlos Mariátegui. Tal vez, el mariateguismo, no sea otra cosa más que ese deseo de (re)vuelta que ilumina el porvenir.

### **Bibliografía**

- ARAMBURU, IOSU & MITROVIC, MIJAIL. *Un nuevo hombre*. Lima: ICPNA, 2019.
- ARFUCH, LEONOR. “La autobiografía como (mal de) archivo”, *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BENDEZÚ, EDMUNDO. “José María Arguedas y el indigenismo”, *Revista Lexis*. vol. XVII, núm. 2, 1993.

- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1990.
- BEIGEL, FERNANDA. *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- BERGEL, MARTÍN. “Materiales para el desmontaje: el Archivo Digital José Carlos Mariátegui”. *Trama. Espacio de crítica y debate*. Disponible en: <https://tramacritica.pe>.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas (1923-1974)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- CASTILLO, LUIS ALBERTO. *La máquina de hacer poesía. [Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX]*. Lima: Mier Ramírez, 2019.
- CRAGNOLINI, MÓNICA. *Moradas nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del “entre”*. Buenos Aires: Editorial La Cebra, 2006
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1996.
- . *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- . *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trad. Madrid: Trotta, 2003.
- . “Sobre el marxismo. Diálogo con Daniel Bensaid”, *¡Palabra!* Madrid, Trotta, 2001.
- ERNST, WOLFGANG. “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo”. *Nimio*, núm. 5, 2018. Disponible en: <https://papelcosido>.
- FLORES GALINDO, ALBERTO. *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern. Segunda edición*. Lima: DESCO, 1982.
- FOSTER, HAL. “Un impulso (an)archivístico”. *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina*. Coord. Mónica Bernabé. Rosario: HyA ediciones, 2017.
- GARCÍA LIENDO, JAVIER. “Networking: José Carlos Mariátegui’s Socialist Communication Strategy”. *Discourse* vol. 38, núm. 1, 2016.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO. *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la escritura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum, 2001.
- HUYSSSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2002.
- LÖWY, MICHAEL. “Mística revolucionaria: José Carlos Mariátegui y la religión”. *Utopía y praxis latinoamericana* núm. 28, 2005.
- MAJLUF, NATALIA. “El indigenismo como vanguardia. El papel de la gráfica”, *Redes de vanguardia. Amauta y América Latina, 1926-1930*. Beverly Adams y Natalia Majluf (Eds.). Austin – Lima – Madrid: Blanton

- Museum of Art, Museo de Arte de Lima y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 1. Poesía, cuento, teatro*. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- . *Mariátegui total. Edición Conmemorativa del Centenario de José Carlos Mariátegui*, 2 Tomos. Lima: Empresa Editora Amauta, 1994.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ-CARLOS Y TORRES, ANA. “Un archivo personal como medio de creación y conocimiento para el siglo XXI: El caso del Archivo José Carlos Mariátegui”. *Actas de las II Jornadas de discusión / I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*. Buenos Aires: CeDInCI, 2018.
- . “El archivo de la revista Amauta y el inicio de la producción editorial de vanguardia en el Perú”, *Actas de las II Jornadas sobre la historia de las políticas editoriales en Argentina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 1917.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ-CARLOS Y NUALART, JAUME. “Interrogando el archivo de José Carlos Mariátegui y la Revista Amauta”. Museo Reina Sofía. Audio. Disponible en: [www.museoreinasofia.es/multimedia/documentos-10-](http://www.museoreinasofia.es/multimedia/documentos-10-)
- MITROVICH, MIJAIL. “Duelo y revolución. Sobre una pintura de Iosu Aramburu”. Edición Archivo José Carlos Mariátegui, 2021. Disponible en: <https://www.mariategui.org>
- THISSEN, SERVAIS. *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo. Biografía ilustrada*. Lima: Editorial Horizonte, 2017.
- MAZZEO, DANIEL. “Epílogo: O mariateguismo e o código Mariátegui”. *O labirinto periférico: aventuras de Mariátegui na América Latina*. Coord. Deni Alfaro Rubbo. São Pablo: Autonomía literária, 2021, pp.: 407-416
- PIZARRO, ANA. “A América Latina como arquivo literário” en *Modernidades alternativas na América Latina*. Coord. Eneida María de Souza y Reinaldo Marques. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 352-369.
- RAMA, ÁNGEL. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- SHULTE, OFELIA. “Nietzsche, Mariátegui and Socialism: a Case of Niezschean Marxism in Perú?”. *Social Theory and Practice*, vol. 14, núm. 1, 1988, pp.: 71-85.
- TRAVERSO, ENZO. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- TORRES, ANA. “Archivo Mariátegui: una fuente para crear nuevas narrativas”, *Otlet*, 2020. Disponible en <https://www.revistaotlet.com>