

Homenaje

“ Habr  envejecido mi letra como mi alma?”: José Carlos Mariátegui escribe cartas

“Has my handwriting aged like my soul?”: José Carlos Mariátegui write letters

Oscar Martín Aguirrez

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)

Universidad Nacional de Tucumán

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6228-0480>

martin.aguirrez@filo.unt.edu.ar

“[...] la carta manifiesta en su forma misma este conocido juego del dual: supone la muerte de ese público y la suscita, pero requiere su resurrección en el momento de la lectura, que acarreará la muerte correlativa de su autor. Toda carta es una cita alternada con la muerte.

Josefina Ludmer: “*La novia* (carta) *robada* (a Faulkner)”

Además, me gustaría escribir, quizás con o según Benjamin, quizás contra Benjamin, un breve tratado del amor de las ruinas. ¿Qué otra cosa puede amarse, por lo demás? No se puede amar un monumento, una arquitectura, una institución como tal más que en la experiencia, ella misma precaria, de su fragilidad: aquello no ha estado siempre ahí, ni estará siempre, es finito.

Jacques Derrida: “Fuerza de ley”

José Carlos Mariátegui escribe *cartas* en el exilio. Escribe *cartas* como un modo de seguir en contacto con la nación. *Cartas* escritas desde la distancia y en un doble registro: por un lado, “Cartas de Italia”: cartas-crónica escritas para una sección periodística del diario *El Tiempo* de Lima tras haber fundado dos periódicos con Cesar Falcón que vieron la sombra de la censura¹; textos gestados entre enero de 1920 y marzo de 1922². Por otro, cartas a Ruth³: escritas hacia

1. En 1918, Mariátegui y César Falcón fundan la revista *Nuestra Época*, y en 1919 el diario *La Razón*. Este último se mantiene vigente hasta el 12 de agosto de 1919. A partir de entonces es censurado por el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (el primero se caracterizó por un perfil populista, el segundo viró hacia la implantación del despotismo) debido a su fuerte carácter opositor.

2. Utilizo para este ensayo una compilación de las crónicas que se publicaron en el diario *El Tiempo* de Lima. Dicha compilación pertenece a la Biblioteca Amauta y forma parte de las *Obras Completas* de José Carlos Mariátegui dividida en 20 tomos. *Cartas de Italia* es el tomo número 15.

3. Las citas de la correspondencia con Ruth se tomaron de las cartas originales y transcripciones realizadas por el Archivo José Carlos Mariátegui (AJCM). Pueden consultarse en el siguiente link: <https://archivo.mariategui.org/index.php/informationobject/browse?topLod=0&names=2725>

Algunas de estas cartas manuscritas originales se han publicado en la sección Homenaje de la Revista Telar (IIELA) Nro. 33. Agradecemos al Archivo la autorización correspondiente y la generosidad de compartir tan valiosos documentos.

finis de 1919 y durante 1920 a la amiga escritora y confidente —Bertha Molina— también desde Italia y que ponen al descubierto el pliegue de ese mismo viaje. Mariátegui escribe desde la diáspora. Escribe el amor, la mujer, el arte, la noche de Florencia. Tiene apenas 26 años de edad y todavía no ha escrito sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), texto central del pensamiento crítico latinoamericano.

Lejos de perderse en las aristas del discurso amoroso, lejos de escribir *cartas* de amor para la amada, sus *cartas* dan cuenta del proceso formativo del intelectual peruano. Héctor Alimonda (2010) sugiere que “es en Italia donde la trayectoria de Mariátegui adquiere una orientación y densidad decisivas. El clima intelectual italiano presenta afinidades con sus propias preocupaciones, pero allí irá a encontrar, también, estímulos para formular nuevas preguntas” (2010: 14). El “amanecer italiano” —como lo llama Alimonda— viene acompañado de una retórica de la pregunta encriptada en la sección “Cartas de Italia” bajo la forma genérica de la crónica periodística. En este cruce de géneros, las cartas-crónicas interpelan a un público lector peruano que es citado a jugar el juego de la muerte.

El “tú” se desdibuja en la escritura, los textos publicados en *El Tiempo* no explicitan un destinatario. La vista y el oído del cronista están obnubilados por las “grandezas de Europa”. Pareciera que Mariátegui ha supuesto la muerte de ese público agazapado tras las hojas del periódico. Sin embargo, la escritura corroe las “Grandezas” con los signos de pregunta y ubica allí al lector, lo resucita encerrado en la duda de una pregunta. Las ruinas hacen su aparición

en un contexto de posguerra que sacude a Italia⁴. Mariátegui encuentra un país sumamente dividido y polarizado con intenciones de unificación nacional:

Parece a ratos que reviven fugazmente los tiempos de Güelfos y Gibelinos. Como en esos tiempos, hay en la actualidad en Italia dos bandos que se combaten sañuda y truculentamente. Y que, aunque no se llamen Güelfos y Gibelinos, sino “fascistas” y socialistas, renuevan intermitentemente, en este sugestivo e interesante país, los días de la Edad Media. Se hallan empeñados en una lucha de asechanza, de embocada, de represalia y de “vendetta” (1987: 115).

En ese mismo contexto de violencia y combate italianos, José Carlos también escribe cartas a Ruth —Bertha Molina— la escritora confidente. Como bien sostiene Mónica Bernabé, Molina era una “Hábil lectora que gracias a la ayuda de su padre acumuló una apreciable información sobre la literatura peruana de su tiempo [...] demostró que algunas de “las niñas cristianas” que hablaban francés y leían a Paul Bourget en la Lima de 1916 estaban dispuestas a ir más allá de las constreñidas normativas que imponía la sociedad burguesa” (2006: 112).

El epistolario con Ruth nos enfrenta a otra lógica de la carta. Si el lector se desdibuja en el periódico, estas otras cartas exigen la presencia del “tú” como una forma de paliar la distancia. Escritas a mano, la letra del Amauta, puesta a circular

4. El viaje de Mariátegui coincide con el fin de la Primera Guerra Mundial. Falcón y Mariátegui parten hacia Europa en 1919, el primero con destino a España y el segundo a Italia. Según Estuardo Núñez “el viaje se inició el 8 de octubre de 1919 y siguió la ruta marítima de Callao a Nueva York y desde ese puerto a Francia (...) El rigor del clima parisino apresura su viaje a tierras meridionales. La navidad lo encuentra ya en el puerto de Génova, en donde lo espera su compatriota Palmiro Machiavello, cónsul en dicho puerto” (1987: 20, 21).

en estas cartas, proyecta otro tipo de ruinas. “¿Habr  envejecido mi letra como mi alma?” le pregunta a su amiga a bordo del “Atenas” el 18 de octubre de 1919. Quien escribe expone su propio deterioro en la carta al mismo tiempo que demanda escritura por parte de la destinataria. Doble juego el que se habilita entonces: del lado del periódico (público), la prensa le demanda escritura de sus cartas-crónicas; del lado de lo íntimo, José Carlos demanda, suplicante, escritura; implora que sus cartas sean correspondidas por esta mujer que “escribí cuentos y reseñas literarias para la revista *Lulú*, poseía un sugestivo ingenio creador, sab  manejar los tiempos de la seducción y, además, era una mujer hermosa” (Bernabé, 2006: 112).

El intelectual peruano, entonces, escribe un tratado de amor de las ruinas (Derrida, 1992) para desarticular monumentos. La experiencia de un viaje “arruinado” se ofrece a los lectores de periódico y a la amiga confidente en un momento álgido de modernización peruana también atravesado por las riñas entre civilistas y clases trabajadoras. Este texto-homenaje vuelve a la escritura mariateguiana para pensar su figura desde ese género considerado por la crítica literaria como “menor” —el epistolar— y observar all  la experiencia de la fragilidad.

Digresiones en el museo

Beatriz Colombi (2002) precisa algunos aspectos vinculados a la cultura del viaje en América Latina que resultan relevantes para este ensayo. Afirma que existe una relación intr seca entre desplazamiento e identidad personal, nacional y continental. En ese sentido, sostiene que el fin de siglo XIX se plantea como un momento de formulación de metáforas culturales o *comunidades imaginarias supranacionales* como por ejemplo “Nuestra América” de José Martí.

Finalmente desprende de estas ideas el siguiente postulado respecto a los viajeros hispanoamericanos finiseculares:

En este trabajo sostengo que aportarán nuevas formulaciones a este repertorio (de configuraciones imaginarias). Como el *calibanismo*, esa imaginería monstruosa aplicada a los Estados Unidos, donde tiene entrada desde la “civilización mamut” de Groussac hasta los “calibanes” de Darío o Rodó. O la *parisiana*, mirada desmitificadora de París brindada por los “nómades ultramarinos” del 900. España comienza a ser vista como *madre y archivo documental* (la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo de Indias o la biblioteca arabista del Escorial se volverán puntos del *tour* intelectual) mientras Italia mantiene su papel de *museo y paraje terapéutico*, como ya lo había sido para Goethe (2002:13).

Me detengo en las configuraciones imaginarias dedicadas a Italia. Llama la atención esa mirada un tanto utópica que proyectan los escritores de la élite cultural hispanoamericana. El modelo es Goethe, quien ordena monumentos mientras los describe en *Viaje a Italia*:

Luego de haberme cansado, métíme en una góndola y [...] llegué a las lagunas entrando por el canal de *Giudecca* hasta las cercanías de la plaza de San Marcos, y encontréme de repente con dueño del mar Adriático, como cada veneciano cree serlo allá recostado en su góndola. Pensaba así en honor de mi buen padre, que no sabía nada mejor sino contar cosas de éstas ¿No me sucederá lo mismo? Cuanto

me rodea es digno: es la obra grande y respetable del poder de los hombre reunidos; es el monumento magnífico, no de un dominador, sino de un pueblo” (1891: 84, 85).

Venecia es un “digno monumento” que se hereda como relato del padre. Goethe verifica la monumentalidad y desea replicar el gesto. “¿No me sucederá lo mismo?” es la pregunta que proyecta una transmisión del relato “digno de Italia” como “obra grande y respetable” del pueblo. Interesante pensar ese proceso de traducción en los escritores hispanoamericanos. Alfonso Reyes (1932), en un estudio crítico dedicado al escritor alemán, dirá: “¿Cómo pude, hace quince años, desconocer a tal punto el viaje de Italia? Aquel viaje significó para Goethe el descubrimiento de la luz, la luz meridional que tiembla como vapor divino en las telas de Claudio Loreno, desde entonces ya comprensibles a sus ojos” (1932: 54). La claridad se revela en las aguas de Sicilia y Venecia. Reyes lee esa luz al revisar las páginas de *Viaje a Italia*. Se teje el archivo cultural hispanoamericano a partir del *exergo*⁵ de Goethe. La élite viajera de fines del siglo XIX rearma una tradición propia y distintiva. Vuelvo a Colombi (2002) y a su noción de “casta” para afianzar este razonamiento. Los viajeros construyen un grupo atravesado por relatos y lecturas en común, encuentros en los mismos lugares, modos de citarse y

5. En *Mal de archivo* (1997), Derrida sostiene que el *exergo* “es acumular por adelantado un capital y preparar la plusvalía de un archivo. Un *exergo* viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y dar la/el orden...” (1997: 15). El *exergo* consiste en el uso de una cita con la que se encabeza un libro o documento. La misma, desde fuera del cuerpo textual, lo determina y lo marca creando un campo semántico que rodea y pauta la significación.

discutirse, la presencia de un *viajero precursor* que los aúna, todos elementos que contribuyen a afianzar la tradición que los distingue.

En contraposición a lo planteado, las *Cartas de Italia* de José Carlos Mariátegui suponen una digresión en el museo. Si, como sostiene Jacques Derrida (1997), toda política de conservación tiene como correlato una política de destrucción, Mariátegui coloca una bomba en el centro mismo del archivo. La tradición construida por la élite hispanoamericana finisecular sucumbe a las tensiones sociales y políticas del Perú de comienzos del siglo XX. Para Antonio Cornejo Polar (1989) son esas tensiones, que enfrentan a la vieja oligarquía, la nueva burguesía consolidada por el proyecto modernizador de la “Patria Nueva” de Leguía⁶ y la clase media emergente (aliada con los incipientes movimientos populares organizados) las que constituyen al Perú Moderno. Cornejo (1989), al dar cuenta del espesor de la formación de la tradición literaria del Perú, vincula a Mariátegui con el surgimiento de una nueva tradición: “En cierto sentido esta contextualización subyace en la apuesta mariáteguiana por el socialismo como forma contemporánea –y superior- de la historia mundial a la que el Perú puede y debe acceder” (1989: 129). Cornejo Polar hace hincapié en el surgimiento de una tradición (gestada por Mariátegui) en la que el ingreso a la modernidad internacionalizada debe pensarse desde el socialismo y sin descuidar lo autóctono.

6. “Elegido presidente en 1919, desbarató (con la ayuda de la gendarmería) los intentos civilistas de bloquear su elección, disolvió el Parlamento y asumió el poder. El pequeño nuevo presidente –medía escasamente metro y medio de estatura- en sólo unos meses puso fin a un periodo de 25 años de hegemonía civilista. Formó un nuevo gobierno, “La Patria Nueva”, que inició su mandato con la promesa de reformas, para terminar degenerando en una dictadura de once años de duración conocida como el oncenio (1919-1930)” (Klarén, 2000: 271).

Mariátegui pone en tensión, así, lo autóctono, lo colonial y lo cosmopolita⁷ con intenciones claras de llevar al Perú hacia la “conquista de la modernidad socialista” (Cornejo Polar, 1989: 129).

Esta “modernidad socialista” reparte y vuelve a barajar las cartas de los viajeros finiseculares. La escritura deja de ordenar monumentos y le suelta la mano a las claridades del ojo europeo. En “Reflexiones sobre Florencia”, crónica fechada en la misma Florencia en el año 1920 y publicada el 2 de febrero de 1921, el texto se inicia con una colección de cuerpos que reemplazan al *exergo* del archivo cultural finisecular:

El tranvía sube al Piazzale Michelangelo. El Piazzale Michelangelo es una terraza que Florencia, vanidosa y coqueta como una mujer bonita, usa para contemplarse a sí misma desde cincuenta metros de altura [...] Viajan en el tranvía dos parejas de enamorados, de enamorados parecidas a todas las parejas de enamorados del mundo. Viaja, además, una inglesa que mira la luna con sus impertinentes por un ventanillo del tranvía [...] Pienso, enseguida, que debe ser agradable estar enamorado esta noche. Lo mismo piensa, sin duda alguna, la

7. Resulta interesante la lectura de Antonio Cornejo Polar (1989) respecto a la noción de “literatura nacional” de Mariátegui. Para el crítico, Mariátegui sugiere una tesis de la literatura peruana que es imposible estudiarla con los métodos válidos para las literaturas orgánicamente nacionales ya que se encuentra atravesada por un problema irresuelto: el dualismo quechua-español. Este problema la convierte en un caso de excepción. Por lo tanto, “lo nacional no es, entonces, un punto de partida, algo ya resuelto por el curso de la historia, sino un proyecto y hasta una utopía. Desde esta perspectiva, es más fácil comprender por qué la periodización que propone Mariátegui sitúa al final del proceso la producción de una literatura nacional, precedida por la colonial y la cosmopolita, y también el nuevo significado que se otorga, dentro de este marco ideológico, al concepto mismo de nacional” (1989: 132).

inglesa que tan pertinazmente mira la luna. Yo debería enamorarme de la inglesa por algunos momentos. Pero no es posible, ni siquiera por algunos momentos enamorarse de una mujer que mira la luna con sus impertinentes. No es posible, ni razonable (1987: 211).

El cuerpo de Florencia, “vanidosa y coqueta”, se enreda con el de unos viajeros enamorados, que a su vez se ligan al de una inglesa que mira la luna. Recae, finalmente, en el cuerpo de “yo” deseoso de enamorarse en el tranvía rumbo al Piazzale Michelangelo. En esa concatenación de “cuerpos deseantes” se bosqueja el museo: “Aparece la silueta del David de Miguel Ángel dominando el Piazzale silenciosa y evangélicamente” (1987: 212). La cita trae ecos de la Venecia de Goethe, monumento no de un *dominador* sino de un pueblo. Mariátegui construye los cimientos de un *paraje terapéutico* en el que el amor furtivo y la pasión amorosa se consolidan en un tranvía bajo la égida de la silueta de otro cuerpo: El David.

Sin embargo, la escritura cuestiona el archivo y lo pone en jaque. La crónica se torna un panegírico de la noche y de la luz artificial. El exergo de la pasión de los cuerpos sólo es posible bajo las luces metropolitanas.

Yo he visto muchas veces Florencia desde el mismo sitio ¿Por qué entonces, me parece, que por primera vez la veo ahora? Seguramente porque por primera vez la veo de noche. Y de noche, este panorama de la ciudad es más vivo, más intenso, más comprensible que de día [...] La luz del sol impide ver bien las cosas. ¡Es siempre tan violenta, tan extremada, tan excesiva! De noche, en cambio, la ciudad enciende sus propias luces (1987: 212).

La claridad que ilumina las aguas de Sicilia y de Venecia, las luces que ponen de relieve la tradición cultural finisecular, ahora se reconocen sólo en la sombra de la noche. Es bajo su amparo que Florencia muestra su alma: “De noche hay en Florencia algo de la Florencia de Lorenzo el Magnífico y de Gerónimo Savonarola” (1987: 214). La operación escrituraria consiste en hacer de la noche el momento/monumento cultural. La noche permite visualizar el alma de la monumentalidad. Incluso da lugar a que aflore en la escritura el recuerdo amoroso del “yo” construido como escena maravillosa literaria:

La noche estaba llena de luciérnagas. Y los ojos de usted, sus románticos ojos de alemana no encontraron el collar, pero soñaron acaso, que el bosque se transformaba en un bosque wagneriano donde erraba, sonámbula y angustiada, una princesa nibelunga. Usted semejava, en verdad, la dulce protagonista de una leyenda nórdica (1987: 214).

De repente el amor, los cuerpos enamorados, Italia como paraje terapéutico, la noche y el alma cultural de Florencia se topan con un “pero”. El conector adversativo inicia el párrafo final de la crónica e instala la ruina. Para Jon Beasley Murray (2015), la ruina siempre fue definida como ausencia de totalidad. El autor repiensa esa posición negativa de lo ruinoso y propone mirar la poshegemonía⁸ de la ruina: “es la ruina misma la que es suplemento o exceso de lo requerido [...] una ruina es una presencia donde deberíamos esperar ausencia,

8. Jon Beasley Murray (2015) sostiene que concebir la ruina como pérdida supone avalar la imagen misma de la hegemonía, en la que los fragmentos siempre se piensan como “parte de...” y colaboran con la ilusión de totalidad. Por su parte, al autor le interesa reivindicar una imagen poshegemónica de la ruina en la que ésta perturba, molesta y visibiliza esa ilusión de lo total.

el remanente de un pasado que se niega a desaparecer” (2015: 2). Frente a la lógica de la negación, la ruina propone una lógica de adición: reaparece, molesta, nos topamos con ella insistentemente.

Repienso estos postulados en la crónica del peruano. La ruina se visibiliza como algo que molesta, que interfiere; quiebra el paraje terapéutico, el monumento y la escena amorosa nocturna.

Pero en este Piazzale no hay sólo una hilera de cipreses. No sólo hay un David de bronce copia del David de mármol de Miguel Angel. Hay también un “tea-room” [...] Pero, sin embargo, un “tea-room” en esta noche de luna me parece innecesario e impertinente. ¿Qué hace aquí un “tea-room”, Dios mío? Suena en el “tea-room”, como una carcajada, la música de un “One steap”. Y esta música extingue de un golpe el silencio del Piazzale. A su conjuro aparece ululando un automóvil. El Piazzale se puebla de ruidos y de gentes. Y arriba, en el cielo, la luna se muere de tristeza (1987: 215).

Resulta imposible no asociar la cita al modo de “iluminar” la experiencia moderna que concibe Walter Benjamin. El rescate de lo fragmentado, lo ruinoso —que aquí se hace presencia y estalla como carcajada violenta, como ruido de automóvil, como té con pasteles y copia falsa de bronce— provoca una fisura en la que se cuele un resto. Pero ese resto, en el caso de Mariátegui, no es mesiánico, ni utópico.⁹ El párrafo intenta consignar las tensiones y conflictos de esa Italia

9- Ricardo Forster (2012) sostiene que la filosofía de Benjamin se vincula indirectamente con una tradición mesiánica del pensamiento que es la del mesianismo de Sabbetay Sebí y de su profeta Natán de Gaza.

moderna; no hay intentos de una síntesis conciliadora. Sólo un tono de disgusto ante ese resto que conjura contra la luna.

Los motivos de un género

Contar la guerra con una carta. Envíos a la distancia para la sección de un periódico: “Cartas (de) Italia”. Como si Italia fuera una mujer vanidosa y coqueta que se ha sentado a escribir la muerte. El oficio del cronista se une al del escritor de cartas en un esfuerzo por hacer de la correspondencia un sitio para representar las marcas de la guerra. Si, como sugiere Julio Ramos (1989), la crónica es una forma *menor* y flexible que le permitió convertirse en un archivo de los “peligros” de la nueva experiencia urbana, lo *menor* se ayuda de lo aún más *menor* para decir Italia¹⁰. El género epistolar y el cronístico operan con una clara intención política de poner a circular los saberes de minoría. La flexibilidad de la crónica permite que estas cartas que escribe Italia en el fuero privado, se conozcan en el espacio privado. Paso de lo privado a lo público que entreteje una alianza con lo masivo para lograr penetrar en una “literatura mayor (establecida)” (Deleuze y Guattari, 1987).

La elección del género epistolar no es casual en Mariátegui. Un doble guiño hace el peruano al tomar esta decisión. En primer lugar, da cuenta de las

10. Uso aquí el término “menor” en el sentido en que lo usan Deleuze y Guattari (1978) en *Kafka. Para una literatura menor*. Los autores la definen como aquella literatura que hace una minoría dentro de una lengua mayor. “Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (1987, 31).

marcas de la Primera Guerra Mundial en la sociedad italiana haciendo uso del discurso polémico por excelencia. Por otro lado, el género le sirve de excusa para decir el género femenino. En esta doble articulación escribe el conflicto, la pugna, la polarización que no sólo atraviesa a la política italiana sino también a la estructura social. En el cruce entre géneros, Mariátegui inscribe las problemáticas de dos minorías: las mujeres y los intelectuales socialistas.

“La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa”, carta-crónica que se inmiscuye en las ceremonias de santificación de Juana de Arco y de Margarita de Alacoque, la primera nombrada en el título y la segunda no. Dos nuevos nombres de mujer inscriptos en el escalafón de la Iglesia, sólo uno (el de Juana) acaparará la atención de Mariátegui. Sólo los fastuosos ceremoniales de Juana son usados por Mariátegui para dar cuenta de las pujas políticas que se suceden como trasfondo del evento.

Acontece que al mismo tiempo que la gloria personal de Juana de Arco ha obrado el ambiente político del instante. La guerra ha puesto en alza los valores militares. Mientras Margarita de Alacoque no es más que un valor místico, Juana Arco además de ser un valor místico es un valor militar y político. Francia acaba de salir victoriosa de las más grandes de sus batallas. La victoria ha exaltado sus sentimientos militaristas y guerreros. Todo esto favorece en ese pueblo y aun fuera de él la apoteosis de la heroína. Celebrar a Juana de Arco es una forma de celebrar la victoria (1987: 178).

La guerra, la victoria de Francia, la santificación de Juana, disparan en el cronista un tratado de amor a la mujer francesa impugnando las representaciones que han construido la literatura y la historia. La grandeza de la santa francesa -quien conjuga el tipo sentimental, el tipo místico y el tipo taumatúrgico- se proyectan hacia todas las mujeres de Francia que han sobresalido en su ámbito. Se construye, una apoteosis de la minoría que se irá resquebrajando en las crónicas subsiguientes para mostrar fisuras y fragilidades. El motivo de la guerra se torna central en este aspecto. La lógica de la guerra acciona en los textos la batalla de los sexos pero diluyendo los binarismos. “La Señora Lloyd George, la justicia y la mujer” versa sobre la presencia de la mujer en la justicia italiana. Allí Mariátegui se pregunta si es oportuno o no que el género femenino ejerza como juez en la magistratura. Concluye que “la mujer no ha nacido para juez. Ha nacido, en todo caso, para abogados” (1987: 182). La apoteosis continúa su camino en esta crónica porque uno de los argumentos en contra del ejercicio de la práctica judicial reactualiza el “eterno femenino”:

Yo presiento que el día en que las mujeres sean jueces no van a ser más las mismas para los poetas. Los poetas no van a poder cantarlas como antes y ni siquiera como ahora. ¿Cree alguien por ventura en la posibilidad de un madrigal a un juez de primera instancia? No, indudablemente. Los poetas han detestado siempre a los jueces. Es la suya una aversión orgánica, natural, instintiva (1987: 184).

Si bien la poesía tiene necesidad de las mujeres, Mariátegui introduce un corte entre los argumentos del “eterno femenino”. Al final del texto, desgarrar el

párrafo con una pregunta que desacomoda al lector e insta a revisar nuevamente la crónica. El “pero” y los signos de pregunta descolocan y ponen en cuestión la estructura de la argumentación:

Estos son los principales fundamentos de mi voto contra la magistratura femenina. Estos y no los que aparecen al principio de mi artículo. Aquello de que no hay mujeres justas es, sin duda alguna, muy cierto, además de ser muy rotundo. Pero es preciso preguntarse: ¿Acaso los hombres somos justos? Puede ser, precisamente, que demos una prueba de que no lo somos cuando afirmamos que las mujeres no han sido, no lo son, ni lo serán jamás... (1987: 184).

Se pone en cuestión la estructura de la crónica, la estructura de la argumentación y la estructura del patriarcado. La negación del verbo ser y su rotundo “jamás” genera una crítica sobre el género que ejerce la escritura. La pregunta lleva a otra pregunta: ¿cómo es posible ser justos cuando el control de la escritura y de los sexos está a cargo de los hombres? Pregunta que abre más preguntas al infinito.

Carta y crónica o, lo que es lo mismo, la carta-crónica explicita también un modo particular de contar la experiencia de la guerra y de representarla sobre el papel. Sostiene Nora Domínguez (1998) que “la correspondencia como intercambio y conjunto de cartas, en la medida en que establece un diálogo imaginario y siempre diferido en ausencia de uno de los interlocutores, promueve al mismo tiempo una reconstrucción imaginaria del otro a quien se escribe en relación con el tiempo, espacio y condiciones de la escritura” (1998: 38). Esa

construcción imaginaria del otro se erige en un diálogo posible siempre desde los límites de lo privado. Por su parte, la masividad de la crónica genera, en términos de Benjamin, una disolución de la experiencia comunitaria sustituida por la fragmentariedad que el discurso periodístico intenta articular. En la crónica persiste un intento de unidad, una necesidad de totalidad, visible en esa sensación que tiene el lector individual del periódico de encontrarse con toda la información de la ciudad condensada en unas cuantas páginas.

El intelectual peruano genera un cruce. Escribe para una sección de cartas destinadas a un “otro” diferido en ausencia y que nunca podrá contestarle. Escribe e imagina a un muerto para contarle el impacto de la muerte; utiliza la carta para que un muerto-lector reúna los trozos en ruinas de la Italia posbélica como una viuda intentando rearmar los recuerdos imposibles del anciano que amó. Pero, al mismo tiempo, hace uso del fragmento para dar cuenta de la totalidad de un país. Articula, desde el periodismo, la unidad de Italia. Interesante paradoja, ya que Italia se muestra dividida, desunida, en la búsqueda de una conciliación. Teje con la crónica y desteje con la carta, arma y desarma, une los fragmentos y los disuelve. Carta y crónica juntas dan cuenta de un proceso imposible más que de una unidad certera.

“Benedetto Croce y el Dante” explicita una polémica respecto a los festejos del centenario del Dante. Croce, en el cargo de Ministro de Instrucción, es cuestionado por la prensa a causa de su negativa “a dar los dos millones de liras solicitados para la celebración de ese centenario” (1987: 72). La crónica se detiene en los pormenores de la polémica analizando los argumentos del Ministro y los de la opinión pública, el primero en defensa de un homenaje austero, los

segundos patrocinando una conmemoración farandulesca al Dante. La crónica articula los intentos por pensar la unidad nacional, la totalidad de un país como Italia condensado en esta disputa por las solemnidades del poeta de la nación. Pero la carta adviene para recordar la imposibilidad de lo total:

Escritores de mentalidad burguesa podrían encontrar en tan tristes constataciones copioso motivo para dolerse plañideramente de que las muchedumbres carezcan cada día más de idealismo y de espiritualismo. De que sean tan materialistas en sus preocupaciones. De que no amen al Dante ni piensen en Beatriz. Habría que recordarles entonces que cuando se tiene hambre no es posible ocuparse de la Divina Comedia. Y habría que recordarles, en particular, que las muchedumbres no han leído la Divina Comedia, entre otras cosas porque han debido trabajar mucho, muy crudamente, muy pesadamente, para que una pequeña parte de la humanidad pudiese darse el lujo de leerla (1987: 74).

La muchedumbre irrumpe para quebrar el binarismo de las discusiones por lo nacional. Cae la idea de totalidad porque la muchedumbre tiene hambre. El tercero se coloca como cierre del texto y le tuerce el cuello a la idea de un todo armónico.

Sin embargo, sobre el intercambio epistolar Mariátegui monta la posibilidad del diálogo con una comunidad lectora. Las cartas-crónicas de Mariátegui se encuentran despojadas de la estructura formal de una carta (no explicitan el destinatario, dejan de lado los encabezados solemnes y las lánguidas despedidas) pero el interés comunicativo con el “otro” se mantiene a través de la interrogación constante, estrategia de interpelación que es algo más que retórica.

En esos mudos signos de interrogación, el peruano se posiciona en los bordes del género. “Pero toda carta forma parte de una cadena que puede extenderse indefinidamente hacia ambos lados: siempre es posible responder-escribir, ser lector-autor; el juego y el duelo (el desafío: la muerte del otro y su resurrección) pueden proseguirse sin que nada cambie, en un intercambio repetitivo y circulatorio; sin represalias” (Ludmer, 2009: 204). La carta se vuelve haz en la manga para proyectar incesantemente la cadena repetitiva y circulatoria de una entrega periódica de los fragmentos de Italia a un lector.

En ese sentido, la actitud de quien escribe se aleja de todo “proceso de monumentalización”¹¹ (Molloy, 2012). Mariátegui, lejos de dar cuenta de derrotas y victorias de una Guerra Mundial, pone el dedo en la llaga y visibiliza los conflictos, las tensiones y se autfigura en el texto como un voyeur, un mirón urbano. Para Julio Ramos (1989), el voyeur surge como contrapartida a la soledad interior del cronista. Indaga en la privacidad ajena, dice Ramos y agrega algo sugerente: “la crónica –por el reverso de la fragmentación- genera simulacros, imágenes de una “comunidad” orgánica y saludable” (1989: 131). ¿Qué sucede cuando el ojo se pone, ya no en el deseo de los cuerpos copulando, sino en el

11. Sylvia Molloy (2012) ilumina ese proceso de monumentalización al trabajar la figura y la obra de Rodó. La construcción del perfil marmóreo y monumental del escritor uruguayo se vale tanto de su trayectoria vital como de la obra, *Ariel*. Esto supone una serie de figuraciones y estrategias en el discurso que Molloy va desplegando con profundidad: autfiguración como viejo y venerado maestro, la invención de una memoria cultural comunitaria que hermana su figura a la de una élite intelectual panhispánica, el uso del monólogo y la exhortación como géneros puestos en funcionamiento para crear la sensación de un “coloquio de amigos”, la construcción de escenas pedagógicas en la escritura (maestro-discípulo) que visibilizan una jerarquía en las esferas del saber, una transmisión del saber fundada en la “hermandad de varones pensadores”, una ausencia de marcas corpóreas en el texto que reafirman el gesto marmóreo y de distancia con el lector.

declive de la pasión, en la fragilidad que envuelve a los cuerpos en el fin del coito sexual? El mirón Mariátegui pone el ojo en las fragilidades de lo privado, en la finitud de los cuerpos y resquebraja la idea de comunidad saludable¹². La carta-crónica “La última película de Francisca Bertini”, por ejemplo, inscribe en la escritura el cuerpo de la actriz de cine italiana. La construye entre los mantos de la celebridad, la pose, el divismo y el dinero, a punto de retirarse del mundo del espectáculo y resuelta a casarse.

Las chicas de los viernes de moda limeñas, leales admiradoras de Francisca, se imaginarán a este respecto cosas muy románticas [...] ¡No se hagan ilusiones las chicas de los viernes de moda! Francisca Bertini, a quien rodean imaginativamente de un marco de poesía, es sin duda una mujer práctica como un pulpero que entre un cuadro de Tiziano y un plato de macarrones preferirá seguramente los macarrones si el cuadro de Tiziano no representase, por su valor comercial, la seguridad de comer macarrones toda la vida (1987: 217).

El ojo del *voyeur* penetra la vida privada de la actriz de cine, el cuerpo glamoroso de Francisca Bertini sirve de chivo expiatorio para mostrar las tensiones del mundo del arte. El texto propone un movimiento en planos en el

12. Apunto aquí a un aspecto interesante que remarca Sylvia Molloy (2012) al trabajar *Ariel* de Rodó. La autora se detiene en la concepción de la “salud continental” expuesta por el uruguayo. La misma se vincula directamente con la hispanofilia y la latinidad, ambos aspectos ligados a la construcción, mediante la escritura, de lazos fraternos y culturales sobre todo con España. Esta afirmación cobra aún más relevancia al cruzarla con la “descorporización” como marca característica de la escritura monumental de *Ariel*. Pareciera ser que cultivar relaciones culturales y fraternas fuera de los lazos hispánicos, atenta contra la “salud del continente” y fisura la escritura marmórea. Esto trae como consecuencia la presencia inminente del cuerpo.

que la ficción de celebridad con el que sueñan “las chicas de los viernes de moda limeña” entra en puja con la reputación del literato, la artista de teatro, los veinte tomos de poesía de Ada Negri, todos cuerpos que cuestionan los simulacros de una comunidad saludable.

Porque está escrito que, mientras el destino de muchos artistas geniales sea no tener techo, pan ni camisa, las Franciscas Bertini del mundo viajen en “vagon-lit”, se vistan donde Pasquin, posean palacios, automóviles y caballos de carrera, beban los vinos del Rhin, de Chipre y de Falerno, y gocen de los más regalados sibaritismos y las más muelles sensualidades y se casen, -si en su programa de vida entra el matrimonio- con el varón que más les guste y satisfaga. Para divorciarse de él cuando cese de gustarles y satisfacerles (1987: 219).

Cartas a Ruth: cuerpos de papel ante la fragilidad del mundo

“¿Por qué te has hecho esperar tanto? ¿Es que te estás volviendo mala? ¿O es que te da pereza escribirle a un amigo que se halla tan lejos?” (30/06/1920: f. 1), pregunta insistente José Carlos a Ruth (Bertha Molina) en una carta escrita desde Florencia el 30 de junio de 1920. En los interrogantes que se acumulan al inicio del texto, es posible observar un tono —el del reproche— y una necesidad —aliviar las cuitas del viaje en la lectora confidente—. De alguna manera, las cinco cartas que el Amauta le envía a la amiga Bertha Molina, Ruth, entre el 18 de octubre de 1919 y el 16 de octubre de 1920, ponen al descubierto una zona de pliegue del viaje por Italia. Pienso ese pliegue

como un pequeño doblez en la hoja, ese micromundo que emerge cuando se rasca con fuerza la letra manuscrita sobre el papel. En efecto, las cartas a Ruth perfilan otro José Carlos que expone en cada trazo los pesares del viaje, sus contradicciones respecto a Lima y el Perú y sobre todo, la necesidad de un cuerpo, una voz, una cercanía que restituya la distancia que le robó la travesía. Si las “Cartas de Italia” publicadas en el diario *El Tiempo* se esfuerzan por construir en el lector una monumentalidad frágil, la correspondencia con Ruth expone ahora las grietas abiertas en el viajero, la melodía rota de la soledad (en términos de Alejandra Pizarnik), la intimidad quebradiza del que se aleja de la nación.

La sección del diario prioriza el discurso informativo y la organización textual expositiva con el fin de ofrecer un panorama, un estado de situación de Italia en las primeras décadas del siglo XX; se trata de minimizar las interpelaciones al lector y poner de relieve los aspectos políticos culturales de ese gran cuerpo problemático que es Italia.

En esta hora en que tanto se habla de la importancia de las fuerzas socialistas italianas y de su influencia en la política interna y externa de Italia, es oportuno informar, global y sumariamente, al público peruano sobre la historia, la organización y las orientaciones de esas fuerzas socialistas (1987: 48).

El “público peruano” es una construcción abstracta, un colectivo anclado solo en el discurso con quien se entabla un vínculo basado en la información global y sumaria. Las apelaciones a ese lector son menores como si la fuerza de

la escritura apostara más al complemento (“de Italia”) que al núcleo sintáctico (“Cartas”) del título de la sección.

La correspondencia con Ruth invierte esa apuesta de la escritura: Italia ahora solo es un complemento, una frase preposicional subordinada al género epistolar. La carta adquiere protagonismo y potencia su lógica. La dinámica de una carta implica una alternancia de la palabra, un vaivén entre el “yo” y el “tú”. Si en el periódico el “yo” se asimila a la información y se constituye en el ojo que sabe e informa jaqueando al lector (el “tú”), con Ruth el texto es un ida y vuelta en el que José Carlos exige la presencia del “tú”. Doble inversión, entonces: mientras Italia pasa a un segundo plano, el lector/lectora se adueña de la carta y su ausencia se agiganta en cada misiva.

Gracias por tus noticias. Casi ninguna de ellas era nueva para mí. Pero yo no te he pedido noticias de Lima por las noticias en sí mismas, sino por las noticias a través de tus cartas, de tu frase, de tu comentario o de tus puntos suspensivos (30/06/1920: ff. 1-1v).

La noticia y su novedad no tienen valor si no es “a través de”. La noticia se desdeña por sí misma y lo que realmente importa son “tus noticias”. El pronombre contamina. Sin la pregnancia del “tú” infectando/afectando las cosas del mundo, Lima no tiene valor. La cita exagera este aspecto en la repetición sintáctica (“de tus cartas, de tu frase, de tu comentario...”) que genera un efecto de sonido: convertir al “tú” en un insistente eco. Por su parte, la locución preposicional (“a través de”) cumple con la función de expandir aún más ese eco, de amplificar el radio de esa pregnancia del pronombre. El pronombre posesivo,

entonces (tus noticias, tu frase, tu comentario), se vuelve central en términos de una correspondencia que requiere de la presencia del otro/a. Una presencia que en las cartas adquiere peso y cuerpo en la letra, en la pulsión sobre el papel al ejercer el acto de escribir, en los modos en que las frases se ubican sobre la hoja al momento de confiar un secreto o informar una noticia, en cómo la puntuación interfiere al momento de significar.

En esta dirección, resulta relevante el modo en que las cartas vuelven obstinadamente a la letra y a su trazo como una forma de inscribir y “hacer”/ fabricar presencia. En una carta escrita a Ruth el 6 de marzo de 1920 desde Roma, el texto recupera la voz del destinatario para decir el cansancio y la extenuación. “Me dices: “Tu letra está cansada. No es la misma de años atrás”. Es muy cierto. No solo la letra está cansada en mí. También está cansada la juventud, el alma, la voz, la sonrisa, la mirada, la frase, todo, todo” (6/03/1920: ff. 1-1v). Dos aspectos llaman la atención: en primer lugar, el discurso directo que resucita la conversación con la destinataria y recupera un fragmento de su voz, una cita textual que convoca a esa otra desde la distancia para darle la razón. (Téngase en cuenta que la opción más simple hubiera sido el uso del discurso indirecto: “me dices que mi letra está cansada”. Sin embargo, quien escribe apela a la teatralidad contenida en los dos puntos y las comillas; los signos reviven al ausente y convierten la carta en una puesta en escena).

En segundo lugar, es llamativa la asociación semántica que despliega el término “letra”. El cansancio de la letra se asimila a la juventud, la voz, la sonrisa y la mirada; todos elementos que anidan en el cuerpo. Como si el deterioro corporal tuviera su continuidad en el deterioro material presente en el trazo. La

materialidad del texto se coloca en similar condición a la del cuerpo físico y, en ese juego de equivalencias, la voz directa de Ruth gana la partida. Su voz limpia es la contracara de la debilidad de quien escribe. Ruth es el trazo, la letra, el cuerpo, la carta anhelada.

Para Nora Bouvet, la escritura epistolar construye el efecto de una puesta en escena discursiva de la situación de comunicación real. Se trata de una metáfora teatral en la que “la inscripción textual de la interacción comunicativa instala a su modo una relación cara a cara (frente a frente) entre un yo y un tu que produce un poderoso efecto de presencia de los interlocutores en “escena”, que hace olvidar la ausencia y la distancia en la que están en realidad” (2006: 77). José Carlos escribe cartas que teatralizan el anhelo del encuentro; tan importante es el deseo de la presencia que dicho encuentro se escenifica una y otra vez. El 6 de marzo de 1920:

Yo la esperaba. Sabía que tú me escribirías. Que no podías dejar de escribirme. Y, al recoger mi correspondencia, unas veces del consulado, otras veces del apartado de la legación, otras veces de la estafeta, buscaba siempre tu grato sobre de anónimo femenino. Perdóname el calificativo. Pero desde que recibí tu primera carta, guardo de tus sobres la impresión de unos sobres de anónimo. De anónimo amable y bien hecho; pero anónimo siempre. ¿Me lo perdonas? (06/03/1920: f. 1).

La espera y el perdón son los hilos que tensionan la relación epistolar. Quien escribe espera la carta y ansía el “grato sobre de anónimo femenino”; al mismo tiempo pide perdón para que la escritura se continúe, para no dañar la

correspondencia entre los interlocutores. Las palabras construyen el escenario propicio y ponen en escena el vértigo de la anonimia. José Carlos escenifica lo especial y exclusivo de las cartas de Ruth usando el sobre. La recepción de estas cartas sobresale del común porque el sobre es anónimo, único e imposible de identificar. José Carlos aclara: “De anónimo amable y bien hecho”. El cuerpo de la carta (el sobre) y la carta misma adquieren relevancia y se halagan como se halagaría el cuerpo femenino. Presenciamos, entonces, una escena de galantería montada con la materialidad misma del texto. Al igual que en ellas, los adjetivos se usan, con cuidado, no vayan a ofender a la amiga. El “¿Me lo perdonas?” de cierre refuerza la escena: es el titubeo, la pregunta de cortesía ante la duda de que sus palabras se hayan malinterpretado.

Los sobres vuelven a ponerse en escena en el cierre de la carta del 16 de octubre de 1920. Mariátegui responde desde Roma:

Escribeme pronto. Mira que cada vez que recibo correspondencia lo primero que hago es ver ansiosamente si alguno de los sobres es el tuyo. Mira que siento predilección por tus cartas, y que mi predilección por tus cartas es también predilección por ti.

Tuyo affmo.

José Carlos.

P.D. La complicada y perversa posta se entretiene en robarme hoy una carta, mañana otra. Temeroso de que trate de turbar mis relaciones contigo, certificaré todas mis cartas para que se le haga mayor cargo de conciencia incautarse de ellas en el caso de que se le ocurra tan cruel idea. Vale (16/10/1920: ff. 4-4v).

Ahora los sobres se han vuelto tan especiales que se reconocen con la mirada, no hay más anonimia. Los verbos mirar y ver se reiteran en la cita porque articulan el gesto de la espera. En efecto, las cartas poco a poco se llenan de gestos, pequeños actos que el Amauta quiere que Ruth “mire” para corroborar su predilección. Porque all  José Carlos deposita la confianza en su relación; una relación que ya no es meramente epistolar. La cita muestra la confusión de los términos carta/Ruth y relación personal/relación epistolar. El robo de las cartas que emerge en la posdata pone en peligro todo el vínculo. Un nuevo gesto se introduce entonces: certificar las cartas como un modo de hacerle frente a la crueldad y al mismo tiempo de “legalizar” la verdad del vínculo. Vuelve Nora Bouvet (2006): el poderoso efecto de presencia y de verdad adquiere protagonismo en las cartas de Mariátegui.

Esa escena enunciativa, al mismo tiempo epistolar y teatral, supone una apuesta por la imaginación. La escritura le da cauce al acto de imaginar y por ello el Amauta le dice a Ruth: “La tarde es de primavera. Mi estancia está llena de sol. Llega hasta ella, no s  de dónde, una música de piano, una música apasionada y sentimental como el alma de este pueblo. Yo quisiera escribirte esta tarde, largamente, interminablemente, como si en este rincón de Roma, t  y yo convers ramos solos y silenciosos. Otra vez será” (06/03/1920: ff. 3-3v). Las consideraciones caligráficas y los aspectos vinculados a la letra y al sobre que mencionamos más arriba se tornan cruciales porque desembocan en la aparición, en el cuerpo textual, de otro cuerpo, el de la misma Ruth, devenido, poco a poco, en cuerpo de papel. La tarde primaveral, la estancia, el sol, la música, el piano y, en ese escenario, la conversación, son el prelude de la representación del cuerpo

de la interlocutora en la última carta. Ante la ausencia de un retrato, José Carlos lo construye línea por línea. La suma de gestos y actos que desplegó en las cartas anteriores se acumulan en la del 16 de octubre de 1920.

Acabo de regresar de mis andanzas por el norte de Italia. Roma me esperaba, amable y buena, con una carta tuya en la mano [...] Y he tenido la sensación de que tú me visitabas. De que a mi cuarto entraba la risa de una muchacha muy inquieta y muy limeña, que todo lo movía, que todo lo revolvió, que todo lo tocaba y que me hacía tantas preguntas que yo no podía contestárselas. Algo así como si un rayo de luz limeña llegase furtivamente a mi estancia.

Tus cartas me hacen casi siempre este efecto. Por esto te las agradezco mucho. Y te ruego que no me prives de ellas ni aún si te parece que las mías son demasiado desabridas, demasiado pobres de interés (16/10/1929: ff. 1, 1v y 2).

La lógica epistolar construida por el Amauta desemboca en el plano de las sensaciones y los efectos. La carta desencadena la imaginación y moviliza el cuerpo de quien escribe. En esta teatralidad que es la carta, Ruth llega en cada sobre como si fuera un rayo de luz limeño. De alguna manera, la escritura epistolar le permite a Mariátegui construir a su destinataria con los pedacitos de cuerpo que recibe en cada misiva; pequeños fragmentos que alimentan la imaginación poética y moldean ese cuerpo a la distancia.

En la misma carta, José Carlos le exige un retrato: “¿Quieres hacer una cosa buena y razonable? Mándame tu retrato. Lo pondré sobre mi escritorio, absolutamente solo, para tener cuando te escribo la ilusión de que converso

contigo. Tu me debes tu retrato desde hace mucho tiempo. Y no sé cómo te has dado maña para no satisfacer hasta la fecha tu deuda. Ustedes las mujeres son muy tramposas” (16/10/1929: ff.3v-4). Escribir es una forma de la ilusión y de la conversación infinita. José Carlos escribe cartas para conversar, para no estar solo. Ante la ausencia de una representación fiel (el retrato) sobre el escritorio, el género epistolar actúa como catalizador: estimula el proceso de construcción de un fantasma, acelera la máquina de representación movida por el deseo y hace que la mano delinee, con las palabras, zonas del cuerpo de Ruth.

En ese sentido, el sonido se vuelve crucial. Más arriba sostuvimos que la reiteración del pronombre posesivo opera como eco insistente. Ese eco, ahora, es voz y risa escandalosa, carcajada que desordena los papeles del escritor y que moviliza preguntas. La voz de Ruth también es una zona corpórea en la que Mariátegui se detiene: “Y es que estamos tan distantes el uno del otro! Tu voz emplea dos meses en llegar hasta mí. Y la mía, que es menos joven, emplea, sin duda, mucho más. O, por lo menos, llega muy apagada, muy vaga, casi imperceptible ¡Este coloquio nuestro lucha con todas las dificultades físicas del tiempo y la distancia! (16/10/1929: ff. 2v-3). En ambos casos, risa y voz se configuran siempre en detrimento de quien escribe. Como si retratar con las palabras tuviera un efecto contraproducente y deteriorara al retratista. A medida que el cuerpo de Ruth se agranda, el de José Carlos muestra su costado herido. “Este coloquio nuestro lucha con todas las dificultades físicas del tiempo y la distancia”. La frase cifra los embates de la escritura al mismo tiempo que esconde en un “nuestros” el proceso de deterioro del viaje. Si la voz fresca de Ruth sobrelleva el tiempo y la distancia, la del Amauta se apaga, se desvanece y se

desgasta. Si la risa de Ruth todo lo toca y lo remueve, las cartas de Mariátegui se vuelven pobres y adquieren la palidez de lo que no tiene sabor.

La Ruth de papel que emerge en las cartas se alimenta de los pesares de José Carlos. A través del cuerpo de la amiga accedemos a los desbordes de Italia. Quizás la clara expresión de esos tormentos sea la tarjeta postal del 3 de agosto de 1920 enviada desde Florencia. De un lado, “La Vergine che Adora il Bambino” del pintor Antonio Allegri da Correggio (Galleria degli Uffizi). Del otro, el siguiente texto:

Mañana me marchó de Florencia. De ella te escribí hace un mes contestando tu carta. De ella te escribo ahora para que tengas una segunda carta que contestarme. Así se acortarán los plazos de nuestra correspondencia. ¿Que esta no es una carta? No me digas eso que sería una tinterillada femenina. ¿Acaso las cartas deben llenar siempre muchas hojas de papel? ¿Acaso no pueden caber, como esta, en el envés de una postal. Además, mira. Haz de cuenta que esta es la última de muchas hojas que yo dejo en blanco para que tú las llenes con tu fantasía y para que te digas en ellas muchas cosas inteligentes, bellas y armoniosas que yo no sabría decirte. Porque interpretándome como me imaginas me querrás mejor que interpretándome como soy. Ensáyalo. Y créeme que bien te recuerdo. José Carlos (03/08/1920: f. 1).

Como si presenciáramos el doblez de la carta-crónica “Reflexiones sobre Florencia” publicada en *El Tiempo*, la tarjeta postal no se detiene en derruir monumentos, sino que inscribe el conflicto en el centro mismo de la

monumentalidad. Esta vez, las preguntas perforan y ponen en jaque el mismo género epistolar (“¿Que esta no es una carta?”) y colocan a Ruth como eje de la representación. Interrogantes y verbos conjugados la interpelan una y otra vez para que haga uso de la imaginación y construya al “yo” (José Carlos) a su gusto y piacere. En esa exigencia de imaginarlo, Mariátegui pone a descubierto sus grietas.

Nuevamente emerge la Ruth de papel, esa que se alimenta de los dolores del emisor de la carta. Esa Ruth no es más que un escudo, un figurón que oculta la debilidad del “soy” y que estratégicamente expone y no (al mismo tiempo), el miedo a no recibir respuesta (“Así se acortarán los plazos de nuestra correspondencia”). En definitiva, el miedo a que la ruina lo habite y que el jarrón de porcelana se rompa para siempre.

Bibliografía

Fuentes

Archivo José Carlos Mariátegui (AJCM)

Carta a Bertha Molina (Ruth). 18/10/1919. 2 hojas. Formato papel. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-bertha-molina-ruth-18-10-1919>

Carta a Bertha Molina (Ruth). 6/3/1920. 2 folios en 2 mylar. Formato papel. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-bertha-molina-ruth-6-3-1920>

Carta a Bertha Molina (Ruth). 30/6/1920. 4 folios en 2 mylar. Formato papel. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-bertha-molina-ruth-30-6-1920>

Tarjeta postal a Bertha Molina (Ruth). 1 postal. Formato papel. <https://archivo.mariategui.org/index.php/tarjeta-postal-bertha-molina-ruth-3-8-1920>

Carta a Bertha Molina (Ruth). 16/10/1920. 2 folios. Formato papel. <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-bertha-molina-ruth-16-10-1920>

Referencias bibliográficas

- Alimonda, Hector (2010): "La tarea americana de José Carlos Mariátegui" en José Carlos Mariátegui, *La tarea americana*. Buenos Aires: Prometeo y CLACSO.
- Beasley-Murray, Jon (2015): "La utopía en ruinas: el hospital Ochagavía" en *Actas del I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA)*. Santiago de Chile.
- Benjamin, W. (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bernabé, Mónica (2006): *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario/Perú: Beatriz Viterbo/Instituto de Estudios Peruanos
- Bouvet, Nora (2006): *La escritura epistolar*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Colombi, Beatriz (2002): *Viajes y desplazamientos en el fin de siglo*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Febrero de 2002. 297 págs.
- Cornejo Polar, Antonio (1989): *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978): *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (1992): "Fuerza de ley: El fundamento místico de la autoridad". *Doxa*. 11 (1992), pp. 129-191.
- Dominguez, Nora (1998): "Extraños consorcios: cartas, mujeres y silencios" en Carmen Perilli y Nora Domínguez (comp.), *Fábulas de género. Sexo y escritura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Forster, Ricardo (2012): *Benjamin. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Goethe, J. W. (1891): *Viaje a Italia*. Traducido por Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C.
- Klarén, Peter F. (2000): "Los orígenes del Perú moderno, 1880-1930" en Leslie Bethell (ed.), *Historia de América Latina*. Tomo 10, América del Sur, c. 1870-1930. Barcelona: Crítica.
- Ludmer, Josefina (2009): "La novia (carta) robada (a Faulkner)" en *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mariátegui, José Carlos (1987): *Cartas de Italia*. Lima: Editorial Amauta.
- Molloy, Sylvia (2012): *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Núñez, Estuardo (1987): "Prólogo" en José Carlos Mariátegui, *Cartas de Italia*. Lima: Editorial Amauta.
- Ramos, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1932): "Rumbo a Goethe". *Sur: revista trimestral*. Año II, verano 1932, pp. 7-85.
- Rotker, Susana (1991): *La invención de la crónica*. Cuba: Casa de las Américas.