



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Campuzano Arteta, Álvaro
MARIÁTEGUI, EL ESCRITOR VANGUARDISTA CONTEMPORÁNEO
Nómadas (Col), núm. 23, octubre, 2005, pp. 203-210
Universidad Central
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116741021>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MARIÁTEGUI, EL ESCRITOR VANGUARDISTA CONTEMPORÁNEO

nomadas@ucentral.edu.co • PÁGS.: 203-210

Álvaro Campuzano Arteta *

Este ensayo rememora el encuentro ocurrido a inicios del siglo XX entre la literatura vanguardista y el socialismo. Recorriendo un camino que va de los comentarios de José Carlos Mariátegui sobre el cine de Charlie Chaplin, a la exploración de la narrativa vanguardista de Martín Adán, la reflexión aquí propuesta se funda en el pensamiento de Walter Benjamin. Para la elaboración de este trabajo se han desarrollado algunas de las secciones de una tesis de maestría escrita para el Dartmouth College.

Palabras clave: modernidad, pensamiento radical, literatura vanguardista.

Este ensaio rememora o encontro que aconteceu a começos do século XX entre a literatura vanguardista e o socialismo. Recorrendo um caminho que vá dos comentários de José Carlos Mariátegui sobre o cinema de Charlie Chaplin, à exploração da narrativa vanguardista de Martín Adán, a reflexão aqui proposta é fundada no pensamento de Walter Benjamin. Para a elaboração deste trabalho são desenvolvidas algumas das seções de uma tese de mestre escrita para o Dartmouth College.

Palavras-chaves: modernidade, pensamento radical, literatura vanguardista.

This essay produces a remembrance of the encounter between avant-garde literature and socialism that occurred during the early XXth century. Treading a path that goes from José Carlos Mariátegui's comments on Charlie Chaplin's film, to the exploration of Martín Adán's avant-garde narrative, the reflection proposed here is based on Walter Benjamin's thinking. This work was elaborated developing some of the sections of a thesis written for Dartmouth College.

Key words: modernity, radical thought, avant-garde literature.

ORIGINAL RECIBIDO: 10-VIII-2005 – ACEPTADO: 22-VIII-2005

* Licenciado en Sociología de las Universidades San Francisco de Quito y Autónoma de Barcelona. Becario del Programa Regional de Becas de CLACSO; como becario de la Comisión Fulbright realizó su maestría en Estudios Culturales en el Dartmouth College. E-mail: alvaroc@mail.usfq.edu.ec

Estoy viviendo en la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de la campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí, están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura.

Pablo Palacio, *Vida del ahorcado*, 1932.

Aproximadamente desde de la segunda mitad de la década de 1920, dos irrupciones político-culturales ocurren simultáneamente en los países andinos. El socialismo y la literatura vanguardista eclosionan a la par, prefigurando un mismo gesto de disrupción al dominio neo-colonial vigente en estos países¹. En la creativa y heterodoxa apropiación del pensamiento marxista realizada por José Carlos Mariátegui –el más prominente socialista de la región–, se expresa con especial intensidad este encuentro entre la desenfadada experimentación con el lenguaje practicada por las vanguardias y la aguda crítica político-económica formulada por los socialistas.

A través de varios ensayos, muchos de ellos publicados en la célebre revista *Amauta*, por él fundada y dirigida, Mariátegui desarrolló una peculiar comprensión sobre el lugar de la literatura dentro del proceso revolucionario. Al respecto, como lo remarca Lauer (2001), el año 1928 señala un punto de inflexión en su postura estético-política. A través de la publicación del artículo “Balance y aniversario” en *Amauta*, Mariátegui define a ésta como una revista, ya no de la “nueva generación” ni de “vanguardia”, sino simple y llanamente socialista. Este puntilloso cuidado expresa la intención de cancelar definitivamente todo posible equívoco al que puedan conducir los otros nombres, mucho más ambivalentes, con los que de modo intercambiable se presentaba antes a *Amauta*. Lo que Mariátegui pretende evitar con esta proclama que define un derrotero político es, particularmente, el ingreso a la revista del tipo de pensamiento que la izquierda radicalizada de la época tachaba de decadentismo burgués o de esteticismo vanguardista. Leyendo las señales políticas disponibles para él antes de su prematura muerte en 1930, Mariátegui, junto a no pocos intelectuales socialistas y comunistas del mundo, veía en la inminente nueva crisis cíclica del capitalismo, la antesala del surgimiento de un nuevo orden mundial. En consonancia con este ambiente ideológico, se pensaba que la sensibilidad política auténticamente revolucionaria debía ser, de un modo u otro, afirmativa: si el arte ha de ser revolucionario, ya no se debe contentar con los gestos destructivos y disolventes propios del vanguardismo artístico: si el

mundo capitalista parece estar llegando a su fin, la materialización de su alternativa requeriría de energías intelectuales constructivas. Antes de que el capitalismo se reconstituyera –pasando, tras la Segunda Guerra Mundial, de su etapa monopolística a su actual etapa transnacional– y antes de que se llegara a visibilizar la monstruosidad totalitaria en que derivaría el bolchevismo estalinista tan inclinado a pontificar qué es y qué no es el “arte revolucionario”, una opción política frente al arte como la que expresa Mariátegui en 1928 no podía aparecer como un completo desatino. Sin embargo, y desde la perspectiva de nuestra actualidad, tal postura, no por históricamente comprensible deja de ser menos cuestionable dado su carácter, mal que bien, autoritario.

Como sabemos, a partir de la década de 1930, tras la consolidación del telurismo americanista como canon literario de la izquierda –sea en la versión del indigenismo o el realismo social, o más adelante, en la del realismo mágico–, un amplio sector de “progresistas” en nuestros países confina y limita el papel políticamente radical de la literatura a aquel de afirmar, de un modo u otro, una identidad vernácula o nacional-popular. Mariátegui muere a los treinta y dos años en 1930. Como ya lo decíamos al inicio, no llegó a presenciar el tenebroso autoritarismo que se enseñoreó en la ex Unión Soviética y en los países del llamado socialismo real, donde toda expresión no compatible con el “arte oficial” era tenida por herética y sometida a represión. Del mismo modo, tampoco podía él haber anticipado, más adelante en el siglo pasado y en el contexto latinoamericano, las tendencias al conservadurismo cultural que, a nombre del purismo de la identidad nacional-popular, se desataron en nuestros países –piénsese, por ejemplo, en la apología esencialista al “mestizaje” presente en el consagrado *Calibán* del cubano Roberto Fernández Retamar–.

Sin embargo, pensando desde los países andinos, antes de que se entronicen los himnos a la identidad o a la lucha social como cánones literarios del proyecto político de la izquierda, no era infrecuente el encuentro entre el pensamiento político radical y el gusto por la incertidumbre que signa a la escritura vanguardista. Durante la ambigua etapa formativa del socialismo en estos países, en medio de una etapa histórica llena de inestabilidad, la constante acogida de Mariátegui a los nuevos y atrevidamente experimentales escritores peruanos y su igualmente constante elogio a las vanguardias artísticas europeas ofrecen un referente histórico especialmente fructífero de este encuentro entre el “disparate puro”² y la política.

La errancia aventurera y la transitoriedad histórica

Para trascender el rechazo de la izquierda tradicional a los impulsos emancipatorios y anárquicos en la literatura, no hace falta alejarse de los textos de Mariátegui ni del año de 1928. Al publicar en ese mismo año la que para muchos es su obra seminal, a saber, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui no dudó en reafirmar el impulso anárquico que siempre signó a su propia escritura. La marcada concisión y aguda expresividad característica de todos sus ensayos y artículos, y la enorme y dispersa variedad de temas que éstos cubren, se revelan en el prólogo de los *Siete ensayos* como una actitud abiertamente asumida. Evocando a Nietzsche, Mariátegui manifiesta allí con un tono desafiante y celebratorio que su libro no fue compuesto bajo la guía de un plan que unifique a todos sus capítulos, sino que cada uno de sus fragmentos, originalmente publicados por separado, son la expresión de una escritura impulsada por un “imperioso mandato vital”. La ansiedad deseosa que rechaza a la mesura que planifica y la euforia gozosa que se desentiende de todo anhelo por establecer sentidos unívocos del mundo no fueron en lo absoluto extrañas a Mariátegui. Su relación con los escritores vanguardistas peruanos – Martín Adán o Magda Portal, por ejemplo –, lejos de limitarse al apoyo y apertura que les ofreció desde su prestigioso sitial de ideólogo, se resolvió más bien en una complicidad espiritual.

El escritor vanguardista en Mariátegui se presenta con fuerza y se sintetiza en uno de sus últimos ensayos. Se trata del “Esquema de una explicación de Chaplin”, también publicado en el año de redefinición socialista de la revista *Amauta*. La reflexión que allí propone el ensayista peruano a propósito de Charles Chaplin celebra al cine como una forma anti-esteticista y radicalmente democrática de arte: las películas tragicómicas del cineasta inglés, nos dice, son disfrutadas “con la misma fruición, por doctos y analfabetos, por literatos y boxeadores” (Baeza, s.f.: 425). Este comentario, no demasiado favorable para los boxeadores, alinea a Mariátegui junto a César Vallejo con relación a su postura frente a esa flamante forma de arte de las primeras décadas del siglo XX que es el cine. En 1927, Vallejo, el poeta peruano vanguardista que paradójicamente sería transformado él mismo en una institución cultural, había afirmado que para esclarecer el debate desatado en torno al valor estético del cine

“nadie sino un profano está autorizado a opinar”. La abolición de toda autoridad cultural en la recepción del arte aparejada al advenimiento del cine, fenómeno que estos dos pensadores peruanos intuyen y defienden, fue uno de los temas que, como sabemos, ocupa la atención de Walter Benjamin alrededor de los mismos años. Con anterioridad a la atroz expansión a través del globo de las industrias culturales, proceso éste que acompañó a la consolidación del capitalismo transnacional, en su ensayo “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” de 1936, Benjamin explora los potenciales emancipatorios contenidos en el arte de masas. Desde el momento en que una forma de arte es reproducible a través de medios técnicos, piensa Benjamin, el aura de originalidad que envuelve al arte se desvanece. La obra de arte bajo estas condiciones de producción, dejando de consistir en un original irremplazable, pasa a estar conformada por una pluralidad de copias. En el caso del cine esto no puede ser más claro: todas las copias de una película son el original. A su vez, señala Benjamin, como consecuencia del carácter reproducible de la obra, es únicamente el receptor, desde su muy particular situación, el que se halla en situación para activar sus posibles contenidos. Es decir, dada la masificación o el amplísimo contexto de recepción de las obras cinematográficas, ninguna pretensión de establecer el correcto significado de una película puede ser tomada muy en serio. El acto creativo, entonces, deja de ser concebido como un acto esotérico cuya comprensión está reservada para los iniciados en arte; y así, la creación o el goce estético pasan a ser experimentados como actos exotéricos abiertos, sin restricciones culturales, a la sociedad o los “profanos” en su conjunto. La emergencia del cine, la forma de arte técnicamente reproducible por excelencia, conlleva la destrucción de toda tradición cultural autorizada. La importancia social del cine, sintetiza Benjamin, “particularmente en su forma más positiva, es inconcebible sin su aspecto destructivo, catártico, a saber, la liquidación del valor tradicional del legado cultural” (Benjamin, 1969: 221).

Desde su profana –por esa misma condición autorizada– recepción del cine de Chaplin, Mariátegui exalta la imagen anti-capitalista del bohemio y del nómada vagabundo. En la película *La fiebre del oro*, la sucesión de secuencias mudas que narran una arriesgada expedición en búsqueda de las minas de oro en Alaska hablan a Mariátegui sobre la fase aventurera y liberal del capitalismo –fase previa al imperio del capital monopolístico–.

Ajeno a la empresa calculadora del comercio o las finanzas, Chaplin encarna en esta película al despojado que, animado por un anhelo temerario, se lanza en la búsqueda de dar un golpe de suerte. La disciplinada planificación económica le resulta completamente extraña. Su salvación fortuita es consecuencia de su arrojo extraviado, nunca de su prudencia calculadora. Por otro lado, en el mismo ensayo, Mariátegui detecta en *El circo* –una más de las películas de Chaplin– el retorno de la pantomima circense a través del cine y, con ello, la reanimación del espíritu nómada del circo en el mundo moderno. En la interpretación político-económica de Mariátegui, como expresión del desequilibrio del imperio británico y del traslado de la gravitación del poder mundial de Gran Bretaña hacia Estados Unidos, el mesurado y acético *clown* británico de la era victoriana habría decantado en el surgimiento de una nueva y antes insospechada forma del *clown* en la pantalla grande. Chaplin, el *clown* del siglo XX, desmañado y chapucero a diferencia de su antecesor victoriano, siendo perfectamente ineficiente, encarna aquello que queda fuera de lugar dentro de la sociedad del productivismo capitalista. Cualquiera que sea su disfraz, escribe Mariátegui, Chaplin aparece “siempre listo para la aventura, para el cambio; para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego” (Baeza, s.f.: 426).

Desde la mirada de Mariátegui, en estas dos películas (es una lástima que no llegó a ver *Los tiempos modernos...*) el inestable espíritu aventurero encarnado en la figura de Chaplin aparece siempre como la expresión del espíritu propio de etapas históricas marcadas por la transitoriedad. El arriesgado buscador del oro es animado por la emoción cargada de incertidumbre que embarga a la etapa formativa del capitalismo, cuando la poco heroica empresa racional de acumulación, todavía en ciernes, tiene pendiente su consolidación. Y así mismo, el nuevo *clown* nómada del cine, bastante menos disciplinado que su riguroso antepasado victoriano, aparece como la expresión de un momento de traslación del centro capitalista de poder mundial de Gran Bretaña a Estados Unidos. La emoción del movimiento hacia lo promisorio e incierto, el arrojo de quien emprende sin que le sean garantizados los resultados o el destino de su empresa, aparecen así como expresiones de lo transitorio en la historia.

El propio Mariátegui, al reconocer y explorar estas emociones en el cine, a su vez revela que participa de ellas. La euforia de su escritura certifica esta complejidad. La desperdigada proliferación de los ensayos y artí-

culos que publicó en su corta vida, y las marcas de febril apasionamiento que recorre a todas sus publicaciones, describen el sinuoso movimiento vital de quien se arroja, errabundo, hacia lo radicalmente nuevo. Pero Mariátegui no está solo al sentir estas emociones. Este habitante cosmopolita de uno de los países andinos forma parte de una generación radicalizada que vive en un mundo en transición. Durante las décadas de 1920 y 1930, detrás de los procesos de destrucción y descomposición en la política y la economía, la izquierda en el globo cree avizorar nuevas y desconocidas posibilidades de cambio. El colapso del liberalismo con el ascenso del fascismo en Europa y el abismo económico mundial que estalla con la crisis de Wall Street son signos de lo que Hobsbawm (1994) llamó la “era de la catástrofe”. Muchos comunistas y socialistas, proyectando su deseo, observaron en esta colosal hecatombe los últimos estertores del capitalismo. En los países andinos, una de las periferias del orden mundial, la emergencia del socialismo y del vanguardismo literario traducen política y culturalmente la experiencia de desasosegante esperanza por la que atraviesan los sectores radicalizados de sociedades que viven en un mundo en estación de cambio. En el epígrafe de Pablo Palacio –socialista y escritor vanguardista ecuatoriano– que abre este ensayo, se plasman los sentimientos encontrados experimentados durante esta etapa de transitoriedad.

La ciudad y la redención del pasado

Si se puede señalar un sitio, un espacio físico en el que se concentra con particular intensidad esta ambivalente sensación de expectativa de cambio, este lugar no puede ser otro más que la ciudad. En la voz poética de Magda Portal, una de las escritoras de la “nueva generación” que fuera recibida con toda hospitalidad por Mariátegui en *Amauta*, hallamos resonancias de una sensación de fascinación temerosa frente al espacio urbano. Desde su exilio político en Buenos Aires, Portal inscribe, en su poemario *Costa Sur*, trazos de la experiencia vertiginosa, cargada de promesa y de amenaza, de la modernidad.

¡Ay ciudad qué de sorpresas me reservas!

Te tengo miedo porque tú eres la vida

¡la vida!

Lo que está más allá de mis manos y más acá de mi deseo.

Ciudad torbellino vértigo

¡tómame! a tí me entrego.

JORGE MARIO MÚNERA: *Calle del Cartucho/Bogotá/2002*



JORGE MARIO MÚNERA: *Calle del Carricho/Bogotá/2002*



También en la escritura de Martín Adán, otro joven vanguardista peruano acogido –no sin reservas– por Mariátegui, aparece, de un modo distinto, este inasible encanto de la ciudad. Adán escribe su insólita novela *La casa de cartón* desde una Lima en pleno proceso de expansión. Mariátegui destaca este hecho. En su comentario sobre esta disparatada narración, señala que la condición de posibilidad para el surgimiento de un escritor como Adán es, precisamente, el proceso de expansión del espacio urbano en el Perú. Publicados (¡también!) en el simbólico año de 1928, los 39 fragmentos inconexos que componen esta delirante obra sumergen al lector en un caleidoscópico y desasosegante recorrido deambulatorio por el balneario de Barranco (Lauer, 1986). La Lima de finales de la década de 1920 es, en la narrativa de Adán, una ciudad idéntica a “una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (Adán, 1986: 23-24). Nada puede ser fijado por la vista. Nada puede ser estabilizado por el conocimiento. La sucesión de imágenes y de experiencias discontinuas en este espacio emblemático de la modernidad hacen aparecer a la ciudad como un lugar en el que todo es “temblante, oscuro, como en pantalla de cinema” (Adán, 1986: 27).

Mirko Lauer refiere un dato crucial sobre la ciudad que constituye el “referente de realidad” de *La casa de cartón*. Como consecuencia de la expansión de Lima, el balneario de Barranco por el que deambula Ramón, el personaje principal, ha dejado de existir ya aproximadamente desde 1910. Cuando Martín Adán escribe su novela, Barranco es, desde hace ya dos décadas, uno más de los barrios de Lima. Es así que, todo aquello que el monólogo discontinuo de Ramón notifica, siempre que se refiere al mundo exterior, no es sino una ausencia. A través de la experiencia visual vibrante y brumosa de la ciudad, Ramón detecta la presencia de los espectros de todo aquello que ha desaparecido como consecuencia de la expansión urbana. La ciudad que emerge a través de la escritura de Adán tiene una inusitada particularidad: en ella adviene aquello que ha dejado de existir. Iconos del espacio urbano como son los cinemas y los postes de luz se entrelazan con iconos del espacio rural como son las vacas y los árboles. “Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres” (Adán, 1986: 25). “¡Árboles...? –los faroles– troncos de arbustos que la luz tuerce y la luz hace verdes. A las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo [...] –los troncos sostienen al extremo superior de las campanas de cristal que encierran flores amarillas–” (Adán, 1986: 51).

Siguiendo la meditación inconclusa de Walter Benjamin sobre las galerías parisinas del siglo XIX, lo radicalmente nuevo, que en la era moderna halla su cuna en la ciudad, contiene imágenes en las que lo que fue derrotado en el pasado adviene redimido hacia el presente. A estas imágenes en las que relumbra, como un relámpago, la fuerza mesiánica del pasado redimido, Benjamin las llamó *imágenes dialécticas*. A través de la imagen dialéctica, todo aquello que pudo haber sido pero jamás llegó a ser, todas las posibilidades emancipatorias derrotadas por la historia del progreso capitalista, emergen de nuevo, se actualizan cargadas de vida en el presente. En la Lima de Martín Adán, en ese fantasmagórico barrio de Barranco, a través de los pasajes menores antes citados, se produce el destello de una imagen dialéctica: el campo cobra vida y se actualiza indemne en la ciudad. Antes de que proliferen en Lima los cinturones de pobreza, y con ellos la miseria y la alienación constituyan la experiencia dominante en la ciudad, el espacio urbano para la generación de Adán aparece como un lugar que promete al viandante la realización de una forma de vida que no puede tener lugar, si no es como rara excepción, dentro del capitalismo. La mirada distraída y dispersa de Ramón, como la propia narrativa descoyuntada y desquiciada de Adán, es la de una subjetividad que se sumerge, gozosa, en la experiencia de la incertidumbre y el desconcierto. Nada sujeta el camino de Ramón ni su decurso narrativo. Por oposición a una relación fija entre un sujeto y un objeto, en *La casa de cartón* toda identidad y todo conocimiento se disuelven en la escritura. En la suspensión de toda tensión narrativa a través de la dispersión caleidoscópica de fragmentos, la superstición del progreso y la tiranía del tiempo lineal estallan. El tiempo entonces se suspende y, como en el *evento* de la revuelta, retorna al presente aquello que fue derrotado en el pasado.

Ajeno a las fórmulas del telurismo americanista, cuando el campo adviene a la ciudad en *La casa de cartón* no lo hace para confirmar identidad vernácula alguna –llámese a ésta “indígena”, “mestiza”, o lo que fuere–. Con el retorno del campo, lo que ingresa a la ciudad es un silencio inefable, un recuerdo de aquello que, trascendiendo al lenguaje, jamás puede ser visualizado o conocido. “Una calle iluminada de silencio –por ella se van nuestros ojos de nosotros, nuestros ojos, niños incautos y curiosos–. Y nosotros nos quedamos ciegos. Y un aire de yaraví enfría un poco de calle con su aliento de puna. Después nada, ni siquiera nosotros mismos” (Adán, 1986: 47).

El incierto flujo narrativo de *La casa de cartón* es un flujo informe de vida en el que toda sujeción se disuelve, incluida la sujeción de la identidad.

El presente

En más de una ocasión, Mariátegui refirió que su actividad y pensamiento político estaban animados por un fervor religioso. Rechazando el mecanicismo y el determinismo histórico del Comunismo Internacional, con Georges Sorel veía la necesidad del *mito* para activar el proceso revolucionario. Este encuentro entre la política y la experiencia de lo sagrado se condensa en la imagen de él mismo como escritor febril. Mariátegui –tal y como se puede leer en algunas de las últimas epístolas que escribe a sus amigos (Pearlham, 1999)– vivía en un estado perpetuo de agonía, en el que la inminencia de la muerte intensificaba los impulsos de la vida.

Para el tiempo en que vivió y escribió Mariátegui, Benjamin era prácticamente un pensador desconocido afuera de su círculo íntimo. Él por su parte, no menos místico que Mariátegui, pensaba que toda oportunidad revolucionaria se revela no sólo por la situación política de un momento determinado sino también por la fuerza redentora que tiene este momento, es decir, por su capacidad de “abrir una muy particular, y hasta entonces cerrada cámara del pasado” (Tiedeman, 2004: 944).

Sin duda hay algo en nuestro presente, aunque seguramente no es revolucionario –por lo menos no en el sentido que le daban los anarquistas y marxistas del siglo XX a esa palabra–, que nos permite abrir la cámara, antes cerrada, del pensamiento político abismal plasmado en la escritura vanguardista. Quizás sea el carácter transnacional de los movimientos sociales contemporáneos, quizás su resistencia intempestiva, des-estructurada e inasible a las formas actuales de dominación³ (Ramírez-Gallegos, 2005), aquello que nos permite reconocer, sólo ahora, el encuentro explosivo del pensamiento político radical –de un Mariátegui o un Benjamin– con la escritura anti-identitaria, abismal, desasosegante y gozosa de las vanguardias de inicios del siglo pasado.

Citas

- 1 En el artículo “Sociología y misión pública de la universidad en el Ecuador: una crónica sobre educación y modernidad en América Latina” publicado en: Pablo Gentili y Bettina Levy (compiladores) 2005, *Espacio público y privatización del conocimiento. Estudios sobre políticas universitarias en América Latina* (Buenos Aires: CLACSO) analizó el carácter neo-colonial del liberalismo plutocrático vigente durante las primeras décadas del siglo pasado en el Ecuador.
- 2 De este modo elogió Mariátegui a la escritura de Martín Adán, uno del escritores peruanos de la llamada “nueva generación”. Interesantemente, esta fue exactamente la misma caracterización que utilizó más tarde el aprista Luis Alberto Sánchez años más tarde para defender la obra del ecuatoriano Pablo Palacio en el contexto de la polémica desatada con la publicación de su última novela, *Vida del ahorcado*.
- 3 Atributos que no estuvieron ausentes en la insurrección ciudadana ocurrida el pasado mes de abril en la ciudad de Quito.

Bibliografía

- ADÁN, Martín, *La casa de cartón*, La Habana, Casa de las Américas, 1986 (1928), pp.23-24.
- ARENDRT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1974 (1951).
- BAEZA, Francisco (Comp.), *José Carlos Mariátegui. Obras*, Tomos I y II, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- BENJAMIN, Walter, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en: Hanna Arendt (Ed.), *Illuminations. Walter Benjamin. Essays and Reflections*, New York, Schocken Books, 1969 (1936), p.221.
- _____, *The arcades project*, New York, Harvard University Press, 2004 (1927-1940).
- HOBSBAWM, Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914-1991*, New York, Penguin Books, 1994.
- LAUER, Mirko, “Prólogo”, 1986 (1983), en: Martín Adán, *La casa de cartón*, La Habana, Casa de las Américas, 1986 (1928).
- _____, *La polémica del vanguardismo. 1916-1928*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.
- PEARLHAM, Michael (Trans.), “Prólogo”, en: *The heroic meaning of socialism. José Carlos Mariátegui. Selected Essays*, New York, Humanity Books, 1999.
- RAMÍREZ-GALLEGOS, Franklin, *La insurrección de abril no fue sólo una fiesta*, Quito, Abya-Yala, 2005.
- TIEDEMAN, Rolf, *Dialectics at a standstill. Approaches to the Passagen-Werk*, en: Walter Benjamin, *The arcades project*, New York, Harvard University Press, 2004 (1927-1940).
- VALLEJO, César, “Religiones de vanguardia”, 1927, en: Mirko Lauer, *La polémica del vanguardismo. 1916-1928*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001.