

## MARIÁTEGUI Y LA MÚSICA. VANGUARDIA Y REPRODUCCIÓN Y REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

**Victor Hugo Pacheco Chávez**

Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos.  
Universidad Nacional Autónoma de México /UNAM

María Wiese nos ofreció una de las imágenes más hermosas para entender la obra de Mariátegui. En el breve bosquejo biográfico que Wiese realiza sobre el Amauta cuenta la siguiente, anécdota que tuvo lugar en 1928 en una velada en la cual ella, Mariátegui y Eguren festejaban el centenario de la muerte de Franz Schubert. Después de que Mariátegui destacará que las composiciones del músico austriaco representaban el alma de su pueblo, Wiese realizó una pregunta que dio pie al siguiente diálogo:

¿Y la *Sinfonía inconclusa* –pregunte yo—, que le parece esa obra que no pudo terminar y de la que solo se ejecutan dos movimientos en los conciertos?

Mariátegui calló un momento, antes de contestar:

No hay ninguna obra inconclusa en arte. Ya lo ve Ud.; esta sinfonía solo se compone de dos movimientos y, sin embargo, su belleza y su acento patético llegan a todas las sensibilidades, movimientos, y sin embargo, su belleza y su acento plástico llegan a todas las sensibilidades, porque el compositor puso en ella, así inacabada, todas las posibilidades de su arte... (Wiese, 1971: 51-52)

Wiese termina su reflexión relacionando de manera sutil y magistral las dos notas que escribió Schubert y los dos libros que publicó Mariátegui en vida: “En la *Sinfonía inconclusa* podría encontrarse un signo de su vida y de su obra. Sólo alcanzó a escribir dos movimientos, pero con ellos levantó la arquitectura de una conciencia y de un ideal”. (Wiese, 1971: 52)

Esta consideración sobre Schubert no solo nos remite a la anécdota sino también a la importancia que Mariátegui debió atribuirle al músico ya que en el número 19 de la revista *Amauta*, Wiese presentó un texto de homenaje a Schubert por el centenario de su muerte. En el texto Wiese vuelve sobre el valor de la *Sinfonía inconclusa* y de la música de Schubert en general:

La voz de Schubert nos llega –mensaje de amor y belleza— en su *Sinfonía inconclusa*. Allí palpita su genio, allí viven su alma, su corazón y todo su dolor. Hoy que nos asombra Stravinsky, ese prodigioso arquitecto de los sonidos, ese poeta a la vez lúcido y fantástico; hoy que gustamos de soñar al conjuro de una página de Debussy y de Fauré: hoy que abandonamos el espíritu a la pureza y al misticismo de la Sonata para piano y violín de Frank nos deleitamos con la *Inconclusa*, así como nos deleitamos con la *Apasionata*, con la *Sinfonía pastoral* y con Tristan. ¡Cómo amamos esa elegía patética y tierna, toda vibrante de sensibilidad, de vida interior y de pasión. (Wiese, 1928: 75)

Es curioso que de las distintas disciplinas artísticas la cuestión de la música abarque pocas páginas y referencias en la obra de Mariátegui, sin embargo, las pocas menciones esbozan toda una problemática y distintos afectos que se

presentan de manera general como apreciaciones generales de la cultura y la política que en amauta tenía en mente y por cuestiones que están lejos de nuestra comprensión no pudo sistematizar, pero de las cuales trataremos de dar cuenta de manera general.

### **Mariátegui Vanguardista en la política, clásico en la música**

En la historia del arte se ha reflexionado sobre el desfase o la contradicción entre el arte vanguardista y la vanguardia política, esta situación marcaría en sí misma la dificultad de entender los procesos revolucionarios de inicios del siglo XX como la creación de un mundo completamente distinto, o para decirlo de otra manera mientras las expresiones artísticas pudieran responder a los reclamos más transformadores de la vida, la política sigue siendo una cuestión conservadora, con ello, algunos de los historiadores de la historiografía revisionista rusa como Robert Service (2017), creen encontrar en estos motivos que la revolución rusa no haya en realidad, según él, revolucionado la vida cotidiana de los rusos.

Hay un punto interesante en esta aseveración la cual señala que varios de los revolucionarios de inicios de siglo XX mostraban una incompreensión hacia el arte vanguardista de manera general o hacia alguna de sus expresiones. El ejemplo paradigmático para este tipo de historiografía es Vladimir I. Lenin, que como se sabe era un gran admirador de la música clásica, especialmente de Beethoven. Fue el gran escritor ruso Maximo Gorki quien nos brinda un dato revelador sobre la afición de Lenin con Beethoven. Cuenta Gorki que en una velada que se realizó en la casa de su ex mujer Yervkarina Pávlovna, el pianista Isaia Dobrovein interpretó la pieza del músico alemán titulada *Appassionata*, ante lo cual, según Gorki, Lenin ofreció el siguiente comentario: "No conozco nada mejor que la *Appassionata*. Podría escucharla todos los días. ¡Qué música asombrosa, sobrehumana! Me hace sentir orgulloso, ingenuamente, de que la gente pueda crear tales milagros". (Gorki, 1924)

El historiador Gerard Walter apunta el origen de esa relación estrecha entre esta pieza de Beethoven y Lenin. Nos cuenta que durante su estancia en Cracovia la escritora y revolucionaria Inés Armand fue la responsable de tal suceso:

A veces, en las noches de invierno, Inés reunía en su casa a los dos matrimonios [se refiere al matrimonio de Lenin y Krupskaja y al de Zinoviev y Yevgeniya Lasma]. Había un piano en su habitación. Se ponía a tocar. Una vez tocó la *Appassionata*. Lenin quedó asombrado. En materia de música sus gustos eran más bien rudimentarios, pero los acordes tumultuosos y desgarradores de la sonata de Beethoven le trastornaron el alma. Desde entonces, le pidió varias veces a Inés que la volviera a tocar, y cuando la joven le anunció la próxima llegada a Cracovia de un cuarteto vienés que había ido a interpretar obras de Beethoven, exigió que cotizaran para comprar un abono a toda la serie de conciertos. Pero en esa ocasión, Lenin sufrió un desengaño. No comprendió nada y se aburrió mortalmente en el primer concierto. Su mujer, lo mismo. Únicamente Inés parecía maravillada y totalmente extasiada. (Walter, 1967:297)

Lo más curioso de esta relación es la manera en la cual Lenin reacciona a dicha confesión en el relato de Gorki:

Pero no puedo escuchar música a menudo; me altera los nervios. Me dan ganas de decir cosas amables y estúpidas, y dar palmaditas en la cabeza a la gente que, viviendo en este sucio infierno, pueden crear tanta belleza. Actualmente no se puede acariciar la cabeza de nadie. Te podrían arrancar la mano de un mordisco. Hay que golpear esas cabezas sin piedad. Aunque, idealmente, estemos en contra de cualquier clase de violencia. Sí... tengo un trabajo endiabladamente difícil. (Gorki, 1924)

Hay quienes han querido ver en este gesto una deriva de la violencia de Lenin, más porque él mismo afirmaba que no se podía quedar escuchando la *Appassionata* porque no haría la revolución. Como ha señalado Zizek quizá en este pasaje, que varios de sus detractores han tratado de resaltar para hablar de la falta de piedad de Lenin, se encuentre precisamente el lado opuesto la extrema humanidad del dirigente bolchevique. (Zizek, 2004: 43)

Aunque poco sabemos de los gustos musicales de José Carlos Mariátegui podemos ver que en términos generales comparte el gusto por la música de Beethoven, así lo deja ver en un cuestionario, de aquellos que por esas épocas se realizaban a las personas dejando entrever sus gustos y afinidades. El cuestionario, realizado a su regreso a Lima, y publicado en *Variedades*, lamentablemente no ahonda en su gusto musical sino que rápidamente se desplaza a la pintura:

¿El músico y el pintor de su predilección?

El músico Beethoven. ¿El pintor? Soy enamorado de tres pintores del Renacimiento: Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli y Piero della Francesca. Y tres pintores del impresionismo y neoimpresionismo francés: Degas, Cézanne y Matisse. Y de un pintor del expresionismo alemán, Franz Marc. (Mariátegui, 2017: 243)

¿Por qué Beethoven? Es difícil saber cuál era la emotividad que el músico alemán causaba en Mariátegui, pero podemos intuir que en términos generales el Amauta coincidía con los juicios de María Weisse quien en una breve nota respondía a través de las páginas de la revista *Amauta* el porqué del amor hacia Beethoven:

Beethoven, el creador formidable, es el artista que más se acerca al corazón de los hombres. Su obra majestuosa y potente palpita de dolor, de pasión y de ternura; por eso vamos a ella buscando un eco de nuestras angustias y de nuestras tristezas. El acento de la obra beethoveniana es único. Beethoven puso en sus composiciones todo el drama de su vida, todos sus anhelos de amor –nunca realizados– toda la nobleza y la generosidad de su alma y también su maravillosa alegría, su sentimiento de la naturaleza y aquella fe que lo hacía exclamar: “¡Oh, Dios mío, mi único refugio!” [...]

¿Por qué amamos a Beethoven? Por el acento humano de su obra vasta como el universo, inspirada con el verbo de Dios; por su dolor: pues es el universo; por su inquietud; por su pasión, por eso amamos a Beethoven. (Weisse, 1927: 33)

Aunque Mariátegui no ahonda más en Beethoven y en sus gustos musicales podemos encontrar a lo largo de su obra indicios que reflejan su parecer con algunos aspectos musicales. El primero de ellos sin duda, como ya lo dijimos aquí, es el de su preferencia a la música clásica que a los otros géneros musicales.

Para continuar con esta primera contraposición que realizamos entre ese desfase o ruptura entre el arte vanguardista y la vanguardia política. Hay que recordar que Mariátegui fue reacio no sólo a la experimentación de la música futurista italiana, sino a todo el movimiento futurista italiano en su conjunto. Mariátegui entendía la fuerza y la potencia de Marinetti y la manera en cómo fue creando un dogma que rápidamente apostó por su compromiso con el pasado imperial de Italia y con el fascismo como el elemento renovador de esa tendencia conservadora. El dogma del futurismo italiano Mariátegui lo esboza de la siguiente manera:

Sus líderes quisieron que el futurismo se convirtiese en una doctrina, en un dogma. Los sucesivos manifiestos futuristas tendieron a definir esta doctrina, este dogma. En abril de 1910 apareció el famoso manifiesto contra el claro de la luna. En abril de 1910 el manifiesto técnico de la pintura futurista, suscrito por Boccini, Carrá, Russolo, Balla, Severini, y el manifiesto contra Venecia pasadista. En enero de 1911 el manifiesto de la mujer futurista por Valentine de Saint Point. En mayo el manifiesto de la literatura futurista por Marinetti. En pintura, los futuristas planearon esta cuestión: que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos. En música, iniciaron la tendencia a interpretar el alma musical de las muchedumbres, de las fábricas, de los trenes, de los transatlánticos. En la literatura, inventaron las palabras en libertad. Las palabras en libertad son una literatura sin sintaxis y sin coherencia. Marinetti la definió como una obra de "imaginación sin hilos". (Mariátegui, 2017b: 316)

Sin embargo, quizá habrá que pensar que ese pretendido desfase entre la vanguardia artística y la vanguardia política solo este dado por una visión de paralaje que solo nos hace reducir los dos campos a uno solo cuando en realidad ambos están interactuando constantemente.

### **La importancia de la educación musical**

Si bien no estamos ante un pensador como Nietzsche quien afirmaba que no podía vivir sin música, eso no implica que Mariátegui no le otorgue un papel dentro de la sociedad. Para Mariátegui la educación musical era una parte esencial para el mejoramiento del espiritual del pueblo. En el caso de Lima el Amauta reclama que no ha existido en su tiempo sensibilidad de las autoridades para fomentar la educación musical. Aquello que hoy podemos denominar como una política pública en materia de cultura es algo que Mariátegui ve muy alejado pues

Organizado y realizado un ciclo de conciertos populares, el doctor Carlos Roe, Alcalde de Callao, ha planteado en el Perú la cuestión de la educación artística. Para la casi totalidad de las personas que en el país se suponen clase "ilustrada y dirigente" esta cuestión no existe. Lo que quiere decir que estas personas, además de carecer ellas mismas de educación artística, no sienten absolutamente su necesidad.

Lima se considera casi deshonrada el año en que no puede regalarse con una buena temporada de toros y carreras. Pero en cambio no le preocupa absolutamente la falta de una modesta temporada de conciertos. Las ralas audiciones de la Filarmónica son para una pequeña clientela familiar. Lo mismo se debe decir de las audiciones del Conservatorio Stea. La ciudad no tiene una orquesta. No se puede dar este nombre a la que anualmente recluta la Filarmónica para cumplir su número en el programa de las fiestas patrias. Orquestas de restaurantes, de cafés o de cinemas son las únicas que oímos consuetudinariamente. Las retretas no responden a ningún propósito de educación musical del pueblo. Corren a cargo de unas bandas incipientes y jaraneras cuya capacidad interpretativa se detiene en una mecarrónica ejecución de la marcha del "Carmen". (Mariátegui, 1994: 395)

Lo que Mariátegui expresa es una idea en la cual la música sea parte integral de la educación sentimental y emocional de un pueblo. Su visión si se quiere puede ser un tanto ilustrada pero hay una cuestión que independientemente de las consideraciones que se tengan es que para el Amauta la educación artística era parte esencial de la manera en la cual los obreros, los campesinos, los sectores más pauperizados podían acceder a la comprensión del fenómeno musical. En este sentido, Mariátegui se acerca a la manera en la cual Marx establecía los límites de la enajenación del obrero y su incapacidad de apreciar el fenómeno artístico. Para Mariátegui como para Marx el capitalismo se encarga de mantener a los proletarios solo en el límite de su subsistencia, en su animalización, en su desespiritualización de la vida. Max nos dice al respecto:

Se llega, pues, al resultado de que el hombre (el trabajador) solo siente que actúa libremente en sus funciones animales –comer, beber y procrear; a lo sumo, en la vivienda y el adorno, etc.—, y en sus funciones humanas solo se siente un animal. Lo animal se convierte en lo humano, y lo humano en lo animal.

Comer, beber y procrear, etc., son también sin duda, actividades auténticamente humanas. Pero, en la abstracción que las separa del ámbito restante de la actividad humana, y que las convierte en fines últimos y únicos, son actividades animales. (Marx, 2004: 110)

La falta de educación musical y en un amplio sentido cultural del pueblo se corresponde con la enajenación de la vida dentro del capitalismo. Por ello, tanto para Marx como para Mariátegui la lucha por la desenajenación implica una modulación de los sentidos y del gusto, una educación que trascienda su inmediatez: Nos dirá Marx:

La superación de la propiedad privada es, por ello, la plena *emancipación* de todos los sentidos y las propiedades humanas; pero es esta emancipación, precisamente, por el hecho de que estos sentidos y propiedades se han vuelto *humanos*, tanto subjetivamente como objetivamente. El ojo se ha convertido en ojo *humano*, como su objeto se ha convertido en un objeto social, *humano* [...] Del mismo modo, los sentidos y el goce de los otros hombres se han convertido en mi *propia* apropiación. Fuera de estos órganos inmediatos se constituyen, entonces, órganos sociales, bajo la *forma* de la sociedad; así pues, por ejemplo,

la actividad realizada inmediatamente en sociedad con otros, etc., se ha vuelto un órgano de mi *expresión vital*, y un modo de apropiación de la vida humana. Puede entenderse que el ojo *humano* disfruta de un modo distinto que el ojo rudimentario, inhumano; el *oído* humano de un modo distinto al oído rudimentario, etc. (Marx, 2004: 147)

Así la incapacidad del pueblo, de los trabajadores, de apreciar la emotividad de la música culta se debe más bien a la falta de educación artística. Por ello, Mariátegui condena esta situación y los prejuicios de la burguesía y los artistas:

Los que proclaman la incapacidad del público de estimar la música, proclaman sólo su propia incapacidad de tal esfuerzo. ¿Qué gusto musical se puede exigir de un público condenado a las retretas de la Guardia Republicana o a las melodías de las orquestinas de sedicentes damas vienasas? El gusto es el resultado de un largo proceso de educación. En Lima son muy pocas las personas que pueden apreciar una orquesta por la sencilla razón de que son también muy pocas las que han oído orquestas dignas de este nombre. Yo recuerdo muy bien que el primer concierto sinfónico que escuché en el extranjero, fue para mí una revelación, un descubrimiento. (Mariátegui, 1994: 395)

### **Mariátegui y la música popular**

También se ha señalado que Mariátegui no supo apreciar la música popular. Y es que efectivamente a diferencia de un autor como José María Arguedas quien no sólo estudió a profundidad la música andina, sino que su universo literario está totalmente estructurado con la cuestión musical, en el Amauta esto no sucede de la misma manera.

La música es la banda sonora de la sociedad, es decir, las maneras de sentir, del establecer el ritmo de la sociedad, de expresar un sentimiento pueden estructurarse a través de la música que cada sociedad crea. Esto por supuesto que Mariátegui lo sabía, aunque no le dedique mucho espacio. No es casualidad que Mariátegui recoja como verdadero el dualismo que establece Federico More en la literatura:

Literalmente –escribe More– el Perú presentase, como es lógico, dividido. Surge un hecho fundamental: los andinos son rurales, los limeños urbanos. Y así las dos literaturas. Para quienes actúan bajo la influencia de Lima todo tiene idiosincrasia iberáfrica: todo es romántico y sensual. Para quienes actuamos bajo la influencia del Cuzco, la parte más bella y honda de la vida se realiza en las montañas y en los valles y en todo hay subjetividad indescifrada y sentido dramático. El limeño es colorista: el serrano es musical. Para los herederos del coloniaje, el amor es un lance. Para los retoños de la raza caída, el amor es un coro transmisor de las voces del destino. (Mariátegui, 2017: 256)

Mariátegui veía que ese sentimiento de los indígenas se conservaba en sus expresiones pictóricas, plásticas y musicales mostrando el esplendor que su civilización tenía en otros tiempos. (Mariátegui, 2010: 84) Vemos que no es que Mariátegui este ciego o no vea la importancia de la relación del indígena con la

música, sino que rechaza toda consideración de lo indígena únicamente mediada por el folclor. Por ello, en el terreno literario una de las características que señala de la poesía de Vallejo es precisamente que este se aleja del folclor y rescata el americanismo genuino. El rescate de este fondo histórico, del sustrato cultural indígena, es algo que Mariátegui trata de legitimar ante una visión que solo cosifica al indio y lo ve como puro ornamento. En una breve nota sobre "Música y folclor", señala la presencia de géneros musicales como el yaraví, el huayno y la *cashua* (la danza andina). Y hace una contraposición en la que lamentablemente no se extendió, pero nos permite apreciar cómo observa que el folclor responde a un "nacionalismo oportunista" que se contrapone a un nacionalismo "social – reivindicación de lo popular—". (Pásara y Melgar, 2018: 205) Esta misma consideración de la relación entre la música andina y el legado de la tradición incaica que pervivía a inicios del siglo XX, se encuentra en el artículo que publicó en la revista *Amauta*, Uriel J. García (1926), titulado "La música andina". En este artículo el autor no solo explica los orígenes de la huanca, el hurawi, el huaino, la *kjashua* y el hayarachi, sino que también pone la relación estrecha de la música andina como una expresión espiritual de los pueblos de la serranía. Lo cual establece de alguna manera esa pervivencia de cierto *ethos* cultural de los indígenas peruanos.

### **Mariátegui y la reproductibilidad técnica de la música**

Es común señalar la relación que hay entre Walter Benjamín y Mariátegui con respecto al aspecto revolucionario del cine, pero me parece que se puede encontrar otro punto de coincidencia entre las apreciaciones del arte de Mariátegui con los miembros de la Escuela de Frankfurt. Pues una de las cuestiones que Mariátegui observa es la vuelta del siglo XIX al XX está operando en el terreno de las artes un cambio que va dejando de lado su aspecto sacro por una consideración meramente de goce mercantil. El arte ha dejado de ser considerado una manifestación espiritual para establecerse como un mero espectáculo, un mero entretenimiento. Esta crisis del arte ligada a la técnica se va a manifestar en Mariátegui del siguiente modo:

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido toda su unidad esencial [...]

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absolutismo burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no –esto es lo de menos—, del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva el alma vacía. (Mariátegui, 1994: 553)

Para Mariátegui la música más que una experiencia sintética entre la obra y el individuo, se vuelve un mero ornamento del teatro y del cine, hay que recordar que en esos momentos la música era un recurso del cine que debía ejecutarse en vivo. Una de las cuestiones que hay que resaltar y que no es materia de reflexión de Mariátegui pero que es fundamental para entender la manera en que se crea la industria cultural relacionada con la música y que en el fondo produce el rechazo de

Mariátegui, es la posibilidad de la repetición de la música sin necesidad de la experiencia viva, esto propiciado por los aparatos de reproducción musical.

Jacques Attali da cuenta de que este fenómeno no solo permite dicha reproducción de la música en cualquier momento y lugar, lo que supone la ventaja de los aparatos de reproducción de la música. Pero al suceder esto también se transforma la propia experiencia con la música: "la grabación se inscribe como la muerte de la representación". (Attali, 1995: 128) La grabación que surgió con la idea de poder preservar la representación terminará asesinandola porque se crea una fetichización de la grabación que no solo oculta su soporte técnico inicial, sino que suprime la experiencia vital de la representación, prescinde de su actuación en vivo y cuando esta se lleva a cabo el espectador lo que quiere escuchar es una copia exacta de la copia, una reproducción musical "limpia", que respete la grabación tal cual la ha escuchado. Pero también lo que hace la grabación es terminar con el aspecto comunitario y religioso de la música pues para tener la experiencia musical ya no hace falta la comunidad, ya es una experiencia solitaria y solipsista, este elemento que quizá podemos pensar como contradictorio con los conciertos recitales en vivo habrá que pensar cuántos de ellos realmente establecen conexiones comunitarias, lo que en realidad queda en estos recitales o conciertos colectivos es solo el simulacro del aspecto ritual de la música. (Attali, 1995: 130 y ss)

### **El jazz y la americanización de la cultura**

Una de las cuestiones que llama la atención también es la crítica que Mariátegui realiza al jazz. En las pocas referencias donde señala este género musical se puede observar que no lo deja de mirar como una música ajena a la banda sonora de la sociedad peruana: "El exilio temporal del jazz band descastado –sin el frenesí del negro acrobático auténtico– y del tango cimarrón –a fuerza de malas traducciones y de entonarse al ambiente tibio y opaco". (Pásara y Melgar, 2018: 205)

Pone en entredicho el aspecto revolucionario del jazz que tanto se ha destacado y que se puede decir encontró en literatos como Alejo Carpentier todo su despliegue liberador. Mariátegui dejara esta sentencia: "Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia del arte de vanguardia; hasta cuando, superando el subjetivismo, que a veces lo enfermó, se propone metas realmente revolucionarias. Hidalgo, ubicando a Lenin en un poema de varias dimensiones, dice que los "senos salomé" y la "peluca de garçon" son los primeros pasos hacia la socialización de la mujer. Y de esto no hay que sorprenderse. Existen poetas que creen que el *jazz-band* es un heraldo de la revolución. (Mariátegui, 1994: 554)

Esta puesta en cuestión de un estilo como el jazz se debe a dos consideraciones. Primero, Mariátegui ha observado que la música se está reduciendo a un mero espectáculo, como los deportes. Para Mariátegui algunas manifestaciones artísticas han dejado de transmitir una verdad metafísica para volverse un entretenimiento banal:

Todo esto es demasiado insólito, demasiado nuevo, demasiado disparatado. Pero todo esto es, asimismo, muy propio de nuestro tiempo. Este género de arte es como la música negra, como el box y como otras cosas actuales, un

síntoma y un producto legítimos, peculiares y espontáneos de una civilización que se disuelve y que decae. El arte se vuelve deporte, se torna juego. Una poesía no tiene hoy más importancia que un tango. La poesía y el jazz band suelen acompañarse muy bien en este tiempo. Yo he oído en Roma a un poeta recitar sus versos acompañado al piano con música de fox-trot. Y el efecto de esta melopea snobista era bastante agradable. (Mariátegui, 1994: 573)

Esta misma aseveración se encuentra en la reseña que se publicó en el número 20 de la revista *Amauta* (1929), sobre el libro de André Coeroy, *Panorama de la musique contemporaine*:

Y después de Dabussy –Dabussy, el “último enamorado del siglo”— la salud y la cordialidad del suizo Honneger, el humor de Milhaud y de Ponleue, la música – cómo la poesía— tiende a ser deportiva, jovial, humorística. Como la lírica se va despojando de todo lo inútil, de toda sensiblería, de toda retórica. La estética musical sigue el ritmo de su tiempo; ritmo que es de jazz, de moto y de cinema. Ha cesado de latir el viejo corazón de los románticos. (“Panorama”, *Amauta*, 1929: 100)

Esta consideración de Mariátegui esta en total sintonía con un punto que elabora V. Modesto Villavicencio sobre el Charlestón, y que es el de la americanización de la cultura. Esta americanización implica hacer de todas las manifestaciones sociales un mero espectáculo. Ya no estamos ante los escaparates parisinos que denunciaba Benjamin, sino ante el deporte como la nueva mercancía que todos admiran y que quieren realizar en sus propios cuerpos: “Desde otros puntos de vista, el charlestón es el equivalente del deporte. A nuestras sociedades modernas las domina la admiración por el músculo, por el espectáculo brutal del box. Por consiguiente, no puede sustraerse al ejercicio de una danza, también beligerante y llena de fuerza primitiva”. (Villavicencio, 1927: 36)

Por ello, no sorprende que para Mariátegui el jazz se ha uno de los símbolos del capitalismo americano:

Pero antes de que la sociedad nueva se organice, la quiebra de la sociedad actual precipitara a la humanidad en una era oscura y caótica. Así como se ha apagado Viena, festiva luz de Europa de avant-guerre, se apagará más tarde Berlín. Se apagarán Milán, París y Londres. Y, último y grande foco de esta civilización, se apagará Nueva York. La antorcha de la estatua de la Libertad será la última luz de la civilización capitalista, de la civilización de los rascacielos, de las usinas, de los trusts, de los bancos, de los cabarets y del jazz band. (Mariátegui, 1994: 599)

Esta americanización de la cultura implica una subsunción de los de ciertas formas y estilos de otras culturas como la de los negros pero recodificada, despojada de cualquier otra consideración que no sea la de los valores de la civilización capitalista: el lucro, la expropiación y la violencia fascista, en este sentido Villavicencio anota sobre el charlestón:

Entre tanto la pujanza arrolladora de los Estados Unidos, impone al mundo sus *one steps, fox trot, camell, shimmy, charlestón*, etc. En pocos años, el baile

yanqui, conjuntamente con los dólares conquista el planeta. Pero este hecho ¿tiene alguna explicación histórica? ¿Por qué principalmente el charlestón ha tenido una aceptación universal? [...]

El charlestón responde a la necesidad orgánica y espiritual de la época. Es un símbolo de la civilización capitalista. Es un baile de negros, pero no precisamente para negros. El hombre moderno dominado por el espíritu de la gran urbe se lo ha apropiado para satisfacer su necesidad biológica: la de la violencia. (Villavicencio, 1927: 36)

Esto que hoy podemos denominar como extractivismo cultural también es denunciado por Mariátegui:

El Occidente blanco y capitalista perfecciona e intensifica la explotación tradicional de los negros. En la guerra, las potencias imperialistas de la Entente emplearon en gran escala el material humano que podían suministrarle las colonias negras. Y hoy, desarrollada técnicamente a un grado inverosímil la explotación del trabajo, el consumo y la producción de los negros, nada más natural que la explotación de su arte. El negro continúa proveyendo de material a la civilización blanca. Disminuida, empobrecida, la fantasía artística de los europeos busca en los negros un rico filón para la industria literaria y artística. (Mariátegui, 1994: 1258)

Como hemos podido observar hay varias dimensiones que se pueden sugerir de los breves comentarios que dejó Mariátegui desperdigados a lo largo de su obra podemos ver que si bien tiene una predilección por la música clásica hay una consideración de la manera en la cual la música y la sociedad andina se relacionan. Además de que no deja de ser interesante el fenómeno de desacralización de la música y su reducción a mero espectáculo, así como la atención al despliegue de la americanización cultural que hace falta explorar más en la obra de Mariátegui.

## Referencias

Attali, Jacques (1995), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI.

García, Uriel J. (1926), "La música incaica", *Amauta*, Año I, No. 2.

Gorki, Maximo (1924),

Mariátegui, José Carlos (1994), *Mariátegui Total*, T. I, Lima, Amauta.

\_\_\_\_\_ (2010), *La tarea americana*, selección y estudio introductorio de Héctor Alimonda, Buenos Aires, Prometeo/Clacso.

\_\_\_\_\_ (2017), *Mariátegui: Política revolucionaria contribución a la crítica socialista. Tomo II. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana y otros escritos*, Caracas, El perro y la rana.

\_\_\_\_\_ (2017b), *Mariátegui: Política revolucionaria contribución a la crítica socialista. Tomo I. La escena contemporánea y otros escritos*, Caracas, El perro y la rana.

Marx, Karl (2004), *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Argentina, Colihue.  
"Panorama de la musique contemporaine" (1927), *Amauta*, Año II, No. 20.

Pásara Pásara, Manuel; y Melgar Bao, Ricardo, eds. (2018), *José Carlos Mariátegui: Originales e inéditos, 1928*, Santiago de Chile, Ariadna Editores.

Service, Robert (2017), *Lenin, Una biografía*, Madrid, Siglo XXI.

Villavicencio, J. Modesto (1927), "El charlestón y nuestra época", *Amauta*, Año II, No. 5.

Walter, Gerard (1967), *Biografía de Lenin*, Cuba, Editorial Ciencias Sociales.

Weisse, María (1927), "Escalas", *Amauta*, Año II, No. 8.

\_\_\_\_\_ (1928), "Momentos cerca de Schubert", *Amauta*, Año III, N. 19.

\_\_\_\_\_ (1971), *José Carlos Mariátegui, etapas de su vida*, Lima, Amauta.

Zizek, Slavoj (2004), *Repetir Lenin*, Madrid, Akal.