



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Gutiérrez, V. (1974). *Valoración de las vanguardias artísticas en el pensamiento de Mariátegui* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

# REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

---

**Título:**

Valoración de las vanguardias artísticas en el pensamiento de Mariátegui

**Autor:**

Victor Marco Gutiérrez Verástegui

**Año:**

1974

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Doctorado

**Palabras  
claves:**

José Carlos Mariátegui, vanguardias artísticas, valoración crítica, marxismo

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Gutiérrez, V. (1974). *Valoración de las vanguardias artísticas en el pensamiento de Mariátegui* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

La investigación analiza la recepción crítica de las vanguardias artísticas del siglo XX por el intelectual peruano José Carlos Mariátegui. El innegable impacto del vanguardismo no fue ignorado por Mariátegui, acucioso observador del escenario artístico. Convencido del proyecto vanguardista, se adscribió dentro de él como un defensor ideológico. Sin embargo, surge el problema de la aparente incompatibilidad entre el carácter subjetivista, irracional y anárquico de la vanguardia, con las ideas rotundamente materialistas de Mariátegui. A través de un análisis historiográfico y crítico, se intentan explicar los fundamentos de la alianza de los vanguardistas artísticos con los marxistas como Mariátegui, aquellos “vanguardistas políticos”.

*Palabras Clave:* José Carlos Mariátegui, vanguardias artísticas, valoración crítica, marxismo.

0039

S/80.0

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**

**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Programa Académico de Literaturas Hispánicas**



**VALORACION DE LAS VANGUARDIAS  
ARTISTICAS EN EL PENSAMIENTO  
DE MARIATEGUI**

035

**TESIS**



**PRESENTADA POR:**

**VICTOR MARCO GUTIERREZ VERASTEGUI**

**PARA OPTAR EL GRADO DE DOCTOR EN  
LITERATURAS HISPANICAS**



**Lima — Perú**

**1974**

**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**

CONTENIDO

Introducción.

1. Burguesía y decadencia.

1.1 El declive racionalista.

1.2 El realismo enmascarado.

1.3 El capitalismo y la creación.

2. Arte y revolución.

2.1 La irrupción del irracionalismo.

2.2 Dinámica de la fantasía.

2.3 Los movimientos de vanguardia.

2.3.1 La revolución artística.

2.3.2 Futurismo.

2.3.3 Dadaísmo.

2.3.4 Surrealismo.

2.4 Dialéctica en la creación.

2.5 El artista y la época.



### 3. Arte y vida.

3.1 La revolución social.

3.2 Marxismo y humanismo.

3.3 Hacia un nuevo realismo.

Conclusiones.

Bibliografía.

Indice.





## INTRODUCCION

La irrupción de los movimientos de vanguardia en la cultura occidental es, sin lugar a dudas, uno de los fenómenos culturales más importantes de nuestro siglo. Su acción no sólo se circunscribe a la esfera del arte sino que alcanza los planos ideológico y filosófico. El arte y la literatura hasta nuestros días acusan el impulso de su dinámica y, evidentemente, nunca como entonces la creación sufrió cambios tan radicales.

Arte de disolución y "decadencia", el vanguardismo, en sus diversas tendencias, ostenta una vocación nihilista y anárquica. Arte de estirpe burguesa, pero rebelde en esencia, descubre que los mitos y los valores tradicionales de la cultura occidental, en la creación artística, habían perdido vigencia y se habían convertido en rótulos sin



contenido. Su aparición en el seno de la sociedad burguesa representa el momento histórico en que esta clase social ha perdido el impulso ascensional; por ello, al mismo tiempo que delata una crisis, anuncia una reconstrucción. Contra el concepto de lo eterno y la abstracción inmóvil, el vanguardismo opone el relativismo, la vitalidad, la fidelidad a la época y al hombre. Arte revolucionario, aunque escéptico, permitía, sin embargo, avizorar una realidad encubierta por el academicismo tradicional.

José Carlos Mariátegui, crítico marxista-leninista, fue uno de los primeros en interpretar y valorar los movimientos de vanguardia en Latinoamérica. A lo largo de su fecunda producción el pensador peruano caracterizó la naturaleza y función de los denominados "ismos" e interpretó lúcidamente su mensaje artístico. A despecho de la contemporaneidad de muchos movimientos, el autor peruano tuvo suficiente agudeza para comprender su papel y configurar una teoría acorde con el marxismo creador que, hoy en día, cobra vigencia inusitada en el pensamiento de los modernos estetas. Su pensamiento y sus previsiones tienen plena actualidad. Esta es la razón que anima la tarea de explicación y sistematización del presente trabajo.

Por su corta existencia y diversas actividades, Mariátegui no tuvo oportunidad de elaborar en una obra coherente sus ideas sobre el arte. Sin embargo, en diver



sos estudios, crítica y recensiones, legó su opinión y veredicto a quienes desean aproximarse a su obra. El comprendió, a su tiempo, que la vanguardia artística respondía a la instancia histórica de asegurar el movimiento innovador que debe cumplir el arte y la invalidez de todo dogma estético. Y, sin renunciar la posición del materialismo dialéctico, se adhirió sin reservas a la labor de la vanguardia artística.

El presente trabajo trata de resolver un problema medular que prima facie emerge al confrontar la actitud científica de José Carlos Mariátegui y la índole anárquica y destructiva de los movimientos de vanguardia. ¿Puede un marxista, sin desmedro de sus convicciones, suscribir la función subjetivista, irracional y relativista de las escuelas de vanguardia? ¿Le es lícito a un comunista postular la tesis de que el realismo ha empobrecido a la naturaleza y a la vida? ¿Es compatible con el materialismo la idea de que con la fantasía se puede abarcar las profundidades de la realidad? Estas son, escuetamente, algunas de las antinomias en torno al problema mencionado, que se tratan de resolver.

El desarrollo del presente trabajo tiene tres instancias. En el primer capítulo se realiza un examen de la crisis del mundo burgués, la herencia del realismo -sustentado por el positivismo decimonónico-, y la hostilidad del capitalismo a la creación artística. En el segundo capítulo se estudia, en el contexto escéptico y relativista de la fi-



losofía del siglo XX, los diversos movimientos de vanguardia, concordando el punto de vista de Mariátegui con las modernas concepciones. Por último, en el tercer capítulo, se actualiza el cotejo entre la revolución social y la revolución artística y sus implicancias humanas. Pese a su objetivo común, por mucho tiempo, vanguardia artística y vanguardia política olvidaron su significación humanística: el ascenso a superiores niveles de vida, confundiendo medios con fines. Por consiguiente, se cierra el trabajo con el estudio de nuevos aspectos que permiten la configuración de un nuevo realismo, pleno de vida.

Es importante relieves que las ideas claves de José Carlos Mariátegui sobre los movimientos de vanguardia, a más de cuarenta años de su muerte, no han variado sustancialmente. Contrariamente, su pensamiento emerge afín al de los modernos teóricos. Y una de las razones de su permanencia puede ser su equivalencia: el arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte.



### 1. Burguesía y decadencia.

Cada cultura tiene su propia concepción del mundo, una ideología y una actitud. La filosofía racionalista fue útil a la burguesía para vencer a la aristocracia y establecer convenientemente su status económico, político y social. En otras esferas, la razón posibilitó a la sociedad burguesa apreciables logros en el arte, la ciencia y la técnica. En el plano humano, fría y formalista, fue incapaz de promover los anhelos más profundos de la existencia. José Carlos Mariátegui expresa que en nuestros tiempos -siglo XX- "ni la razón ni la ciencia pueden satisfacer la necesidad de infinito que hay en el hombre" (1). Avida de conquistas materiales, la civilización burguesa muy pronto olvidó sus antiguos ideales: libertad, igualdad, fraternidad. Con el tiempo devino, a través de normas invariables, en prosaica defensora de los intereses egoístas y antisociales.



En nuestra centuria, en los contrastes sociales y la impotencia gubernativa, se agudiza la decadencia. A despecho de la idea de progreso la crisis económica y política es evidente. Sus manifestaciones son las dos guerras mundiales y las de liberación de los pueblos del tercer mundo. Se manifiestan violentas negaciones a la democracia liberal que, funcionalmente, en la conducción de los estados, resulta inefectiva e inoperante. Pero es importante aclarar que más que una crisis de la cultura occidental es una crisis del sistema económico y político burgués. El capitalismo no tiene por qué ostentar la representatividad de los logros de la comunidad social.

El impulso ascensional de la burguesía fue su filosofía y sus divisas en pro del hombre y del ciudadano. Sin ellas no habría conseguido su predominio. Pero en la actualidad la desvalorización de estas ideas rectoras es evidente. "La decadencia de una civilización está marcada por un desgaste, un debilitamiento, una quiebra de su ideología. Las ideas de su época son un síntoma, un índice importante" sostuvo Mariátegui (2). No existe la inmovilidad, las ideas influyen en la realidad y a la inversa. Si no hay un anhelo supremo, la humanidad empieza a caer en el escepticismo y la angustia. No se puede caminar sin rumbo. La burguesía, obstinada en una vida plácida, puestos en entredicho sus valores, pronto se verá sacudida por movimientos inconformes.



Al estudiar el fenómeno, si desmedro de su convicción materialista, Mariátegui afirma que "el hombre es un animal metafísico". Es decir, el hombre, en todas las épocas, es impulsado por anhelos supremos: "No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia", asevera (3). Pero en su pensamiento la palabra mito escapa de sus connotaciones idealistas: tiene un sentido creativo, vivificador, dinámico. Y la crisis de la burguesía, ciertamente, es la carencia de una esperanza, de una construcción futura, humana y universal, sin exclusiones. Esta carencia espiritual, paradójicamente, traerá consigo su quiebra material en un plazo corto o lejano.

Desde fines del siglo pasado aparecieron tendencias filosóficas y artísticas que empezaron a minar el predominio de la razón y, contrariamente, a valorizar el sentimiento, la intuición y la vitalidad. Comienza la duda, la desconfianza en las instituciones y su tabla de valores. "El siglo XIX europeo conoció una tendencia revolucionaria de fondo, alrededor de la cual se organizaron el pensamiento filosófico, político, literario, la producción artística y la acción de los intelectuales" (4), nos dice Mario De Michelli, autor italiano contemporáneo. Hoy no sólo existe en la civilización occidental la pérdida de fe, de optimismo, sino que la organización social parece no satisfacer al hombre y los logros en el campo objetivo no interesan a los espíri-



tus más inquietos. Ya no existen categorías incommovibles y absolutas. Movimientos juveniles empiezan a proscribir de sus vidas los bienes materiales. Una sombra de escepticismo y nihilismo va cubriendo todo. Como no han variado las causas -o se han patentizado vívidamente- el pensamiento de Mariátegui sigue vigente.

"En la filosofía occidental contemporánea prevalece un humor escéptico. Esta actitud filosófica ... es un gesto peculiar de una civilización en decadencia. Sólo en un mundo decadente aflora un sentimiento desencantado de la vida" (5).

No hay circunscripciones ni fronteras. La crisis no es de un país o un continente sino de las instituciones, de occidente. El capitalismo en su etapa imperialista es un fenómeno universal. El rechazo no es solamente a una clase, en concreto, es el rechazo a una sociedad, a un molde de vida. Pero en los nuevos tiempos se gesta una unidad histórica, una polarización de fuerzas, impulsadas por un nuevo mito: la revolución social. Mariátegui, que asociaba la idea a la acción, ya lo había previsto: "El hombre contemporáneo tiene necesidad de fe. Y la única fe, que puede ocupar su yo profundo, es una fe combativa" (6).

Algunos intelectuales y artistas, por orgullo o egoísmo, suponen que pueden quedar indemnes de la decadencia histórico-social. Sin embargo, en la mayoría, es ostensible la evasión del "absoluto burgués". Se transita por caminos de búsqueda. La crisis del arte se manifiesta en que



ha perdido su quietud, su unidad, su inmovilismo. La anarquía espiritual ha disgregado el arte, en primer término, y preludia un nuevo arte, en segundo término. Se camina hacia una estética acorde con el hombre nuevo. Los caminos de la revolución política no son diferentes a los de la revolución artística. La teoría tradicional, la tendencia académica, ha intentado establecer un credo creativo aséptico de la problemática humana y, con el tiempo, el arte devino en decadente y deshumanizado.

"La literatura contemporánea -escribe José Carlos Mariátegui- no se puede librar de la enfermiza herencia que alimenta sus raíces. Es la literatura de una civilización que tramonta" (7). En la literatura como en el arte en general se sedimenta el humus de una sociedad. No es muy fácil formular un concepto preciso de decadencia en el arte. Sin embargo algunos consideran como síntomas relevantes una disminución de la energía vital, una falta de voluntad, un marcado pesimismo y una huida del presente. Del pensamiento de Mariátegui se puede colegir que un arte se torna decadente cuando es incapaz de aprehender la realidad, cuando en vez de buscar su apoyo en el presente se contenta con representar nostálgicamente el pasado.

En el ámbito peruano Mariátegui encuentra que los elementos consustanciales a la vida y la literatura son la melancolía y el pasadismo. Critica acerbamente a un gru-



po de extracción y mentalidad conservadores, autotitulados futuristas, en quienes la evocación del virreinato aparecía como un sentimiento distinguido, aristocrático y elegante. Una literatura que por mucho tiempo se inspiró en la patraña del fausto y la pompa colonial -a juicio del ensayista- no podía ser sino decadente, artificiosa y mediocre. Por lo tanto era necesario romper en el Perú con hechos e ideas añejos. En un artículo titulado Nacionalismo y vanguardismo, publicado en noviembre de 1925, sostuvo: "El pasadismo se contenta, entre nosotros, con los frágiles recuerdos galantes del virreinato. El vanguardismo, en tanto, busca para su obra materiales más genuinamente peruanos, más remotamente antiguos" (8). Pensaba que sólo concibiendo a la nación como un ente estático podría suponerse mayor espíritu nacional en los rapsodas de un arte viejo que en los creadores de un arte nuevo: "Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario" (9), vale decir, lo nuevo.

En la historia de las letras en el Perú, la actividad de Mariátegui se realiza en un período de transición crítica. Con su generación termina el ciclo de influencia colonial y empieza el período cosmopolita, la influencia vanguardista de espíritu iconoclasta. Sin embargo, la presencia de los nuevos elementos nos ofrecerá una conciencia ecuménica que permitirá conocernos más a nosotros mismos y asentar los pies en nuestro ancestro creativo. Cuanta



razón tenía el ensayista cuando afirmó que "el cosmopolitismo nos conduce al autoctonismo" (10). Todavía dentro de una atmósfera voluptuosa, de evocación virreinal, en que se refugiaba la inteligencia conservadora peruana, afirma que "la reivindicación capital de nuestro vanguardismo es la reivindicación del indio" (11).

La presencia del vanguardismo en el Perú tiene, pues, entre otros, un significado de quiebra del tradicionalismo virreinal, melancólico, idealista y nostálgico. Así lo reconoce Luis Monguió cuando afirma que "es en los 32 números de Amauta (1926-1930) donde los problemas ideológicos y estéticos del vanguardismo peruano se hacen más patentes" (12). La afirmación de nuevas ideas, pues, tenía que hacerse mirando al futuro, no al pasado.

### 1.1 El declive racionalista.

Ante un siglo diecinueve positivista y científicista, el siglo veinte se muestra escéptico y relativista. Al concebir que el conocimiento se deriva de los sentidos, de la experiencia, el positivismo deja de lado toda influencia metafísica. La filosofía en esta etapa tiende, en consecuencia, a confundirse con la ciencia. El mundo objetivo adquiere un predominio y la razón se convierte en la categoría base del conocimiento. "El progreso de la sociedad lo ve Comte en domar cada vez más las pasiones y en que la



razón sea cada vez más claramente la señora en todos los terrenos de la vida" nos aclara Fischl (13). Pero los principios del positivismo surgieron comprometidos con los intereses de la burguesía y, por lo mismo, a fin de cuentas, tuvo una vocación antipopular: "La futura sociedad positivista -suponía Comte- será dirigida por dos potencias: la ciencia y la industria. Todo el poder espiritual estará en un gremio de científicos escogidos, y toda la fuerza material en la industria (fabricantes, grandes terratenientes, grandes comerciantes y banqueros)" (14).

Hasta 1848 en que se produjo la primera eclosión social la filosofía burguesa tuvo una tendencia popular. Desde entonces adquiere una actitud defensiva ante el proletariado emergente; hasta que en el estadio imperialista se hace antipopular. La desconfianza y la actitud crítica empezarán en algunos intelectuales y artistas, de una manera inconsciente, primero, luego deliberada. La praxis positivista, en definitiva, con todos los beneficios que podía ofrecer, no pudo sobrepasar las contradicciones de la sociedad europea.

La crisis del pensamiento científico que se inició el siglo pasado tiene un gran impacto en el presente. En el siglo XX, merced a muchas confluencias, se pone en tela de juicio la rigidez de los principios positivistas. El desequilibrio que se había mantenido latente por mucho tiem



po, se tornará manifiesto después de 1918. Georg Lukács sostiene que los marxistas no han sido los únicos en haber comprobado la crisis de la filosofía burguesa. La nueva tendencia que trata de destronar a la razón tiene como precursores a Schopenhauer y Kierkegaard, se intensifica con Dilthey, Nietzsche, Bergson, Spengler y Klages. El existencialismo es uno de los movimientos más importantes de la nueva tendencia. "Este agnosticismo relativista, ese escepticismo frente a todo, lleva en línea recta hacia el mito de la filosofía actual cuyo valor central es el antirracionalismo, es decir, el irracionalismo o, en todo caso, la aceptación de métodos y de realidades suprarracionales" (15), expresa el filósofo húngaro.

Es explicable, por lo tanto, por qué José Carlos Mariátegui sostiene que "a la idea de Razón la han muerto los racionalistas" (16). La filosofía racionalista, en el pensamiento del escritor peruano, significó la fuerza espiritual que posibilitó a la sociedad burguesa vencer a la aristocracia y emprender la abolición de sus privilegios. Posteriormente permitió y justificó a la burguesía la acumulación de riquezas. El racionalismo se convirtió en doctrina de una clase al hacer alarde de derechos políticos individuales pero soslayar los económicos para la gran mayoría. Por esto, subrayando su ineficiencia, en 1925, Mariátegui afirmó: "La experiencia racionalista ha tenido esta paradójica



eficacia de conducir a la humanidad a la desconsolada convicción de que la Razón no puede darle ningún camino. El racionalismo no ha servido sino para desacreditar a la razón" (17). Su formalismo, su esquematismo, se hizo incapaz de asir un contenido vital cambiante.

Al evidenciarse la pérdida de los valores tradicionales de la burguesía, decaen sus aspiraciones, sus formas de vida, sus bases ideológicas y sus tablas morales. Se le desvela su hipócrita conducta histórica: el incumplimiento de los valores que ella predica. Siguiendo el declive surge el escepticismo y el relativismo. Con claridad prístina Mariátegui explica el fenómeno:

"Poco a poco aparecieron esfuerzos filosóficos destinados a minar el dominio de la razón, a valorizar el mundo de la intuición, del sentimiento, de la voluntad. El mundo comenzó a dudar de la efectividad del progreso, la civilización comenzó a dudar de sí misma. Finalmente, apareció la corriente relativista" (18).

En la tercera década de nuestro siglo, en diversos planos, era ostensible el agotamiento de la sociedad occidental aunque, por la vocación de progreso y logro de los bienes materiales, no fue fácil admitirlo. Todas las tendencias del espíritu eran pesimistas, negativas y escépticas. Por esto, Mariátegui, en uno de sus últimos artículos, dice que "el espíritu de la ideología contemporánea es relativista" (19). El relativismo aparece como una negación del absoluto burgués. Debe entenderse como relativismo la pros-



cripción de las categorías fijas, de una verdad objetiva e inmortal. El relativismo fue una tendencia de comprensión y tolerancia amplia en el que tomaron parte filósofos, científicos, historiadores y artistas. Aun la ley de la causalidad, como base de la física, se reconsideró y las consecuencias de este nuevo punto de vista tienen gran alcance en nuestros tiempos.

Sin embargo, muy pronto surge la incongruencia, ¿Mariátegui un marxista escéptico y relativista? El pensador peruano fue un materialista dialéctico en el sentido vivificante y creador y, por lo mismo, estaba alejado de todo inmovilismo dogmático. "Las actitudes absolutamente negativas son estériles", escribió al estudiar los problemas de su tiempo y, seguidamente, completó: "La acción está hecha de negaciones y de afirmaciones" (20). Su pensamiento no se contenta con señalar la irrealdad de las viejas ilusiones humanas, la inexistencia de verdades eternas, sino que, en el devenir histórico, aplica el método dialéctico a cabalidad, por negaciones y afirmaciones: "La meta de hoy no será seguramente la meta de mañana. El hombre llega para partir de nuevo" (21).

El relativismo se muestra en el arte en una aproximación hacia la vida y lo cotidiano. La creación no debía venir de arriba como una inspiración sino emerger de lo simple y cotidiano y trascender hacia el más allá. En la li



teratura la concepción relativista de lo bello se inicia con Baudelaire. A su juicio el poeta no debía lograr una belleza eterna y absoluta sino temporal, evitando toda teoría y reglas. El arte, en la nueva concepción, supone crear una magia sugestiva por parte del artista. Un historiador de la literatura francesa, por eso, sostiene: "Una de las primeras consecuencias de esta concepción relativista de lo bello es que el poeta no debe tratar de lograr una belleza eterna y absoluta que sólo es un mito. El poeta debe proponerse como meta una belleza particular a su tiempo" (22). De lo anterior se colige que el arte no debería basarse en módulos preconcebidos o en una copia de la naturaleza sino que debe tener su fuente en lo individual, en lo más íntimo del ser humano.

## 1.2 El realismo enmascarado.

A través del desenvolvimiento histórico se puede comprobar que los movimientos literarios con apego a la tradición, o a la inmediatez, han permanecido fieles a la burguesía. Contrariamente, los movimientos de búsqueda, dinámicos, han sido rebeldes a todo compromiso. El creador, en la más noble acepción del término, ha sido opuesto a la burguesía desde el surgimiento de esta clase hasta nuestros días.

Al emerger la sociedad burguesa, el neoclasicismo -una nostálgica reminiscencia del clasicismo antiguo-



es útil a los intereses de aquella clase por su oposición al arte rococó de la aristocracia decadente. El artificioso em bellecimiento, su idealización, su apego a las normas, hacen que se convierta en un arte académico y encubra las duras a ristas de la realidad. Por estas razones, Adolfo Sánchez Vázquez -profesor de filosofía en la Universidad Nacional Autó noma de México- expresa que "el academicismo del siglo XIX intenta prolongar, cada vez más desmayadamente, este escamo teo de lo vital idealizando más y más la realidad" (25).

Ante esta situación el movimiento romántico expresa una voluntad de rompimiento, de afirmación de la per sonalidad y la libertad del artista frente a la realidad del mundo burgués y a los cánones del arte académico. Desde el surgimiento del romanticismo, puede decirse que la burgue sía -o sus sistemas representativos- han marchado divorcia dos del arte. Y, antes de reflejar un mundo social banal, en muchos casos, el artista romántico prefería sumergirse en u na subjetividad radical.

Al surgir el realismo en contra de la eva sión romántica, el punto de vista vuelve a la realidad obje tiva y el artista adopta un acento crítico, científico y ex perimental. Se crean muchas obras de valía pero, muy pronto, se adhiere a los intereses de la clase burguesa suniéndola en una superficialidad intrascendente e infecunda.

En síntesis, neoclasicismo, academicismo y



tradicionalismo -dentro de una atmósfera idealista- caracterizan los movimientos artísticos concordantes con las ideas afines de la burguesía. Contra ellos reaccionan todas las escuelas rebeldes: desde el romanticismo hasta las escuelas de vanguardia. Así lo reconoce Adolfo Sánchez Vázquez:

"El arte propiamente burgués, al servicio de sus intereses, es la prolongación anémica de un clasicismo, ayer vivo, y hoy convertido en academicismo burgués, unas veces idealizando la realidad con ayuda de una yerta mitología, y, otras, intentando reflejar la realidad objetiva con tal exactitud en los detalles, con tal objetivismo, que la interpretación -y la imaginación- del artista se pone entre paréntesis con lo cual se escamotean tanto la realidad como la subjetividad del creador" (24).

Para nuestros propósitos, el estudio de los movimientos rebeldes del siglo XX, es necesario examinar con cierto detenimiento el realismo decimonónico contra el cual reaccionan. Su centro hegemónico fue Francia y tuvo como soportes teóricos la crítica de la razón, la ciencia experimental y la filosofía positivista. Sus concepciones y procedimientos estéticos permitieron grandes logros en la narrativa aunque sus impulsos doctrinarios estaban comprometidos con los de la burguesía. Su surgimiento se explica, entre otros factores, por las exageraciones y el pesimismo a que había llegado el romanticismo, imposibilitado ya de vuelo creador. Al pintar lo real, lo concreto, se pone en práctica en la novela las concepciones de la época y se aleja de los defectos románticos.



Balzac cree que el hombre es producto de su sociedad; que la sociedad es la que causa los distintos caracteres personales así como el clima determina los caracteres somáticos. La novela, en su concepción, está muy próxima a la historia. El novelista lejos de buscar la imaginación, debe reconstruir la realidad. Así lo consigna en la introducción a La Comedia humana (1842). Desaparece la fantasía: "El novelista debe ante todo estudiar el exterior de los individuos, interrogarlos, controlar sus respuestas, estudiar el lugar donde vive, interrogar a los vecinos, y luego transcribir estos documentos limitando al máximo la intervención del autor", escribe uno de los teóricos del realismo. "Ha desaparecido la fantasía. El realismo aspira a hacerse la expresión de la banalidad cotidiana" (25).

El arte de Flaubert, por otra parte, está cercano a la ciencia y a la impasibilidad del estudioso frente a la naturaleza. Para el novelista "los que hacen gala de sus emociones en sus obras son indignos del nombre de verdaderos artistas" (26). En el pensamiento de Flaubert, igual que el juez debe permanecer ajeno a los problemas que debe resolver, el escritor debe abstraerse de las acciones que presenta. Debe ser simplemente un historiador.

Desde 1866, en la teoría y en la práctica, Zola precisó la doctrina del naturalismo. La narrativa, a su juicio, debe apoyarse en la observación, la experimentación



y el rigor. Tiene, pues, una concepción materialista y mecanicista de la sociedad: "el mundo humano está sometido al mismo determinismo que el resto de la naturaleza" (27). Zolá, en el naturalismo, lleva hasta sus extremos la tendencia realista, pero, no obstante su pretensión de objetividad científica, estuvo ligado a los intereses del progreso social. No tuvo la capacidad de analizar la vida profunda del hombre, la realidad íntima que subyace tras la apariencia externa, ni comprendió los móviles de la conducta humana.

En síntesis, el realismo decimonónico era un realismo superficial, descriptivo y anecdótico. Estaba bajo la férula de lo objetivo e inmediato. Su insensibilidad, inmovilismo y ausencia de vitalidad fue advertido por los creadores de genio. Baudelaire, precursor de muchas ideas estéticas contemporáneas, pensaba que el realismo era la negación del verdadero arte. Para él copiar la naturaleza no era función del escritor. "La primera tarea de un artista es la de sustituir el hombre a la naturaleza y de protestar contra ella". El arte "disminuye el respeto por sí mismo si se prosterna ante la realidad exterior", consignó en su Salón de 1859 (28). En pintura, Van Gogh pensaba que el pintor debía tener el arbitrio de deformar la realidad por la agitación interior: "En lugar de tratar de dar exactamente lo que tengo ante los ojos, me sirvo de los colores arbitrariamente para expresarme de manera más fuerte" (29), sostuvo jus-



tificando su pintura ante la ironía y la burla.

Pero en la envanecida sociedad burguesa europea los críticos no daban ningún crédito a estos artistas malditos cuyas ideas no eran compatibles con el gusto realista y el académico, de belleza artificiosa. El naturalismo descubrió una realidad sin maquillaje pero no tuvo posibilidad de revelar el mensaje oculto de los objetos sensibles. La burguesía continuó sumida en sus hábitos sofisticados de la belle époque.

José Carlos Mariátegui aunque se dio cuenta de que no era posible optar una posición arrealista, muy pronto comprendió que el realismo burgués, bajo la apariencia de objetividad, ofrecía una realidad aparente, idealizada, de la sociedad. El escritor peruano rechazaba el movimiento realista no por realista sino por no serlo: "La burguesía que en la historia, en la filosofía, en la política, se había negado a ser realista, aferrada a su costumbre y a su principio de idealizar o disfrazar sus móviles, no podía ser realista en la literatura" (30), consigna con precisión y claridad.

En el desenvolvimiento histórico, pese a las apariencias en contrario, el arte no tiene siempre una actitud neutral. Toma una posición de adhesión o rechazo, sino a un régimen político, a la sociedad. En versión de Mario De Michelli se afirma que el realismo estaba comprometido con



la clase dominante de su tiempo:

"El arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, después de haber conquistado el poder, se prepara a defenderlo de cualquier ataque... Por consiguiente, aunque a menudo mantuviera una apariencia realista, el arte oficial no podía ser más que anti-realista o pseudo-realista, en cuanto su función ya no era la de expresar la verdad, sino la de ocultarla" (31).

En 1859, Edvard Munch, un pintor noruego que vivía en París, expone La virgen, un desnudo de una "mujer perdida", de una belleza depravada por el exceso sexual. Esta virgen es para su autor una verdad que opone a las mentiras moralistas de una sociedad sin moral, en la que es más importante aparentar que ser. Es poco probable que Mariátegui haya conocido el incidente pero, estas palabras suyas vertidas en otra ocasión, hubieran justificado a ese artista rebelde: "La literatura decadente y deshumanizada nos ha habituado tanto al ruido de su tramoya que esta obra... nos llega con la naturalidad de un mensaje directo de vida" (32).

El arte realista naturalista, pese a su intención de presentar objetivamente la realidad, la deformaba. El pensador peruano no es anti-realista, al contrario, ansía un realismo pleno, que incluya los fueros de la fantasía para aprehender los valores ocultos de la objetividad. A firma, con conocimiento de causa, que el método del realismo del siglo XIX no refleja necesariamente el criterio de la verdad:



"El pseudo-realismo burgués -Zola incluido- había habituado a sus lectores a cierta idealización de los personajes representativos del bien y la virtud. En el fondo, el realismo burgués, en la literatura, no había renunciado al espíritu del romanticismo, contra el cual parecía reaccionar irre-conciliable y antagónico" (33).

Para Mariátegui la muerte del viejo realismo no ha perjudicado el conocimiento de la realidad, al contrario, ha liberado al artista de dogmas y prejuicios que lo estrechaban. El arte debe ser un camino que nos conduzca a la verdad. En su apreciación crítica no era absolutista: premunido del método dialéctico podía explicarse los fenómenos contradictorios para la lógica tradicional. Su análisis dinámico le permitía ascender desde los hechos concretos hasta los más altos niveles del espíritu. A quienes piensen que esto no es marxismo ortodoxo sería conveniente que recordaran su pregunta: "¿Quiénes son más idealistas, en la acepción superrior, abstracta, de este vocablo, los idealistas del orden burgués o los materialistas de la revolución socialista?"(34).

A fines del siglo pasado, cuando la burguesía asume posiciones conservadoras, la crítica se muestra reacia a toda innovación en el arte. Esta es una de las razones por qué muchos creadores se alejaron del punto de vista realista precedente. La creación, entonces, en los artistas rebeldes, ya no se dirige a la traducción objetiva de la realidad ni a la presentación de escenas de lánguida belleza. Por otro lado, al destruirse la imagen unitaria del mun



do, aparecen muchas tendencias fugitivas: exotismo, naturalismo ingenuo, simbolismo, etc.

La fase naturalista no significó la muerte del realismo, de una u otra forma, con acciones y regresiones, el movimiento realista sigue vigente en el siglo XX, aunque sin un hálito creador. "El realismo -escribe Mariátegui al constatar el hecho- ha empobrecido así a la Naturaleza y a la Vida. Por lo menos ha hecho que los hombres las declaren limitadas, monótonas y aburridas y las desalojen, finalmente, de sus altares para restaurar en ellos la fantasía" (35).

Para José Carlos Mariátegui la noción de realismo artístico es algo más que el reflejo de la realidad. En los primeros tiempos, identificaba el realismo con la escuela decimonónica. Gradualmente fue profundizando su comprensión y extendiendo su amplitud hasta concebir el realismo como base de toda acción creativa. En su pensamiento las fronteras del realismo se confunden con los de la vida misma. Postula, como algunos lo denominan, un realismo abierto, que incluya los planos de la imaginación y la fantasía. Esta concepción suya, por cierto, no se opone a su pensamiento doctrinario. Para el marxismo la superestructura artística puede ser un reflejo, un testimonio, del plano objetivo o subjetivo. Las siguientes palabras de nuestro autor no ofrecen la menor duda: "Nada más erróneo en la vieja estima-



tiva literaria que el concepto de que el realismo importa la renuncia de la fantasía. Es, en todo caso, una idea basada, exclusivamente en las experiencias y en las creaciones del sedicente realismo de la novela burguesa" (36). La imaginación y la fantasía, por lo tanto, no nos alejan de la realidad: nos acercan a ella.

### 1.3 El capitalismo y la creación.

Desde el siglo pasado en que el capitalismo extiende sus poderes sobre los pueblos, los artistas han manifestado, explícita o implícitamente, su inconformidad con la organización y las tablas de valores de la sociedad burguesa. No se sienten solidarios con las relaciones que se levantan bajo su sistema de producción. Se tornan evasivos, desarraigados o revolucionarios. El profesor Sánchez Vázquez explica así el problema:

"Desde que la sociedad capitalista se ve desgarrada por sus contradicciones fundamentales, las relaciones humanas que se desarrollan en el marco de ella se impersonalizan y toman la apariencia de relaciones entre cosas; el artista -hombre rico espiritualmente- no puede armonizar, entonces, con una realidad de por sí deshumanizada" (37).

Esta situación, en el desarrollo del arte, ha empezado con el romanticismo. Desde entonces, los artistas que se apartaron por esta incompatibilidad, en muchos casos, se han hundido en la pobreza, la locura o la muerte. Con el capitalismo todo se tornó abstracto e impersonal y el románti



co, de gran vivencia interna, quería ofrecer lo vivo y lo personal en su obra.

El hombre es un ser de relaciones, en opinión del autor mencionado. El animal se relaciona con el mundo en forma inmediata e individual. El hombre, en cambio, se halla en relación múltiple, mediata y libre. "La riqueza humana es riqueza de necesidades, y riqueza de relaciones con el mundo. Bajo el capitalismo, el hombre se vuelve un ser carente de necesidades, un ser que reduce su vida a la necesidad de sustentarse, o que renuncia a sus necesidades verdaderamente humanas en aras de una sola: la necesidad de dinero" (38).

El antagonismo y la deshumanización son las dos características más ostensibles, aunque no siempre reconocidas, del capitalismo. Las relaciones humanas se hacen a través de objetos. Estos elementos al ser sobreestimados se convierten en entes de enajenación. El hombre en el sistema capitalista es un hombre obsesionado por los bienes.

Y, según Carlos Marx, "a medida que se valoriza el mundo de las cosas se desvaloriza, en razón directa, el mundo de los hombres" (39). El trabajo en este sistema llega a ser un medio más de enajenación y el obrero adquiere, en la práctica, la condición de mercancía, no sólo desde el punto de vista físico sino anímico: "la naturaleza fuera de él, su ser espiritual, humano" (40).

En este mundo el artista es un ser desadaptado



do. No puede desarrollar a plenitud todas sus posibilidades mentales. Mariátegui, en su tiempo, comprendió el problema y, en un artículo que tituló El artista y la época, sostuvo que este sistema quería un arte acorde con su gusto mediocre. "El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo, si no quiere, heroicamente, morir de hambre", precisó (41). El artista de genio tiene que librar una lucha permanente. Por un lado no le es posible exaltar una realidad inhumana y, por otro, se resiste a que su obra-producto de su mundo íntimo- sea considerado como una mercancía. "El artista siente oprimido su genio, coactada su creación, sofocado su derecho a la gloria y a la felicidad", deduce el ensayista peruano (42).

El arte y la literatura no guardan una relación inmediata -pero sí mediata- con la producción material. Forman parte de la totalidad social compleja que tiene múltiples nexos con la base económica. La actividad artística es un índice de la capacidad creativa que tiene el hombre y, la obra de arte, a fin de cuentas, es -aunque sea una redundancia decirlo- un testimonio de vivencia humana. Por ello se dice que transformando la naturaleza el hombre humaniza el mundo. El arte es esencialmente social por su carácter y esta condición es incongruente con una colectividad en que rige la propiedad privada.



"Lo que verdaderamente se opone al arte como actividad creadora y, sobre todo, a que sea un medio para extenderse más allá del círculo privilegiado de las individualidades artísticas, son las sujeciones de orden económico propias de la sociedad capitalista. Y estas sujeciones son las que han de llevar a la comprensión de que su puesto está al lado de las fuerzas revolucionarias que luchan por la transformación radical del sistema" (43).

El artista de genio, desde el siglo anterior, ya tuvo conciencia del problema. Si bien muchos prestaron su apoyo a la burguesía en su fase ascensional, en la época de ideales generosos de una democracia plena, muy pronto los creadores se alejan cuando el ambiente se les vuelve hostil, cuando las relaciones entre los hombres, a través de las instituciones, se cosifican o banalizan. Al hombre que quiere poner la huella humana en las cosas, que busca la comunicación y la trascendencia, no le es posible compatibilizar con un mundo egoísta, deshumanizado y mercantil. Según Marx y Engels en el Manifiesto del Partido Comunista la burguesía ha quitado su aureola a las ocupaciones y oficios que se tenían por venerables y dignas: al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, etc., convirtiéndolos en servidores asalariados.

El artista, en estas circunstancias, no puede crear un arte armónico con el sistema sino que, leal a sí mismo, al hombre y a la comunidad, se ve forzado a negar ese estado de cosas y su creación se convierte en crítica, protesta o evasión. El capitalismo, por lo tanto, en esencia, es



una formación económico social antagónica a la creación artística. El arte desde los "poetas malditos" hasta los vanguardistas lucha para que la creación no descienda al nivel de una existencia cosificada y su acción es similar al intento del proletariado de romper los lazos de dominio.

La historia nos demuestra que a una etapa de alta producción material no corresponde necesariamente un arte superior. Parecería que, en diversas épocas, el destino del arte ha sido luchar siempre contra fuerzas adversas a la creación libre. "El arte depende hoy del dinero; pero ayer dependió de una casta. El artista de hoy es un cortesano de la burguesía; pero el de ayer fue un cortesano de la aristocracia", nos dice Mariátegui (44). Contra la creación artística están los intereses que tradicionalmente se oponen a lo verdadero y lo justo.

La doctrina de la enajenación del hombre se ha hecho más ostensible a medida de la extensión y del predominio del capitalismo. La apropiación privada de los productos creados convierte a los bienes materiales de simples medios en fines y coloca al hombre al servicio exclusivo de la producción. Se origina así la despersonalización, la cosificación de la existencia humana. Un hombre deshumanizado, sin contenido vital, es dócilmente manipulado.

El capitalismo, por tanto, crea condiciones adversas al desarrollo del arte. La dependencia económica,



la producción masiva, la búsqueda de la rentabilidad, la situación de enajenación de un hombre alienado, etc., son factores que atentan contra la capacidad creadora y contra el desarrollo de un arte pleno de contenido y mensaje humano. El arte, por cierto, no responde a la exigencia material de la sociedad burguesa. Mariátegui consigna que "la civilización capitalista ha sido definida como la civilización de la potencia. Es natural por tanto que no esté organizada espiritual y materialmente para la actividad estética sino para la actividad práctica" (45).

En este sistema, como puede advertirse, las condiciones hostiles no sólo se erigen en contra del creador sino también en contra del consumidor del arte, en contra de quien se aproxima al necesario goce estético. La enajenación no posibilita una verdadera aprehensión del arte. En la sociedad capitalista los intereses económicos se hallan muy vinculados al consumo artístico masivo, por conveniencias mercantiles, y la obra de arte -con excepciones in dudablemente- ha descendido al nivel de un arte banal.

Para los intereses del capitalismo el arte de masas resulta el más adecuado tanto en el plano ideológico como en el económico. Es obvio su divulgación y exportación. Mariátegui siempre agudo en su raciocinio, comprendió el problema. Al juzgar al demagógico movimiento populista burgués de la literatura francesa expresó: "No es a causa de un ho-



nesto retorno a la objetividad y al realismo que surge el populismo". Y, resaltando su implícita intención pecuniaria, fue más concluyente: "Zola, el viejo, el grande fue la sublimación de la pequeña burguesía. Pequeño-burguesa, pero con los más despreciables estigmas de degeneración y utilitarismo, es toda especulación populista en la literatura..." (46).

La propiedad privada, la técnica y los medios de comunicación de gran alcance han contribuido a la estandarización del arte de consumo masivo en la sociedad capitalista. Con un criterio de búsqueda de beneficio económico, indudablemente, no es posible difundir un arte superior sino un arte rutinario que corresponde al hombre despersonalizado. De esta manera es fácil guiar las conciencias y conseguir un ser ajustado a los intereses convenientes. El arte auténtico, el arte como expresión de la esencia creadora, se diluye en un posible remolino de intereses extra-artísticos. No hay comunicación posible. El arte verdadero no encuentra un interlocutor y se destruye la posibilidad del diálogo. Por esto se justifica estas palabras de Mariátegui, dichas hace varias décadas: "La burguesía -sostuvo- quiere un arte consagrado por sus peritos y tasadores. La obra de arte no tiene, en el mercado burgués, un valor intrínseco sino un valor fiduciario. Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados" (47).

No es azar, por tanto, el descenso del nivel



artístico, la proliferación de historietas, pseudo-novelas, de música artificiosa, de cine de dudosa calidad y de publicaciones que para divulgarse usan el erotismo como señuelo. Un arte superficial, de lenguaje prosaico, pobre de contenido, se extiende masivamente por todas las latitudes. Por la insistencia de las técnicas de la publicidad -de una sutil persuasión subliminal- los hombres terminan satisfaciendo ilusionarias necesidades que le han sido impuestas. "La publicidad, el réclame, en general -consigna Martiátegui-, son en nuestro tiempo omnipotentes" (48). Un arte rico y diverso no es compatible con la organización capitalista. Y, como es evidente, este tipo de arte de masas deviene en antítesis del verdadero arte. Se produce así una escisión: un arte minoritario auténtico y un arte de masas vacuo. La mercantilización y el afán de lucro atentan, pues, contra la genuina creación. "Para la burguesía -reitera el ensayista-, subconscientemente o conscientemente, la novela no es sino una rama de la industria, un sector de la producción" (49). No es una circunstancia fortuita la que impulsa a los artistas a optar por la rebeldía, el nihilismo o la evasión.

Sin embargo, aunque la hostilidad del capitalismo al arte está en el mismo sistema, como se ha demostrado, no puede detener la capacidad creativa del hombre. El arte en muchos géneros logra crear magníficos exponentes pese a la adversidad o, tal vez, por ella misma. Los ejemplos en



la pintura son elocuentes y, en las letras, desde la novela realista del siglo XIX hasta las tendencias neorrealistas actuales algunos artistas de genio han logrado crear obras de valía indiscutible. El artista de carácter, aún a precio de su propia vida, ha sabido otorgar su mensaje a la posteridad.



- (1) José Carlos Mariátegui, El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Empresa Editora Amauta, 1950, p. 24.
- (2) José Carlos Mariátegui, "La crisis filosófica". En Textual, Lima, N°s. 5-6, diciembre, 1972, p. 13.
- (3) El alma matinal..., p. 24.
- (4) Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas del siglo XX. La Habana, Ediciones Unión, 1967, p. 1.
- (5) El alma matinal..., pp. 37-38.
- (6) Ibíd., p. 22.
- (7) José Carlos Mariátegui, La escena contemporánea. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964, p. 173.
- (8) José Carlos Mariátegui, Peruanicemos al Perú. Lima, Empresa Editora Amauta, 1970, p. 74.
- (9) Ibíd., p. 76.
- (10) José Carlos Mariátegui, Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, p. 127.
- (11) Peruanicemos al Perú, p. 72.
- (12) Luis Monguió, La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 82.
- (13) Johann Fischl, Manual de historia de la filosofía. Barcelona, Editorial Herder, 1973, p. 375.
- (14) Ibíd., p. 376.
- (15) Georg Lukács, La crisis de la filosofía burguesa. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1970, p. 39.



- (16) El alma matinal..., p. 23.
- (17) Ibíd., p. 23.
- (18) J.C.M.: "La crisis filosófica", En Textual, ed.cit., p. 13.
- (19) Ibíd., p. 13.
- (20) El alma matinal..., p. 37.
- (21) Ibíd., p. 31.
- (22) Philippe Van Tieghem, Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963, p. 224.
- (23) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx. La Habana, Instituto cubano del libro, 1973, p. 200.
- (24) Ibíd., pp. 201-202.
- (25) Cfr.: Van Tieghem, Pequeña historia..., p. 201.
- (26) Ibíd., p. 204.
- (27) Ibíd., pp. 209-210.
- (28) Citado por Van Tieghem, op. cit., p. 227.
- (29) Cfr. Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, p. 28.
- (30) El alma matinal..., p. 217.
- (31) Op. cit., p. 42.
- (32) Signos y obras, pp. 110-111.
- (33) El alma matinal... p. 217.
- (34) José Carlos Mariátegui, Defensa del Marxismo. Lima, Empresa Editora Amauta, 1967, p. 87.



- (35) José Carlos Mariátegui, El artista y la época. Lima, Em  
presa Editora Amauta, 1959, p. 186.
- (36) Ibíd., pp. 178-179.
- (37) Op. cit., p. 202.
- (38) Las ideas estéticas de Marx, p. 51.
- (39) Carlos Marx, Manuscritos económico-filosóficos. México,  
Editorial Grijalbo, 1968, p. 75.
- (40) Ibíd., p. 82.
- (41) El artista y la época, p. 13.
- (42) Ibíd., p. 14.
- (43) Adolfo Sánchez Vázquez, "Socialización de la creación  
o muerte del arte". En Casa de las Américas. La Habana,  
N° 78 (mayo-junio, 1973), p. 42.
- (44) El artista y la época, p. 17.
- (45) Ibíd., p. 17.
- (46) Ibíd., pp. 34 y 35.
- (47) Ibíd., p. 13.
- (48) Ibíd., p. 16.
- (49) Ibíd., p. 34.



## 2. Arte y revolución

El desarrollo del arte ha sido solidario al de las fuerzas sociales. El surgimiento de los primeros rebeldes en las artes, a fines del siglo pasado, coincide con el cambio sobre las relaciones humanas. La renovación en el plano de las artes no surge por partenogénesis, aisladamente, sino por los cambios que se suscitan en la sociedad en el devenir histórico. El arte moderno no nació de una evolución imperceptible del arte tradicional sino, contrariamente, de una ruptura con los valores de una clase y de una cultura. El arte tenía que revisar sus fundamentos para resolver problemas nuevos del mundo exterior, para que el artista optara por una actitud franca ante nuevas situaciones. Todo creador es un testigo de su tiempo y un intérprete de los anhelos de su colectividad. "El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su



época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica", afirma José Carlos Mariátegui (1).

En su génesis y orientación el arte depende de la época. La búsqueda de una nueva expresión, o la renovación, es una necesidad que se impone porque, en muchos casos, las formas tradicionales devienen en inadecuadas. Existe, para el nuevo artista, la necesidad de presentar un distinto mensaje que debe ser compartido con los hombres de su tiempo o del futuro. Todo arte, en esencia, implica innovación y ruptura. De lo que se trata es de establecer una diferente concepción del hombre y su mundo. Y todo esto, en los nuevos tiempos, ha devenido en tarea impostergable por el agobiador peso de la tradición. La realidad es más variada que todo esquema previo. Mario De Michelli justifica, por esto, la rebelión de los intelectuales:

"He aquí el nudo de la cuestión: devolver al hombre su potencia que siglos de prejuicios, humillaciones, inhibiciones han cohibido. Esta también es una revolución: al lado de la revolución social la revolución individual debe romper los lazos que han deformado nuestra propia naturaleza, nuestra personalidad" (2).

Si algo persigue el artista moderno es la reconquista de lo humano diluido en un mundo enajenado. La función del arte parece ser la de ensanchar y enriquecer el ámbito humano, creando una nueva realidad y, por lo mismo, su naturaleza intrínseca no puede ser dogmática. Todo arte se eleva de lo particular y lo concreto hasta lo universal, des



de una experiencia personal hasta engarzar con una vibración congénita a todo hombre. Arte, vida y humanidad son consustanciales. Con que razón Van Gogh expresaba que "el arte es el hombre añadido a la naturaleza; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con significado, con una concepción, con un carácter que el artista extrae y a los cuales da expresión" (3).

Lo nuevo de la revolución artística es que las obras de arte ya no emergen acordes con un ideal teórico, de acuerdo a normas, sino a relaciones variables entre el artista, su medio y su sociedad. El arte es una de las formas por las que el hombre aprehende el mundo, la realidad mutable. De ahí que toda poética a la postre resulte inoperante. El verdadero arte no necesita de marcos referenciales. La eventualidad, la historia de los acontecimientos, condicionan los medios expresivos y determinan el movimiento del arte. La revolución en el arte se realiza contra una ideología burguesa, abstracta y comprometida con intereses no artísticos. De lo que se trata es de destruir los lastres para una creación verdaderamente libre. Si el arte tiene algún nexo es con su evo y su sociedad. En razón a todo esto, posiblemente, Mariátegui, para quien la política está al nivel de una fe profunda, sostiene: "La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de hu



manidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa" (4). Para nuestro autor existía unidad entre lo político y lo estético, entre la revolución política y la renovación artística, aunque no en la superficie, sí en las corrientes subyacentes. Existía, en su pensamiento, correspondencia cabal entre arte, ideología y vida.

Desde las primeras grietas surgidas en el siglo pasado entre los intelectuales y los pseudo valores burgueses, la inconformidad de los primeros y su rebeldía dominan los problemas de la cultura y del arte hasta el presente. En los comienzos, los artistas, sin un sustento doctrinario y sin conciencia de la lucha de clases en la sociedad, prefirieron una rebelión evasiva contra el predominio del arte académico-realista. Muestra de lo anterior es el exotismo de Gauguin, el primitivismo de Rousseau, la tendencia infantil y demencial, el arte primitivo negro, etc. Todo parecía lícito en el afán de huir del peso agobiador de la abstracción académica. Lo bárbaro y lo folklórico eran preferibles a lo tradicional y a lo clásico. El hechizo de los fetiches encantaba a estos rebeldes antes que la rigidez clásica. "La belleza plasmada, la elegancia, la nobleza, en nada podían rectificar el abandono creciente del hombre, su servidumbre a las fuerzas de la descomposición y su intuición negativa del mundo", nos refiere Juan-Eduardo Cirlotha haciendo referencia a este período (5). La vocación por lo os



curo, lo desgarrado, lo proletario provenía del aire del tiempo y acentuaba la desconfianza en todas las manifestaciones idealistas del arte.

Toda revolución parte de una crítica histórico-social y la revolución artística no es una excepción. El arte es un producto humano y, por lo mismo, históricamente condicionado. Esto no es óbice para su trascendencia: lo universal humano se da a través de la experiencia personal vertida en la unidad creativa que es la obra del arte.

Mariátegui suscribe una tesis dialéctica de la historia del arte. Para el pensador peruano, el desenvolvimiento artístico se polariza en periodos de conservación y revolución. A un período romántico, tempestuoso y caótico, sucede un período clásico, sereno y apacible, de elaboración y desarrollo de un estilo. "Actualmente -escribe- atravesamos un período romántico y revolucionario. Los artistas buscan una meta nueva. Las escuelas modernas son vías, rumbos, exploraciones" (6).

En el siglo XX, en la pendiente de la revolución artística, existe una misma actitud en hombres de distinto modo de pensar. La evasión del realismo académico y la inmersión en el relativismo, introduce en el artista una subjetivación del tiempo que acelera la transformación. Los autores se repliegan a distintas zonas que se convertirán en núcleos sediciosos, en centros de estrategia estéticos. Los



ños del veinte son los más ricos en ímpetu creador, en innovaciones y en búsqueda. Ya no existen entonces conceptos monolíticos en el arte, sino encrucijadas. En un reportaje que le hicieron a José Carlos Mariátegui, publicado en la revista Variedades el 26 de mayo de 1923, al ser interrogado sobre las orientaciones nuevas del arte en Europa, contestó: "La crisis mundial no es sólo política, económica y filosófica. Es también una crisis artística. No hay sino recherches. La época es revolucionaria. Más que una época de creación es una época de destrucción" (7). Es necesario aclarar que Mariátegui otorgaba a la palabra crisis un sentido preciso: paso de un estado cualitativo a otro. Para nuestro escritor la aparición de escuelas nuevas era un fenómeno natural puesto que no sólo envejecen las formas políticas de una sociedad sino también, las formas artísticas: "Es absurdo, es cretino pretender que se pinte hoy como en los días de Tintoretto. Los artistas sienten y ven las cosas de otra manera" (8).

La concepción dialéctico materialista de Mariátegui no es un obstáculo para comprender la función de los movimientos artísticos de vanguardia; al contrario, le posibilita la concepción plena del papel de estas tendencias. El marxismo es una doctrina que considera la naturaleza y las instituciones sociales al servicio del hombre. El marxismo, en última instancia, se identifica con el humanis



mo. Y, por otro lado, la dialéctica no sólo le permite la oposición sino la asimilación de los valores contrarios por la negación. No hay incongruencia en sus planteamientos: hay un lúcido y honesto análisis de la realidad. Para el pensador peruano, ningún gran artista ha sido extraño a su época. Este pensamiento es válido para su obra: en sus líneas late siempre una gran emoción humana.

Muchos autores, sin un análisis crítico, colocan el rótulo de decadentes a los diversos movimientos de vanguardia. Frente a una sociedad decadente, el arte y la literatura, suponen, deben ser decadentes. Mariátegui no compartió este criterio estrecho. Su punto de vista dialéctico le permitió tener una concepción cabal del problema: "Hace falta establecer -escribió-, que no todo arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo" (9). El arte moderno ha surgido, en gran parte, en oposición a los gustos y la tradición adoptada por la sociedad burguesa. Entre la vanguardia artística que lucha por una creación libre y fecunda y la vanguardia política que busca la transformación radical de la sociedad no puede existir antagonismo en sus fines. No es decadente quien describe la decadencia sino quien la practica o la toma como norma. Adolfo Sánchez Vázquez nos



previene del cuidado con que debe aplicarse el concepto de decadencia:

"... con respecto a la aplicación mecánica del concepto de decadencia al arte que simplifica las verdaderas relaciones entre arte e ideología, creemos que no se puede establecer sin más un signo de igualdad entre las corrientes no realistas de nuestro tiempo y la ideología reaccionaria, decadente, de la burguesía imperialista, ni tampoco entre el realismo y la ideología de las clases progresistas y revolucionarias" (10).

No existen, por tanto, posiciones irreductibles. Muchos autores como Proust, Kafka o Joyce, por el análisis y la crítica, velada o franca, del mundo artificioso de la burguesía, indudablemente, están del lado de la vanguardia artística. Mariátegui creía que la crisis mayor de la literatura moderna era una crisis de individualismo y subjetivismo. Y, en razón a ello, la actitud en muchos artistas era paradójica y disolvente en sus obras. No se trataba de pose o de afán de conquistas formales sino de una nueva actitud radical, opuesta a la tradicional. "No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica... Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también" (11), escribió, confrontando arte, revolución y decadencia. El nuevo espíritu revolucionario -en su concepto- debía estar lleno de fe y optimismo, de afirmación y solidaridad social. Si el arte en la década del veinte se anarquizaba en escuelas y estilos precarios, cada



uno de ellos constituía una búsqueda noble a juicio del pensador peruano. Así los pintores vanguardistas, por ejemplo, entonces "eliminan de su arte todos los elementos sospechosos de afinidad con el gusto banal de una burguesía pingüe y rastacuera" (12). Si hay algo que guía a los artistas de vanguardia en la marejada es, precisamente, su alejamiento de los móviles de la sociedad burguesa y la búsqueda generosa de experiencias que, por más alejadas que parezcan del mundo objetivo, revelen la presencia sensible de un nuevo espíritu, de una nueva instancia creativa.

## 2.1 La irrupción del irracionalismo.

En el décimo capítulo de La República, Platón explica a sus discípulos la necesidad que existe de expulsar a la poesía del estado modelo por ofrecer sólo la apariencia de las cosas, ser pasional e imitadora de fantasmas. La razón y los intereses del estado obligan a ello: "La poesía imitativa produce en nosotros el mismo efecto en lo que se refiere al amor, a la cólera y a todas las pasiones del alma que sin cesar nos asedian" (13). Es decir, un mundo concebido racionalmente no conjuga con los mitos poéticos por irracionales. Desde aquella época se interpreta al mundo y al hombre sólo mediante la razón en lo que se conoce como occidente. Ni la insurgencia de religiones afectivas, como la cristiana, cambió el panorama. El cristianismo con ayuda del



silogismo aristotélico creó una teología racional para explicar sus dogmas. La poesía estuvo condenada al ostracismo de las tinieblas por muchos siglos. "La razón se mantuvo vigilante y triunfante en mil formas hasta el siglo XIX, época de su apoteosis con la exaltación de la visión hegeliana del mundo: 'todo lo racional es real y todo lo real es racional'", asevera Juan Antonio Nuño (14) en un reciente estudio.

Pero, precisamente en pleno apogeo del racionalismo es cuando comienza a erguirse la bête noire del irracionalismo. Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger inician el asalto a la razón imbuidos de vitalismo existencial. La expatriada poesía, fuerza oscura y desordenada, con un sentido e ímpetu inusitado hace su aparición en un siglo científico y positivista, industrial y pragmático. "La revancha de la pasión frente a la razón, del sentimiento sobre el intelecto, sobreviene en los primeros años del siglo. Desde 1916 hasta 1933 la razón ve minado su terreno por fuerzas activas del terrorismo irracional", corrobora el profesor Nuño (15). La bandera de la subversión, más que en manos de los filósofos, está en manos de los poetas, los viejos enemigos del orden racional: simbolistas, dadaístas, surrealistas. Es la lucha del mundo interior poético contra el mundo exterior -con predominio de las artes plásticas, idealismo visibilizado e imágenes artificiosas-. Los rebeldes proclaman que la



lógica aparente del mundo exterior es un orden arbitrario y tradicional y que corresponde al artista denunciar la confusión del mundo.

El grito de Nietzsche: "Fiat vita, pereat veritas", extiende sus ondas e impacta otras áreas del conocimiento. Aparecen el anticientismo y el antihistoricismo. Se acepta la primacía bergsoniana de la intuición sobre la concepción tradicional, insurgiendo un tipo de aprehensión dinámica e irracional en oposición al racionalismo estático de la ciencia. Se desvela así las contradicciones de la razón discursiva. Se polariza, de esta manera, dos mundos que Lukács los discrimina: por un lado, el de la razón impotente e inhumana y, por otro, una realidad ininteligible que, se piensa, no es accesible más que por la intuición.

"El irracionalismo significa, pues, por una parte, la justificación filosófica de los mitos arbitrarios y, por otra, el hundimiento de la filosofía especulativa en la lógica formal. Precisamente la reivindicación de la superioridad de la intuición encierra a la filosofía en la cárcel de esta lógica formal de la cual la dialéctica de la filosofía clásica había ya logrado escapar" (16).

Mariátegui comprendió que la razón dio a la burguesía la fuerza necesaria para consolidarse y establecer sus instituciones y sistemas. Pensaba, como se ha visto, que las ideas brotaban de la realidad y luego influían en ella, modificándola. Singular, diferenciado de los pensadores ortodoxos del marxismo, afirma que una creencia supe-



rior, una esperanza super-humana es consustancial al hombre: "El mito mueve al hombre en la historia" (17). La crisis de la civilización burguesa, en su concepto, se hizo evidente cuando en esta civilización se constató la carencia del mito. Lo metafísico surge después del fracaso del positivismo:

"Los filósofos nos aportan una verdad análoga a la de los poetas. La filosofía contemporánea ha barrido el mediocre edificio positivista. Ha esclarecido y demarcado los modestos confines de la razón. Y ha formulado las actuales teorías del Mito y de la Acción" (18).

La lucha entre el racionalismo y el irracionalismo puede subsumirse, de acuerdo a lo que venimos examinando, en el conflicto entre dos tendencias extremas: lo personal y lo impersonal. Lo personal con sus fueros de vivencia, imaginación, fantasía y mito frente a lo impersonal con sus instancias de abstracción, razonamiento, observación y descendimiento a la realidad. Pero, en el fondo, la apariencia de objetividad de la visión realista, no era sino un enmascaramiento de la realidad. Por lo demás, a la irracionalidad no la han creado los irracionales sino la han evidenciado. Kafka, por ejemplo, ha descubierto el carácter absurdo e irracional de las relaciones humanas en el sistema capitalista.

La consecuencia de esta revolución cultural vivida por occidente se traduce en la pérdida de los valo-



res tradicionales burgueses. Las formas de vida y sus mitos devienen obsoletos. Se empieza a abandonar las preconcepciones, las tablas morales que, en la práctica, eran conculcados por la propia burguesía. Se adquiere así un panorama, una imagen real y genuina del mundo. El irracionalismo hizo su aparición en el marco incongruente de una sociedad roída por muchas contradicciones profundas que, en la superficie, se evidenciaba en el desnivel y la injusticia social.

Manejando el marxismo-leninismo como teoría dialéctica Mariátegui realiza una fecunda labor creativa en la doctrina en pro de un humanismo integral. Piensa que las ideas de Bergson no implican una mecánica reacción antipositivista sino que, debido a su dinamismo vitalista, podían codificarse en una teoría creativa y, por lo tanto, era potencialmente revolucionaria. "La gran repercusión del bergsonismo -escribe el profesor Adalbert Dessau- se produce sobre todo entre hombres que oponían la humanidad creadora a la realidad antihumana y antiintelectual, hostil a la cultura, de la sociedad capitalista que acabó de entrar en su fase imperialista" (19).

Al realizar un examen de los acontecimientos relevantes de los primeros veinticinco años de nuestro siglo, Mariátegui afirma que la aparición del bergsonismo constituye un acontecimiento importante, aunque su influencia es diversa: la insurrección dadá, el sindicalismo revoluciona-



rio y, sobre todo, su contribución "a la ruina del idealismo y racionalismo burgueses y a la muerte del antiguo absoluto" (20). La labor de Mariátegui, en relación a esta teoría, entonces, no es la negación del movimiento sino la sustitución del móvil idealista, el élan vital, de la evolución creadora por el móvil de una humanidad revolucionaria.

## 2.2 Dinámica de la fantasía.

Ante el estatismo de la objetividad realista en la contemplación artística, Mariátegui estima la fantasía como una fuerza creadora. Piensa que el prejuicio de lo verosímil, contemporáneamente, se descubre como uno de los que más ha estorbado la creación artística. Liberados de ese lastre, opina, los artistas pueden lanzarse a la búsqueda de nuevos horizontes (21).

Frente al positivismo que quiere representar las cosas, la fantasía las ilumina y las proyecta sobre otros espíritus. Una consecuencia de la revolución vanguardista en la cultura es, precisamente, la intención de penetrar en la esencia de lo objetivo en busca, no de apariencias, sino de una realidad más auténtica. La fantasía y la realidad no se excluyen, se complementan. "El realismo nos alejaba en la literatura -escribe José Carlos Mariátegui- de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podremos encontrar la realidad



por los caminos de la fantasía" (22). El recurso de la fantasía por parte del artista no debe llevarlo a una esfera a jena al mundo, a la irrealidad sino que, contrariamente, de be permitirle allegar dimensiones inesperadas sobre la misma realidad. La imaginación es una potencia humana al servi cio de la creación artística, según nuestro autor:

"No es, absolutamente, una paradoja decir hoy que el realismo nos aleja de la realidad. Porque no la captaba en su esencia viviente. Y la experiencia ha demostrado que con el vuelo de la fantasía es como mejor se puede abarcar todas las profundidades de la realidad. No, por supuesto, falsificándola o inventándola. La fantasía no surge de la nada. Y no tiene valor sino cuando crea algo real" (23).

La realidad humana se enriquece cuando afirma sus relaciones con el mundo y con las manifestaciones de otra persona. El conocimiento tiene valor por su objetividad, el arte por su contenido humano. Si la realidad científica, puede prescindir del hombre, en cambio, la realidad artísti ca exige la presencia humana. En la creación artística no s o lo hay un asunto, un documento, sino una emoción viva, huma na, en la que se fusiona lo general y lo singular. El universo visible está al servicio del artista provisto de imaginación a manera de un conjunto de imágenes y signos proporcionando los instrumentos necesarios para expresar no una forma vacía sino plena de contenido. Con mucha razón expresa Mariátegui que "se ha reivindicado, contra la chata or todoxia realista, los fueros de la imaginación creadora, lo



que ha traído ventajas asombrosas para el descubrimiento de la realidad" (24).

La realidad es para el hombre tanto evidente como atrayente. No existe entre ella y el género humano una sola correspondencia sino múltiples posibilidades de experiencia y, tal vez por ello, Mariátegui no encontró incoexión entre las estancias del arte y el reino de la imaginación. Todo arte genuino es fantástico y, en su opinión, "la vida es la fuente de la fantasía y del arte" (25). Gracias a los cambios ocurridos en el pensamiento en los tiempos contemporáneos, la ficción recupera su libertad y sus fueros, pero no a través de la liquidación de toda referencia a lo real, sino por el descubrimiento de nuevas relaciones. Por esto cuando una tendencia realista se delimita, vale decir, marca sus fronteras, agota pronto sus posibilidades expresivas.

Cuando el artista se enfrenta a una realidad no es para copiarla sino para apropiársela. La apropiación estética de una realidad supone su integración al mundo humano. Vale decir, en el objeto artístico se condiciona una nueva realidad que tiene una huella humana producto de su génesis. El realismo en el arte implica, no una imitación, sino la creación de una nueva entidad válida por sí misma.

A través de sus obras Luigi Pirandello se obstinaba en presentarnos la realidad de la ficción y la fic-



ción de la realidad. El dramaturgo borra deliberadamente los confines entre ambas. Miguel de Unamuno en sus novelas quiere convencernos que sus personajes no son entes de ficción sino que, al contrario, los entes de ficción son los hombres. Al margen de sus móviles doctrinarios, estos escritores fueron apreciados y comentados por Mariátegui, quien admiraba en ellos su cepa brillante y contradictoria. Y si en aquella época la literatura y el arte en general se disgregaban, "la raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella" (26), concluye el escritor peruano.

### 2.3 Los movimientos de vanguardia.

La crisis ideológico política de la burguesía anuncia un nuevo sistema, de igual manera, la crisis artística anuncia un arte nuevo. El moderno régimen social será producto, en la tesis de Mariátegui, de la actividad revolucionaria del proletariado pero, en cuanto al arte, los artistas rebeldes de la burguesía eran los que estaban a la búsqueda de caminos inéditos. Las escuelas de vanguardia son las que han aportado las mayores posibilidades de una aprehensión cabal de la realidad. El arte rebelde de la burguesía no puede, pues, a priori ser tachado de decadente o degenerado -como algunos lo consideran- por la simple razón de que los artistas provenían de una extracción burguesa. El ar



te de vanguardia ha surgido en la sociedad capitalista en la fase histórica en que ya había perdido su impulso creador y popular.

Los movimientos de vanguardia responden, por lo tanto, al requerimiento de asegurar el movimiento inventivo que es consustancial al hombre. En el nuevo arte se podía comprobar la existencia de elementos nihilistas o escépticos pero, también, la presencia de constructores que avizoraban una realidad distinta, encubierta o rechazada por el arte académico tradicional. Mariátegui encontraba en el arte emergente nobles y difíciles tentativas al penetrar en la verdad de las cosas y los hechos a través de procedimientos genuinos y originales. Las nuevas corrientes eran fruto de la estación histórica en razón a que los tradicionales medios de expresión resultaban incapaces de traducir el universo en su incensante cambio (27).

En 1925, desconcertado por la vocación nihilista antes que edificante de los movimientos de vanguardia, Mariátegui trató de precisar la función que cumplían en su contexto social:

"El oficio de las escuelas de vanguardia es un oficio negativo y disolvente. Tienen la función de disociar y de destruir todas las ideas y todos los sentimientos del arte burgués... Sus ácidos corroen los mitos ancianos. Esto es lo que la función de las escuelas ultramodernas tiene de revolucionario. El frenesí con que se burlan de todas las solemnes alegorías retóricas. Ninguna cosa del mundo burgués les parece respetable. Detractan y



disgregan con sutiles burlas la eternidad burguesa y el absoluto burgués. Limpian la superficie - del Novecientos de todas las heces, clásicas o románticas, de los siglos muertos. Cuando se haya llevado Judas todos los rípios y todas las metáforas de la literatura burguesa, el arte y el mundo recuperarán su inocencia" (28).

La revolución artística, paralela al movimiento social, como se consignó, se inicia en el siglo pasado, pero en el presente se han constituido los estilos o tendencias con propósitos artísticos definidos. En el período de incubación, de 1890 hasta la primera guerra mundial, los problemas políticos y sociales produjeron profundos cambios que agudizaron la decepción de los artistas sobre la organización del sistema económico político imperante en las naciones. Las herejías artísticas, pues, obedecen a coyunturas históricas; supone votar contra el presente en busca de una nueva ruta. Para Mariátegui no sólo envejecen las formas políticas sino también sus formas artísticas. La decadencia de una época es integral. Por cierto no ha existido, por mucho tiempo, una coincidencia entre el arte de vanguardia y la vanguardia política, salvo raras excepciones. Los movimientos artísticos, desconfiados y heréticos, en su mayoría, se preservaron de la contaminación política con lo cual, en algunos casos, se hicieron copartícipes de una política regresiva. Sólo en los últimos tiempos va cambiando esta desconfianza y, en muchos casos, el artista es también un rebelde militante.



Mariátegui, en sucesivos artículos que escribe desde su regreso de Europa, intenta configurar una teoría sobre el vanguardismo aunque no logra el propósito de disponer sus concepciones en una obra organizada, por la falta de perspectiva temporal y porque, entonces, todo el arte europeo ofrecía un conjunto de tanteos y pesquisas. Sin embargo, su noción fue clara y demostró la más amplia comprensión sobre el papel de la vanguardia y la libertad del artista. No exigía una limitación a los temas de la revolución o la lucha de clases. Desde una posición dialéctica creía que de la acción negativa de estos movimientos surgiría la nueva afirmación del arte futuro. A pesar de sus incongruencias, sus laberintos, sus encrucijadas, su nihilismo, José Carlos Mariátegui pensaba que con los movimientos de vanguardia se asistiría a la revolución artística:

"La revolución artística está en marcha. Son muchas sus exageraciones, sus destemplanzas, sus desmanes. Pero es que no hay revolución mesurada, equilibrada, blanda, serena, plácida. Toda revolución tiene sus horrores. Es natural que las revoluciones artísticas tengan también los suyos. La actual está, por ejemplo, en el período de sus horrores máximos" (29).

Hace unos años, con motivo de la visita de Jean-Paul Sartre a Praga, la revista Plamen organizó una conversación sobre la noción de decadencia en el arte con la participación de escritores conocidos de varios países europeos. Una de las ponencias en que estuvieron de acuerdo fue



que no se podía calificar como decadente a escritores de vanguardia sólo por el hecho de pertenecer a una sociedad decadente, que no es posible tener como valedera una concepción mecánica y antidualéctica. El profesor Eduard Goldstücker, catedrático de literatura alemana arguyó: "Considero pues absolutamente necesario que, como marxistas, abordemos el problema de la decadencia sobre una base dialéctica. Esto significa... no desdeñar las nuevas técnicas de creación artística aportadas por esa visión decadente y pesimista de la vida y del mundo". El escritor checoslovaco Milan Kundera, por su parte, sostuvo: "Los camaradas aquí presentes han confirmado certeramente que nuestra posición es verdaderamente dialéctica con respecto a la llamada literatura decadente, y que hemos comprendido que la lucha ideológica no reside en el rechazo sino en la superación de los obstáculos. Creo que ha jugado a nuestro favor una circunstancia histórica, preservándonos de aceptar los esquemas según los cuales vanguardia es equivalente a reacción política" (30).

A más de cuatro décadas de distancia entre los escritos de Mariátegui y las palabras de estos modernos críticos marxistas resulta manifiesto que el punto de vista de Mariátegui era justo, que su concepción doctrinaria, libre de presiones y prejuicios, estaba dentro del camino del marxismo creador. Algunos comentaristas, contrastando su pensamiento artístico con su análisis político, han expresado



que Mariátegui, a diferencia de su doctrina ideológica, era un heterodoxo en materia artística. Hoy es posible afirmar que el pensador peruano es ortodoxo en política y en arte. "Toda doctrina revolucionaria -escribió alguna vez- actúa sobre la realidad por medio de negaciones intransigentes que no es posible comprender sino interpretándolas en su papel dialéctico". (31).

En la subversión de los intelectuales existe, por la opresión de siglos, no sólo un espíritu de contradicción sino vindicativo. Un primer tiempo fue la rebeldía aislada -siglo XIX- para llegar a una organización de movimientos y manifiestos -siglo XX-. La experiencia de horror y miseria de la primera guerra mundial impulsó a muchos artistas hacia la izquierda. Poetas, artistas, músicos, etc., se comprometieron más activamente con los problemas de la historia. Las palabras de Paul Eluard traducen este estado de ánimo: "La poesía verdadera está incluida en todo lo que libera al hombre de esta moral espantosa que tiene un rostro de muerte" (32).

Con el correr del tiempo ha surgido una comprensión amplia al fenómeno de las escuelas de vanguardia y muchas de las antinomias que no se explicaron inicialmente, han empezado a resolverse a la luz de nuevos hechos. Así por ejemplo, algunos recursos de la novelística contemporánea como el monólogo interior, la reversibilidad del tiempo, la su



perposición de escenas, etc., se integran en mayor dosis en la moderna narrativa, es decir, los recursos formales, usados en principio sólo por la vanguardia, cobran mayor amplitud. Es claro que una sola tendencia realista no agota las posibilidades de manifestación artística. Ante la presencia de un arte realista y un arte no realista no existe en la actualidad una frontera infranqueable. Los grandes artistas han sabido asimilar los más diversos medios expresivos en los tiempos modernos. Milan Kundera así lo reconoce: "Sus más destacados representantes demostraron que es absurdo hacer de la vanguardia la antítesis absoluta del realismo. Precisamente gracias a esas figuras se demuestra cómo, a través de las corrientes extremas del arte moderno, se puede llegar a un tipo de arte que comprenda al mundo en su totalidad" (33).

Aproximadamente alrededor de 1924, el vanguardismo llega a América Latina en forma estrepitosa. Mariátegui no asume el papel de opositor gratuito como la generalidad. Al pensador peruano le interesa desentrañar lo esencial de las nuevas corrientes y su relación con las circunstancias sociales. La beligerancia de estos movimientos respondía al aire de la época: "La raíz de esta extraña flora artística es, evidentemente, la misma de la nueva flora científica y metafísica. Un hombre de pensamiento no puede, pues, recibir únicamente con una risa idiota las extravagancias y



los disparates del arte de vanguardia" (34), escribió. En su rechazo a toda coherencia, en su irracionalidad, en su huida de moldes atávicos, el vanguardismo es síntoma de crisis y el preludio de un orden nuevo. El decadentismo como actitud huye de la vida, de la luz, pero en cambio estos movimientos, en el trasfondo, se aproximan a la realidad, al porvenir.

Mariátegui comprendió, además, la paradoja de que el cosmopolitismo vanguardista no atenta contra el nacionalismo porque toda nación vive más en los precursores de su porvenir que en los supervivientes del pasado. Así, por ejemplo, en Argentina, no obstante su concepción ecuménica, los poetas eran los más nacionalistas y el vanguardismo argentino se denominaba "martinfierro". "En el terreno de la literatura y del arte -escribió-, quienes no gusten de aventuras en otros campos percibirán fácilmente el sentido y el valor nacionales de todo positivo y auténtico vanguardismo. Lo más nacional de una literatura es siempre lo más hondamente revolucionario" (35). Esto, tal vez, se explique, en primer término, porque los elementos de la revolución superan a los de la decadencia en la amalgama de los movimientos de vanguardia y, en segundo término, por la vocación de nuevo orden de justicia social.



### 2.3.1 La revolución artística.

Son los poetas y los pintores quienes, en nuestro siglo, han llevado hasta sus extremos la rebelión contra el orden establecido, la lógica y la tradición académica. Los movimientos de vanguardia son muchos y contradictorios. Sin embargo los que gravitaron más en las artes y sobre los que, de acuerdo a la magnitud de los eventos, Mariátegui investigó en algún aspecto, son los siguientes: Expresionismo (1904), Fauvismo (1905), Cubismo (1908), Futurismo (1909), Abstraccionismo (1911), Dadaísmo (1916), Ultraísmo, (1919) y Surrealismo (1924). En este capítulo se desarrolla sólo aquellos que concitaron más intensamente la atención - del escritor peruano y, por cierto, corresponden a los que tuvieron mayor incidencia en las letras.

Mariátegui pensaba que el sentido revolucionario no estaba en la creación de una nueva técnica o en la búsqueda de un nuevo asunto. El conceptuaba la obra artística, igual que los modernos teóricos, como una estructura funcional. "El espíritu, el símbolo, la unidad de la obra se obtiene por la sabia armonía de sus elementos materiales -plásticos y dinámicos-. El creador debe pensar en imágenes vivientes y móviles" (36), escribió adelantándose en muchos lustros a las nociones modernas. Ante un siglo XIX realista y objetivista el artista contemporáneo se muestra deliberadamente subjetivista. Existe un deliberado propósito de pres



cindir del tema. "Dentro del concepto vigente del arte, la forma es la expresión del contenido. Dentro del concepto no vísimo, la forma es todo: es forma y es contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte" (37), escri bió Mariátegui al referirse a la pintura contemporánea. Esta reflexión resultaba muy osada cuarenta años atrás, mucho más en la pluma de un marxista. Hoy, después de muchas deli beraciones, los teóricos admiten que el arte es un producto que crea una nueva realidad y que existe por y para el hombre.

La actitud de la rebeldía artística de vanguardia, en algún sentido, tiene como antecedente la estéti ca de los simbolistas. Las formas literarias de este movimiento decimonónico alcanzan un tono personal que más tarde se encuentra en la novelística de Proust. Los simbolistas as piraban a conseguir una poesía productora de emociones, capaz de traducir lo individual del hombre.

Mariátegui, en la pintura, considera al impresionismo como una tendencia, dentro de la huella del naturalismo y el objetivismo, que se caracteriza por exaltar el color y la luz y desconocer el valor de la línea. Los ob jetos representados pierden su contorno. Es, por tanto, un movimiento que trae, sobre todo, una renovación técnica. En el expresionismo, por el contrario, "el eje del arte se des plaza del objeto al sujeto". "Para el impresionismo, la obra



de arte es una impresión de la naturaleza. El expresionismo tiene un punto de vista radicalmente antagónico y antitético. No es objetivista, sino subjetivista" (38). Para el expresionista, en consecuencia, el hombre está en su centro de interés. No fue un movimiento formalista sino de contenido, no descriptivo sino interpretativo. Se puede decir que el expresionismo es el primer arte de oposición que emerge, en el panorama europeo. Su inclinación social, igualmente, es evidente. Rouault, sin reservas, puede ser considerado como pintor social.

Al perder su referencia a lo real, el arte va adoptando una tendencia a la estilización y a la síntesis. Las sugerencias formales se relievan. El volumen y la estructura, por ello, fueron las dos principales preocupaciones de los cubistas. Estos artistas al eliminar la línea ondulada, la atmósfera, querían lograr una pintura de rigor. Su subjetivismo, por lo mismo, más que emotivo es mental. "El cubismo -consigna Mariátegui-, representó una reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas. Se preocupó exclusivamente de los planos y de la línea" (39).

El abstraccionismo, surgido en 1911, adquiere una fisonomía propia unos cuantos años después. Su aparición en el arte contemporáneo fue consecuencia de los hallazgos previos. Existen dos tipos de abstraccionismo, uno, en



el que predomina los impulsos líricos y, otro, en el que el rigor intelectual, de la geometría, es más palpable. Su influencia llega a Rusia en donde se consolida ampliamente entre los años 1917 a 1925. Mariátegui no se planteó la distinción entre arte abstracto y arte figurativo, ni entre el abstraccionismo y el realismo. El aprecio de algunos elementos del arte abstracto por parte de nuestro autor permite inferir que, en esta etapa de transición hacia un arte genuino, él optaba por una posición amplia y flexible. Implícitamente puede decirse que su posición coincide con los estetas del marxismo de hoy. El arte no figurativo ya no es rechazado sino que se trata de interpretarlo y valorarlo. Esa es la opinión de Roger Garaudy: "Trátase de una abstracción objetiva o de una abstracción subjetiva, puede existir un realismo abstracto. A decir verdad, yo me pregunto por otra parte si en el arte o el realismo de todas las épocas no hubo siempre un componente abstracto, que sólo en nuestro siglo fue aislado en su total pureza..." (40).

Los movimientos de vanguardia en su búsqueda incontenible intentan renovar, finalmente, el patrimonio expresivo del hombre. Cuando, con el correr del tiempo, menguaron en su iconoclastia y se vincularon a las tradiciones nacionales crearon obras verdaderamente revolucionarias. El arte como creación siempre agrega algo al mundo y a la vida; no sólo los refleja.



### 2.3.2 Futurismo.

De los movimientos literarios subversivos, el futurismo es uno de los que más ha concitado la atención por sus excesos, su retórica y sus escándalos. F.T. Marinetti lanzó el primer Manifiesto del futurismo, Publicado en Le Figaro de París, el 22 de febrero de 1909. Sus inusitados postulados remecieron las conciencias: abominación del pasado, desdén por el anhelo de perennidad; amor a la temeridad y al peligro; exaltación de la violencia; consideración del valor y la audacia como elementos de la nueva lírica; exaltación de lo deportivo en contraposición a la meditación y al ensueño, etc., constituían sus divisas de agresión. En su origen y expresión el futurismo es un movimiento netamente italiano aunque, en el transfondo, se agita la sombra precursora de Nietzsche, Walt Whitman y E. Verhaeren.

Mariátegui reconoce que el futurismo es la manifestación italiana de la revolución artística. "El futurismo no es únicamente una escuela o una tendencia de arte de vanguardia. Es, sobre todo, una cosa peculiar de la vida italiana. El futurismo no ha producido, como el cubismo, el expresionismo y el dadaísmo, un concepto o una forma definida o peculiar de creación artística... Más que un esfuerzo de edificación de un arte nuevo ha representado un esfuerzo de destrucción del arte viejo" (41). Sin embargo, en sus propósitos, existía no sólo una voluntad de renovación artísti



ca, sino política y hasta filosófica. Con el devenir del tiempo, su megalomanía y sus excesos van a conducirlo al fracaso.

El elemento nacionalista, ciego y circunstancial, los impulsó a glorificar la guerra, el militarismo y el patriotismo. La exaltación a la máquina, a la velocidad, los acercó a la burguesía guerrerista en Milán. Finalmente, el futurismo pasa a la reacción adhiriéndose al fascismo. Mariátegui comentó el hecho con ironía: "el fascismo lo ha digerido sin esfuerzo, lo que no acredita el poder digestivo del régimen de las camisas negras, sino la inocuidad fundamental de los futuristas" (42).

Los propios componentes del movimiento, a la larga, lo condujeron a su desintegración. Los futuristas absorbidos por sus demostraciones y sin convicciones no lograron crear obras de valía. Guillermo de Torre expresa que el futurismo absoluto, como el pasadismo absoluto, son extremos que finalmente se tocan: "lo más grave fue que el futurismo se convirtió en pasado inoperante sin haber llegado a ser con plenitud actualidad vigente" (43). Para Mariátegui todas las fuerzas tradicionalistas, las fuerzas del pasado tienden finalmente a juntarse y, por esta pendiente, muy pronto el futurismo se tornó pasadista.

Cuando el fascismo conquistó Roma, la mayoría de los intelectuales idealistas, futuristas y d'annunzian



nos se confundieron con sus propósitos y su programa. Se hicieron fascistas. Para nuestro autor esto se explica en razón a que "el futurismo resulta uno de los ingredientes espirituales e históricos del fascismo... El temperamento de Marinetti es, como el temperamento de D'Annunzio, un temperamento pagano, estetista, aristocrático, individualista" (44). La política, casi siempre, domina al arte y los intelectuales necesitan de un mito. El fascismo fue un mito para los decadentes de la Italia de entonces.

Si bien el futurismo tuvo la intención de convertirse en un movimiento internacional su vigencia y actividad se circunscribió sólo a Italia. Su exagerado nacionalismo los impulsaba cada vez más a realizar una obra digna de los romanos, de su tradición latina e, insensiblemente, esta actitud los introdujo hacia una aceptación neoclásica, académica, en las artes. Todo terminó siendo simplemente un espectáculo y pose. Mientras en otros países la vanguardia se desarrollaba en el frente de la oposición, en Italia el futurismo se identificaba cada vez más con la reacción hasta quedar totalmente inmerso en ella. Con pensamiento claro Mariátegui, en forma breve, realiza el diagnóstico del movimiento:

"En el orden exterior, el futurismo se declaraba imperialista, conquistador. Aspiraba a una anacrónica restauración de la Roma Imperial. En el orden interno, se declaraba antisocialista y anticlerical. Su programa, en suma, no era revolucio-



nario sino reaccionario. No era futurista, sino pa  
sadista. Concepción de literatos, se inspiraba só-  
lo en razones estéticas" (45).

El movimiento futurista, en una excepcional  
influencia, tuvo ascendiente sobre los jóvenes intelectua-  
les de Rusia. Hubo, si se quiere, una concordancia en el mó-  
vil dinámico. Sin embargo, el futurismo ruso muy pronto se  
adhirió a la revolución proletaria adquiriendo así el apoyo  
necesario para poner en práctica sus concepciones. Su acción  
juvenil, su incentivo creador, insensiblemente, los llevó a  
la causa de la revolución. Ante la distancia que los separa-  
ba del futurismo italiano, aliada de la reacción, el poeta  
Maïacovski afirmó: "Ideológicamente nada tenemos que compar-  
tir con el futurismo italiano" (46).

Los poetas futuristas rusos, confundidos en  
la dinámica de la revolución, en un ambiente pleno de liber-  
tad estética, fueron los primeros cantores de la gesta pro-  
letaria.

### 2.3.3 Dadaísmo.

Este movimiento irracional y sedicioso, na-  
ció, irónicamente, en el café Voltaire de Zurich en 1916. Un  
grupo de escritores y artistas capitaneados por el poeta ru-  
mano Tristán Tzara tenían ahí entonces sus reuniones pacífi-  
cas en una Europa conmovida por la guerra. ¿Qué era? ¿Qué pre-  
tendía el dadaísmo? Lo era todo y no era nada al mismo tiem-



po, según versión de sus propios fundadores. En realidad la protesta era una acción violenta contra el arte, la literatura, la moral y la sociedad conocidas. Después de su fundación los poetas dadaístas daban recitales en las calles en medio de un caos de imágenes y sintaxis.

El Movimiento Dadá, en el panorama del presente siglo, es el movimiento más subversivo, el más iconoclasta por principio y por sistema, pese a que ellos negaban tenerlos. La actividad de Dadá se circunscribió, particularmente, a la emisión de manifiestos y a la publicación de revistas. De Suiza pasaron a Francia y Alemania, se formaron grupos en París, Colonia y Berlín. Dadá pretendía hacer tabla rasa de todo lo existente: empezar de cero. La frase de Descartes: "No quiero siquiera saber si antes de mí hubo otros hombres", encabezaba sus publicaciones.

Tzara, acentuando el ímpetu disolvente, escribió en un estilo peculiar:

"Que todo hombre grite: hay que cumplir un gran trabajo destructor, negativo. Barrer, limpiar. La limpieza del individuo se afirma tras el estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo abandonado entre las manos de los bandidos que se destrozan y destruyen los siglos" (47).

Las actitudes contrapuestas y desconcertantes singularizan el dadaísmo. Existía en sus poses desafiantes y burlonas, antes que una afirmación, una obstinada negación y un humor negro. En sus declaraciones pese a su de-



senfado se escondía un gesto amargo. En sus protestas, en apariencia gratuitas, hay alusión a circunstancias, época y lugar concretos. La agitación, el grito, las acciones osadas eran maneras, tal vez, de acallar la voz de la angustia y llenar el vacío.

El manifiesto del Movimiento Dadá apareció en el N° III de la Revue d'Art et de Litterature. Su primera advertencia fue declarar que la palabra no significaba nada. Este primer documento concluye con una parte titulada "Disgusto dadaísta", en donde, entre muchas negaciones, se menciona las siguientes:

"Todo producto del espíritu susceptible de llegar a ser una negación de la familia es dadá; protesta con todos los puños del ser en acción destructiva: DADA; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA... Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de los colores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA" (48).

Como se comprende, más que una tendencia artístico-literaria, el dadaísmo es una disposición del espíritu, el acto extremo del antidogmatismo. La actitud dadaísta impacta, después de centenares de años, el predominio de lo racional. Se quiere huir de la lógica, de la realidad, hacia lo mítico, lo oscuro, la nada. La finalidad es destruir los logros conquistados por el hombre a lo largo de los siglos. José Carlos Mariátegui, por su parte, cree que la reac



ción es contra el intelectualismo en las artes; que el arte no debe ser pensamiento sino sentimiento, no creación consciente sino subconsciente. "El dadaísmo es el lenguaje ultraísta y extremista que le es propio, arremete contra toda servidumbre del arte a la inteligencia. Y este movimiento coincide con el tramonto del pensamiento racionalista" (49), escribió acertadamente, en concordancia con los modernos exegetas del movimiento.

Indudablemente existían en Dadá muchos elementos artificiosos pero, en suma, su intento más profundo fue unir la ruptura existente entre el arte y la vida. Es más, intentaba una primacía de la vida sobre la estética. Mariátegui reconoce que no fue una escuela ni una doctrina: "Fue únicamente una protesta, un gesto, un arranque. Su reacción contra el intelectualismo del arte contemporáneo, contenía los gérmenes de una nueva teoría estética" (50). Para Dadá, en el arte y la literatura -empeñados los tradicionalistas en captar los denominados valores eternos del espíritu- la vida había sido segregada o mutilada. Para llegar a una verdad humana, no desfigurada, había que romper sus estructuras y liberar los manantiales de poesía que existían en el hombre. El dadaísmo quería lograr el predominio de la vida sobre los esquemas preconcebidos, en pro de una libertad de senfrenada del individuo y de la espontaneidad.

Cuando surgió el Movimiento Dadá las princi-



pales tendencias modernas: cubismo, futurismo y abstraccionismo, habían ya dado muestras logradas del ingenio innovador. Sin embargo, por no haberse desprendido de sus bases positivistas, el dadaísmo atacó también a todas estas expresiones modernas. Lo que existía, para el movimiento, a fin de cuentas, era la libertad y el dinamismo incesante que funciona en razón a negaciones. "El dadaísmo es festiva e integralmente nihilista: no cree en nada; no tiene ninguna fe ni siente su falta" (51).

Desde otra perspectiva, en el plano social, la actitud desafiante de Dadá atacó la organización en su totalidad por falsificar sus propios valores y llegar, en oposición a sus principios, a la destrucción del hombre por el hombre. Su batalla se dirigía, igualmente, contra la mentalidad reaccionaria pequeño burguesa que, en muchos casos, persistía aun en los artistas que se consideraban de vanguardia. Tristán Tzara, en declaraciones posteriores a la desaparición del movimiento, dijo: "No se debe olvidar que, en la literatura, un creciente sentimentalismo enmascaraba lo humano y que un mal gusto con pretensiones de nobleza estaba presente en todos los sectores del arte, caracterizando la fuerza de la burguesía en todo lo que ella tenía de más odioso..." (52). Es explicable, por lo tanto, la iconoclastia y los arrebatos de esta tendencia.

Después de cinco años de intensa actividad,



el dadaísmo comenzó su declinación. Uno de los incidentes que lo precipitaron fue un juicio contra Maurice Barrés. André Breton tenía el cargo de fiscal, B. Péret de testigo de cargo y T. Tzara era de la defensa. En su intervención este último dijo que todos, incluido él, eran unos cochinos. Breton no gustó del epíteto y decretó la expulsión de Tzara del grupo. La desintegración, como su surgimiento, empezaba con un escándalo.

#### 2.3.4 Surrealismo.

La época de este movimiento es la de nuestros tiempos, de contradicciones, de cambios, de crisis irresolutas. El surrealismo es una de las aventuras humanas más conmovedoras de nuestro siglo. Ha sido la tendencia literaria y artística más fecunda y renovadora de nuestra cultura. Ha logrado crear no una evasión sino una concepción del mundo, "a tomar conciencia cada vez más clara y al mismo tiempo crecientemente apasionada del mundo sensible", según André Breton (53).

Nacido en París merced a la acción o el sueño de un grupo de hombres, ha extendido su alcance a todo el orbe. Entre 1918 y 1940 se desarrolló su etapa más fecunda para lograr un caro anhelo: la transformación total de la vida. Es posible afirmar que, de todos los "ismos", es el único que, de uno u otro modo, sigue vigente. Su nombre de-



viene de una palabra usada por Guillaume Apollinaire. En homenaje a este poeta, Breton y Soupault adoptaron el término Surréalisme. Los autores hispanos prefieren el término Suprerrealismo. Mariátegui usó el de Suprarrealismo.

Su antecesor directo es el Movimiento Dadá. Cirlot reconoce como fuentes doctrinales las siguientes: socialismo utópico, marxismo-leninismo, saint-simonismo, preromanticismo inglés y alemán, simbolismo; poesía de Poe, Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont; ciencias psicológicas y esotéricas, psicoanálisis y diversas disciplinas derivadas (54). La acción del movimiento surrealista se lanzó contra la actitud realista, el reinado de la lógica y el racionalismo absoluto. Contrariamente, instaura las estancias de la imaginación y el sueño.

En octubre de 1924 aparece el primer manifiesto. En diciembre del mismo año se edita La Revolution Surréaliste, órgano del movimiento. El manifiesto consigna la definición y la filosofía. André Breton afirma que el método es:

"Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (55).

Ante el realismo que se orienta hacia lo inerte, es obvio que el surrealismo opta por sumergirse en la



vida. Una imagen surgida del sueño, según ellos, es más válida que la que refleja sólo lo real. Novalis decía que existen dos vías para adquirir conocimiento: uno es la ciencia y el otro la intuición mágica y poética. El surrealismo no desea destruir el arte y la literatura sino volver a su esencia verdadera. Ante el predominio del plano objetivo existía necesidad de acercarse al hombre, descubrirlo desde su universo interior, no en busca de una nueva poética sino en busca de una nueva forma de sentir el mundo. Es Breton quien, igualmente, precisa la filosofía del nuevo movimiento:

"El superrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta ahora, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiene de a desacreditar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos, reemplazándolos en la resolución de los principales problemas de la vida" (56).

Al final se consignaba la relación de firmantes que "habían hecho profesión de fe de surrealismo absoluto". Seis años después, al publicarse el segundo manifiesto, los nombres más significativos de ellos eran André Breton (n. en 1896), Louis Aragon (n. en 1897) y Paul Eluard (n. en 1895), aunque el movimiento se había extendido y ganado nuevos adeptos.

El genio intuitivo de José Carlos Mariátegui hizo que, desde un principio, comprendiera las ricas posibilidades de la nueva tendencia, aquí, en el lejano Perú. Pien



sa que ninguno de los movimientos anteriores ostentaba la significación y el contenido histórico del surrealismo. Tuvo clara percepción de que no se trataba de una moda artística sino de una protesta de vasto alcance, de una insurrección:

"La insurrección suprarrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan no sólo las transacciones del arte con el decadente pensamiento burgués. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista" (57).

La observación del contenido revolucionario le permite a Mariátegui trascender sobre las actividades del grupo de París y lograr conceptos fundamentales. Comprende que la filosofía del movimiento implica toda una actitud del hombre contemporáneo. La concibe "como una corriente primaria, como un fenómeno sustantivo de la literatura contemporánea" (58). Y dentro de esta línea extensiva considera surrealistas a autores rebeldes en sus obras aunque disímiles en sus objetivos: Luigi Pirandello, Waldo Frank, Panait Istrati y Boris Pilniak. Ser surrealista es, pues, para nuestro autor, ser revolucionario, aun lejos de las actividades del grupo de Breton.

Si hay que diferenciar este movimiento de su antecesor, el Movimiento Dadá, se puede decir que, al rechazo total, nihilista, de este último, el surrealismo implíci



tamente se adhiere a una búsqueda experimental con apoyo en la filosofía y en la psicología. En otras palabras, no es un movimiento caótico sino sistemático; supone una voluntad de superar las posiciones destructivas para arribar a una posición revolucionaria explícita. De lo que se trata es de crear las condiciones necesarias para conseguir la libertad material y espiritual del hombre y lograr un ambiente de creación distinto. "Y el suprarrealismo -escribe José Carlos Mariátegui- es lo que no puede ser el dadaísmo: un movimiento y una doctrina. Por su antirracionalismo se emparenta con la filosofía y psicología contemporáneas. Por su espíritu y por su acción, se presenta como un nuevo romanticismo. Por su repudio revolucionario del pensamiento y la sociedad capitalistas coincide históricamente con el comunismo, en el plano político" (59).

Con el surrealismo no surge la negación del mundo real como podría pensarse. La misma palabra expresa una voluntad de ahondamiento de lo real, una toma de conciencia clara y amplia del mundo sensible. El arte se vuelve descubrimiento; la poesía un medio de investigación del plano objetivo. Nada más erróneo, en la tradición literaria -a juicio de Mariátegui-, creer que el realismo importa la renuncia de la fantasía. Por esto, el autor peruano expresa que nunca se sentirá lejano del nuevo realismo en compañía de los surrealistas:



"La benemerencia más cierta del movimiento que re presentan André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard es la de haber preparado una etapa realista en la literatura, con la reivindicación de lo suprarreal. Las reivindicaciones de una revolución, literaria como política, son siempre outranciéres" (60).

Los surrealistas hacen uso del método dialéctico. Ellos consideran la realidad interior y la realidad exterior como elementos de posible unificación en el devenir común. El sueño no viene a ser sino un aspecto de lo real. El poeta es un realista integral que no tiene necesidad de suponer un mundo aparte. Antes de pensar que no hay nada en común entre la tierra y él, el poeta surrealista piensa que todo es común entre la tierra y el artista. André Breton cree que la pseudo observación no hace sino presentar la apariencia de lo real. "Proponiendo a la literatura los caminos de la imaginación y del sueño -consigna Mariátegui-, los suprarealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento, a la re-creación de la realidad" (61).

Hasta en sus últimos artículos, Mariátegui no cesó su ataque al viejo realismo y de anunciar su superación. El surrealismo, en su concepto, inaugura una etapa de preparación al realismo verdadero. No es un libertinaje artístico sino una penosa disciplina, un proceso y, como tal, sujeto a contradicciones y cambios. La utilización de los avances psicológicos -psiquiátricos y psicoanalíticos- le posibilitaron vislumbrar algunos procedimientos para presen-



tar el mundo objetivo en la consciencia del artista:

"Los suprarrealistas -escribe Mariátegui- restauran en el arte el imperio de la imaginación. Pero no renuncian a ninguna de las adquisiciones del realismo: las superan. Su trabajo coincide absolutamente con el impulso y el rumbo actuales del arte. La fantasía recupera sus fueros y sus posiciones" (62).

El realismo de Marx, en el plano político, social y económico, no se encuentra distante de los propósitos, en el plano literario, del movimiento surrealista. Existe en ambos una intención de lograr un amplio realismo veraz. En segundo término, el método dialéctico es otra instancia común. Desde este último punto de vista, André Breton explicó la posición política del movimiento surrealista:

"Transformar el mundo, dijo Marx; Cambiar la vida, dijo Rimbaud: estas dos consignas son para no sotros una sola. Hay que soñar, dijo Lenin; Hay que actuar, dijo Goethe. El surrealismo nunca ha querido otra cosa; su esfuerzo tiende a resolver dialécticamente esta oposición" (63).

En 1930, a La Révolution Surréaliste le sucede Le Surréalisme au service de la Révolution. Los surrealistas piensan que la emancipación del espíritu exige previamente la liberación social del hombre. Para algunos comentaristas la confluencia es imposible: "¿Cómo casar el más crudo materialismo dialéctico con la apelación al mundo de los sueños?", se pregunta Guillermo de Torre (64).

Los surrealistas deliberaron ampliamente. Comprendieron que para ayudar a transformar el mundo debían co



menzar por pensar de modo distinto y suscribir el primado de la materia sobre el espíritu. El objetivo inmediato de la revolución surrealista, antes que cambiar el orden de las cosas, implica crear un movimiento en los espíritus. Se llega a la conclusión de que si bien no tiene nada que ganar directamente en el terreno político sí era importante servir a la revolución desde su punto de vista:

"Somos especialistas de la subversión. No hay un solo medio de acción que no seamos capaces de utilizar en su momento. El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve sobre sí mismo, estando bien decidido a triturrar desesperadamente sus trabas. En caso necesario mediante martillos materiales" (65).

Si se buscaba la felicidad humana dentro de los límites naturales, era necesario abandonar el lastre del idealismo y buscar una convergencia con las tesis de la dialéctica marxista. Los surrealistas empiezan a colaborar con el grupo literario comunista de la revista Clarté, dirigida por Henri Barbusse.

Mariátegui cree que los surrealistas no podían eludir la política, distintivo del vivir social, y tenían que optar entre la reacción, la democracia o la revolución y, como es lógico, el grupo "se ha pronunciado franca y categóricamente por la revolución social" (66). Sólo semanas antes de su muerte Mariátegui publica su artículo El balance del suprarrealismo. En él reconoce la significación y el contenido histórico de esta vanguardia artística frente



a los anteriores movimientos y, en segundo término, comenta los alcances de su segundo manifiesto (1930). El pensador peruano expresa que se equivocan quienes prefiguran al surrealismo como un desenfreno, que, al contrario, es una difícil y penosa disciplina. El surrealismo, en su concepto, no ha eludido su responsabilidad política, sus deberes civiles y se ha afiliado a una doctrina:

"En vez de lanzar un programa de política suprarrealista, acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presenta el programa marxista de la revolución proletaria. Reconoce validez en el terreno social, político, económico, únicamente, al movimiento marxista. No se le ocurre someter la política a las reglas y gustos del arte" (67).

No hay incongruencia, por lo tanto, entre el asombro que descubre el mundo y la praxis en el plano social. No hay divorcio entre la acción y el sueño sino una solución dialéctica.

Mariátegui no vivió lo suficiente para observar las incompatibilidades que empezaron a surgir en 1932 entre los miembros del partido comunista y los surrealistas. Aragón en ese año se aparta del grupo y escoge las actividades partidarias. Contrariamente, en 1933, Breton y Eluard abandonan el partido y se abocan a las tareas del movimiento. Sin embargo, la orientación social del grupo no cambia y, al devenir la Guerra Civil Española, los surrealistas estarán en la lucha contra el fascismo franquista.



Breton, el mentor más caracterizado del movimiento, más tarde tratará de defender la autonomía del arte pero sin abrogar de sus ideas: "Lo que nosotros queremos: la independencia del arte, por la revolución; la revolución, por la independencia del arte" (68), expresó tratando de delimitar circunscripciones. Aceptaba la participación en la lucha pero con suficiente independencia para no entorpecer el desenvolvimiento artístico.

En lengua española, la presencia de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, entre otros, de un modo u otro, acusan en muchas de sus obras, la magia reveladora y humana del movimiento surrealista.

#### 2.4 Dialéctica en la creación.

En razón a la dialéctica es menester considerar las cosas desde todos los ángulos posibles en que se pueden observar. Los objetos cambian por su contradicción interna y, en verdad, el dinamismo, y no la estabilidad, les es consustancial. No hay nada absoluto, definitivo, sino que existe una influencia de acción recíproca. Lukács cree que la filosofía burguesa, en los últimos tiempos, contrariamente a lo que sucede con la vanguardia artística, se encuentra imposibilitada de cambio. Sólo el materialismo dialéctico encara los problemas y los integra orgánicamente en su ideolo



gía. "Toda filosofía antidialéctica -escribe el filósofo húngaro-, desprovista de comprensión verdadera para la historia, se engaña sobre la realidad y hace del presente una 'ley eterna' o una 'existencia eterna'" (69).

El método de trabajo de José Carlos Mariátegui es el dialéctico. En su obra in extenso examina y define las características complejas y contradictorias de los hechos y las circunstancias en base a las leyes del materialismo dialéctico. Comprendió que el marxismo no desaprovechaba las conquistas del pensamiento y la ciencia posteriores a Marx, que no prescindía de ningún elemento capaz de enriquecer la concepción del mundo. Y, por lo mismo, el ensayista apreciaba en las escuelas de vanguardia valores que eran conveniente integrar en un nuevo realismo. Era necesario enriquecer al marxismo aun con materiales poco ortodoxos mediante la utilización de la dialéctica. "Lo que en su forma tiene el aspecto de una revisión del marxismo hecha por Mariátegui, es, en el fondo, un acto de reelaboración del marxismo en su naturaleza revolucionaria", declara el profesor Adalbert Dessau (70). Es desde este ángulo en que hay que entender las siguientes consideraciones de Mariátegui:

"El marxismo -o sus intelectuales- en su curso posterior, no ha cesado de asimilar lo más sustancial y activo de la especulación filosófica e histórica post-hegeliana o post-racionalista... Vitalismo, activismo, pragmatismo, relativismo, ninguna de estas corrientes filosóficas, en lo que podrían aportar a la revolución, han quedado al margen del movimiento intelectual marxista" (71).



No existe el determinismo marxista. El marxismo no es un código rígido de doctrinas incommovibles. Mariátegui no practicó un tipo de marxismo abierto, como se ha dicho, sino un marxismo dialéctico vivificador y creativo. Al comentar y apreciar las escuelas de vanguardia, nuestro autor unía dialécticamente ideas contradictorias pero no excluyentes. El trabajo intelectual, la valoración, es lo que menos posibilita una comparación mecánica; hay que relacionar las ideas personales con la concepción veraz, y, para ello, el método dialéctico es de gran utilidad.

El surrealismo, por ejemplo, no implica irracionalidad cerrada sino integración de lo racional e irracional, vale decir, hallazgo de una síntesis nueva. Con mucha razón Adolfo Sánchez Vázquez expresa que, en la actualidad, se puede no hacer poesía surrealista pero lo que no se puede es escribir poesía como si el surrealismo no hubiera existido; se puede hacer pintura realista pero, para ello, hay necesidad de asimilar las tendencias artísticas, desde el impresionismo hasta el arte abstracto. He ahí el sentido creativo:

"Lo nuevo, lo creador y, por lo tanto, lo verdaderamente revolucionario, es ruptura, negación, pero como en otras esferas, no se trata aquí de una negación absoluta, radical. Toda negación, en sentido dialéctico, resume, asimila y absorbe lo que hay de valioso en el pasado" (72).

El crítico chileno Yerko Moretich nos dice que



Mariátegui nunca consideró al marxismo como un cuerpo de ideas completas que nos viene desde Marx y Engels. El marxismo, en sus principios generales, invita a no desechar ningún descubrimiento, ninguna indagación que pueda servir para profundizar la visión de la realidad. Y, por cierto, esto no entraña eclecticismo ni subordinación al pensamiento marxista. Supone reconocimiento de que la verdad no fue acaparada hasta la eternidad por Marx y Engels (73). He ahí, por otro lado, por qué Mariátegui consideraba a la revolución como creación heroica: por las implicancias histórico sociales de su aplicación concreta.

El uso de la dialéctica en la exégesis literaria permite la explicación de muchos fenómenos que, a la luz de la lógica tradicional, aparecen como contradictorios o incongruentes. Aclara, v.g., el fenómeno de la decadencia en el arte. Una sociedad decadente puede producir un arte revolucionario y, a la inversa, nada garantiza que el socialismo per se engendre un arte revolucionario. Las leyes de la dialéctica funcionan sobre cualquier intención.

El método explica, igualmente, el fenómeno de la fantasía en el arte. "Los personajes de la fantasía -escribe Mariátegui- no son menos reales que los personajes de carne y hueso. Son a veces más reales, más interesantes, más trascendentes" (74). Para un intérprete racionalista esta paradoja debe parecerle absurda, no así para el crítico dia



lético. Sobre el mismo tema y en el mismo plano de inferencia, el pensador peruano nos dice que la ficción no es libre, que antes de descubrirnos lo maravilloso nos sirve para revelar lo real, que la fantasía sólo tiene valor cuando crea algo real (75). Y esta nueva contingencia, esta revalorización de la fantasía, ha dado un gran impulso a la literatura de nuestros tiempos.

El arte no busca hacer de las formas de la creación un fin en sí... No existe una forma pura en sí misma, sino en correspondencia con un mundo humano. El arte tiene relación inmediata con el hombre como ente real, en un contexto histórico social determinado y, en consecuencia, los medios de expresión deben cambiar. Existe en el arte la búsqueda de una nueva expresión que niega y asimila los logros anteriores. Y, a la vez, todo arte genuino enriquece el ámbito humano. El material ideológico y espiritual alcanzado a través del tiempo le es útil. La creación, tal vez, no sea sino una síntesis de plenitud de vida. El arte de vanguardia ofrece, en contraste con el del pasado, el aspecto variable e irreversible de los acontecimientos y no la permanencia e inmovilidad tradicionales.

En la desintegración y el maremágnum del arte moderno observado por Mariátegui existía implícitamente el deseo de superar las incongruencias y la vaciedad a que había llegado el academicismo. Negar es crear, podría haber



sido el lema de las escuelas de vanguardia. "Todos los grandes ideales humanos han partido de una negación -escribe Mariátegui-; pero todos han sido también una afirmación" (76). El arte sigue el decurso de los tiempos.

## 2.5 El artista y la época.

Muy pocos críticos han tenido la amplitud de criterio de Mariátegui en el plano de la creación. No esperaba del artista la aplicación mecánica de normas ni tampoco la sujeción plena a la doctrina marxista en la configuración del objeto artístico. Mariátegui pensaba que el creador de genio era quien podía traducir la emoción de su tiempo, el espíritu de la época, la conciencia humana: "El gran artista se caracteriza siempre por su aptitud espontánea para reflejar un estado de ánimo y de conciencia de la humanidad" (77), escribió. En síntesis, del contexto de su obra, se puede deducir que él consideraba como requisitos indispensables del artista dos condiciones: veracidad y lealtad con su medio y su época. Exigencias, como se observa, alejadas de todo carácter normativo. Si no se cumplía la primera la esencia íntima del artista podía distorsionarse. Lo artificioso, las formas estereotipadas, la poética, la academización, etc., atentaban contra el primer requisito. La evasión, el encubrimiento, la hipocresía, el pasadismo, la deslealtad social, atentaban contra el segundo.



Para Mariátegui era riesgoso la adhesión incondicional a toda regla. Admitía, inclusive, la captación intuitiva del aliento temporal: "El poeta sumo no es sólo el que, quintaesenciados, guarda sus recuerdos, convierte lo individual en universal. Es también, y ante todo, el que recoge un minuto, por un golpe milagroso de intuición, la experiencia o la emoción del mundo" (78). El arte, por cierto, no surge de la nada sino que está condicionado por el tiempo, por las aspiraciones en una realidad histórica determinada. El pensamiento ético y estético de Mariátegui se sustentan en la realidad histórica y en un humanismo integral.

El arte es un testimonio de capacidad creadora del hombre. Pero de un hombre de un tiempo y de un ámbito determinados. Por esto, todo creador debe incidir en su época y ser la expresión genuina de un pueblo. La obra de arte es una realización material de una percepción espiritual del mundo, la cristalización de la conciencia artística de un período, de una nación.

No se trata de reducir al arte a un confinamiento sociológico. La obra artística, como realización, escapa de las circunstancias en que se gesta. El arte es estancia autónoma, cualitativamente distinta, que va más allá de su particularidad social. Esta capacidad de trascender del arte le otorga una cualidad singularísima. "El arte es una esfera autónoma, pero su autonomía sólo se da por, en y



a través de su condicionamiento social" (79).

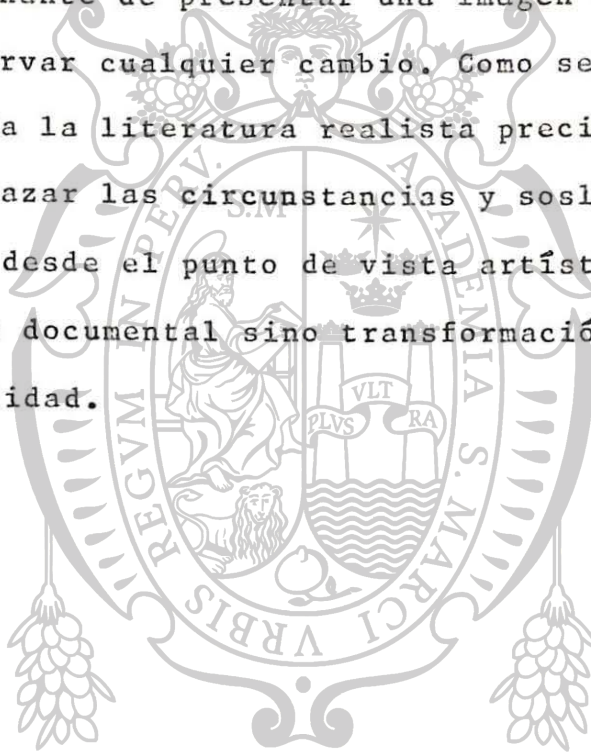
Por la directa relación social del arte, Mariátegui considera que el artista no puede ignorar la política porque, para él, la política es la trama misma de la historia. El artista grande no fue nunca apolítico. "La inteligencia y el sentimiento -escribe- no pueden ser apolíticos. No pueden serlo sobretodo en una época principalmente política. La gran emoción contemporánea es la emoción revolucionaria" (80). Así como nadie es indiferente al espectáculo de una tempestad, piensa el autor, nadie puede ser indiferente ante la presencia de la revolución. En su concepto la burguesía, en los últimos tiempos, ha perdido el poder moral que le permitía tener en sus filas a la mayoría de los intelectuales. Ante la crisis evidente, las fuerzas centrífugas, discordantes, actúan con intensidad y multiplicidad. El arte de vanguardia es una manifestación de este fenómeno. Sobrepasado este periodo de tanteos, posiblemente, advenga un arte nuevo en una nueva sociedad.

"El arte nuevo -prefigura Mariátegui- será producido por hombres de una nueva especie. El conflicto entre la realidad moribunda y la realidad naciente durará largos años. Estos años serán de combate y de malestar. Sólo después que estos años transcurran, cuando la nueva organización humana esté cimentada y asegurada, existirán las condiciones necesarias para el desenvolvimiento de un arte del proletariado" (81).

Sin embargo, en este plano conceptual, existe el peligro de que se arribe a un arte de propaganda políti-



ca o de incidencias intrascendentes. Una obra revolucionaria no debe confundirse con un panfleto publicitario. El arte en ningún caso debe ser usado como medio de acciones partidarias o burocráticas. Sería caer en la práctica nociva del capitalismo: la idealización de circunstancias, conflictos, modos de vida o personajes. Es decir, la intención velada de la clase dominante de presentar una imagen idílica con el objeto de preservar cualquier cambio. Como se sabe, Mariátegui proscribía la literatura realista precisamente por idealizar y disfrazar las circunstancias y soslayar una presentación veraz desde el punto de vista artístico. El arte no es un informe documental sino transformación que arriba a una nueva realidad.



- (1) José Carlos Mariátegui, El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, p. 58.
- (2) Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas del siglo XX. La Habana, Ediciones Unión, 1967, pp. 197-198.
- (3) Ibíd., p. 19.
- (4) Op. cit., p. 58.
- (5) Juan-Eduardo Cirlot, Introducción al surrealismo. Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 96.
- (6) Op. cit., p. 61.
- (7) José Carlos Mariátegui, La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella. Lima, Empresa Editora Amauta, 1967, p. 141.
- (8) El artista y la época, p. 62.
- (9) Ibíd., p. 18.
- (10) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, p. 36.
- (11) El artista y la época, p. 18.
- (12) Ibíd., p. 84.
- (13) Platón, Diálogos. México, Editorial Porrúa, S.A., 1966, p. 499.
- (14) Juan Antonio Nuño, Sentido de la filosofía contemporánea. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1965, pp. 49-50.
- (15) Ibíd., p. 50.



- (16) Georg Lukács; La crisis de la filosofía burguesa. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1970, p. 44.
- (17) José Carlos Mariátegui, El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Empresa Editora Amauta, 1950, p. 24.
- (18) *Ibíd.*, p. 26.
- (19) Antonio Melis, Adalbert Dessau y Manfred Kossok, Mariátegui: Tres estudios. Lima, Empresa Editora Amauta, 1971, p. 88.
- (20) José Carlos Mariátegui, Historia de la crisis mundial. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964, p. 199.
- (21) *Cfr.*, El artista y la época, p. 24.
- (22) *Ibíd.*, p. 23.
- (23) José Carlos Mariátegui, Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, p. 23.
- (24) Historia de la crisis mundial, p. 202.
- (25) José Carlos Mariátegui, La escena contemporánea. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964, p. 21.
- (26) El artista y la época, p. 25.
- (27) *Cfr.* *Ibíd.*, pp. 64-69.
- (28) José Carlos Mariátegui, Temas de nuestra América. Lima, Empresa Editora Amauta, 1960, p. 107.
- (29) El artista y la época, p. 59.
- (30) Varios, Estética y marxismo. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969, pp. 66-67.



- (31) José Carlos Mariátegui, Peruanicemos al Perú. Lima, Em  
 presa Editora Amauta, 1970, p. 117.
- (32) Cfr.: Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas...,  
 p. 196.
- (33) Estética y marxismo, p. 67.
- (34) El artista y la época, p. 69.
- (35) Peruanicemos al Perú, p. 76.
- (36) Signos y obras, p. 111.
- (37) El artista y la época, p. 68.
- (38) Ibíd., p. 68.
- (39) Ibíd., p. 63.
- (40) Estética y marxismo, p. 23.
- (41) La escena contemporánea, pp. 185-186.
- (42) El artista y la época, p. 46.
- (43) Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de van-  
guardia. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965, p. 113.
- (44) La escena contemporánea, p. 138.
- (45) Ibíd., p. 187.
- (46) Cfr.: Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas...,  
 p. 277.
- (47) Cfr.: Guillermo de Torre, op.cit., p. 325.
- (48) Cfr., Ibíd., p. 325.
- (49) El artista y la época, p. 69.
- (50) Ibíd., p. 43.
- (51) Ibíd., p. 65.



- (52) Consignado por Mario De Michelli, Las vanguardias artísticas..., ed.cit., pp. 166-167.
- (53) André Breton, Qu' est-ce que le surréalisme?. Citado por Maurice Nadeau, Historia del surrealismo. Barcelona, Ediciones Ariel, 1972, p. 7.
- (54) Cfr. Juan-Eduardo Cirlot, op.cit., pp. 42-43.
- (55) André Breton, Manifiestos del surrealismo. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 44.
- (56) Cfr., Guillermo de Torre, op. cit., p. 372.
- (57) El artista y la época, p. 42.
- (58) Signos y obras, p. 23.
- (59) El artista y la época, p. 43.
- (60) Ibíd., p. 178.
- (61) Ibíd., p. 178.
- (62) Signos y obras, p. 23.
- (63) Consignado por Mario De Michelli, op.cit., p. 195.
- (64) Historia de las literaturas de vanguardia, p. 390.
- (65) Déclaration du 27 janvier 1925. Citado por J.E. Cirlot, op.cit., pp. 146-147.
- (66) El artista y la época, p. 44.
- (67) Ibíd., p. 47.
- (68) Cfr. Guillermo de Torre, op.cit., p. 393.
- (69) Georg Lukács, La crisis de la filosofía burguesa, p. 40.
- (70) Mariátegui: Tres estudios, p. 31.



- (71) José Carlos Mariátegui, Defensa del marxismo. Lima, Em  
presa Editora Amauta, 1967, pp. 38-39.
- (72) Las ideas estéticas de Marx, p. 117.
- (73) Cfr.: Yerko Moretić, José Carlos Mariátegui. Santiago  
de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Esta  
do, 1970, p. 145.
- (74) El artista y la época, p. 184.
- (75) Ibíd., p. 23.
- (76) El alma matinal..., p. 36.
- (77) Ibíd., p. 131.
- (78) El artista y la época, p. 125.
- (79) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx,  
p. 115.
- (80) Signos y obras, p. 125.
- (81) La escena contemporánea, p. 93.



### 3. Arte y vida.

El hombre, gracias a la creación, tiene la virtud de elevarse sobre su naturaleza. En el arte desarrolla toda su potencia creadora. La realidad no sólo se refleja sino se enriquece y transforma en la obra. El artista de genio toma un elemento de la realidad y lo integra en una unidad plena de contenido y significación humana. La imagen creativa impone así una apreciación de la realidad. El arte es una de las formas de percepción espiritual del mundo."La concepción del arte como creación -escribe Yerko Moretí- no exige una actitud unívoca ante lo real; subraya, fundamentalmente, el entronque del arte con la esencia humana" (1).

Mariátegui considera al arte un vehículo que no sólo nos conduce al conocimiento de la realidad sino que, inclusive, influye sobre esa realidad: "El arte suministra sus modelos a la vida. La vida copia, en serie desigual, los



personajes que el arte crea obedeciendo a no se sabe qué ignorado designio", escribe participando de la tesis de Oscar Wilde (2). El artificio, la idealización, la abstracción, etc., atentan contra la realización natural de la creación. El arte no viene a ser un producto de la aplicación de un canon sino de la vivencia del artista. Tampoco se trata de hacer una réplica sino de indagar el sentido esencial y recrear un contenido pleno de vitalidad, que dé testimonio de la presencia humana en el mundo. "El arte, como el hombre y la planta -escribe José Carlos Mariátegui-, necesita de aire libre. La vida viene de la tierra. La vida es circulación, es movimiento, es marea. La vida no es monólogo. Es un diálogo, es un coloquio" (3). El arte, por lo tanto, no se deriva del artificio, de la norma, del prejuicio, sino de la síntesis vital, del latido, del asombro, del descubrimiento. El hombre como ser creador se eleva sobre su naturaleza e instaura una nueva realidad que no desnaturaliza sino afirma los elementos que la engendraron. "Y como se vale de la figura para transfigurarla, su referencia a lo real jamás será un muro para un verdadero creador realista. Un realismo auténtico está, por tanto, muy lejos de haber agotado, en nuestro tiempo, sus posibilidades de expresión" (4).

El sentido creador del arte no es excluyente. Se relaciona con el carácter histórico social de la creación artística. El nivel autónomo está en un nivel medio, equidís



ta de su reducción a la sociología pura y de la consideración desligada de la vida del arte por el arte. La obra creativa no pervive por su referencia a lo real ni por su contenido ideológico; trasciende por su propia realidad, por su potencia expresiva colmada de contenido humano. El arte de vanguardia no huye de la realidad ni de la vida, contrariamente, entraña una vuelta hacia lo verdaderamente real y humano, a la colectividad, al humus popular. Vuelve a tierra abandonando el aire enrarecido del arte académico-realista, vetusto e inánime.

Mariátegui, en su tiempo, tuvo este concepto del arte. Hombre con una filiación y con una fe, sin embargo, no exigía del artista sino lealtad a la vida, a su pueblo y a su época. Yerko Moretich nos dice que para Mariátegui "la verdad por sobre todo, la emoción depurada de cualquier ornamento idealizador, la índole reciamente humana de una obra, le resultaban condiciones sine qua non de un artista auténtico" (5). Parecería que la actitud del autor peruano era inconsecuente con el materialismo filosófico pero, como ya se explicó, su actitud relativista para con el arte se sustentaba en un marxismo creativo y vivificador. Mariátegui, es uno de los pocos escritores en Latino América que han hecho uso del marxismo con un sentido interpretativo y sistematizador de la realidad. Comprendió que el carácter científico, pese a todo, no es totalizador ni absolutista y que



el relativismo de la dialéctica permite arribar a conclusiones viables y operantes y, por lo mismo, válidas.

Actualmente el concepto de decadencia en el arte se encuentra en revisión en el pensamiento de los modernos estetas del marxismo debido a nuevos aportes. Desde el punto de vista estrictamente artístico ya no tiene el sentido peyorativo que se le adjudicaba en base a prejuicios sociológicos. Los artistas no son decadentes porque pertenecen a una sociedad decadente sino por el contenido de sus obras. Por lo tanto, si hay necesidad de aplicar el término de decadencia tiene que hacerse estrictamente en el plano del arte. El arte tradicional, en esta nueva perspectiva, advino finalmente en decadente por hipócrita, falso y dogmático. Contrario sensu, las escuelas de vanguardia por su génesis y vocación renovadora no podrían ser calificadas mecánica y antidialécticamente como decadentes. Los nuevos estudiosos del arte se inclinan por un criterio dialéctico que denominan función objetiva de la literatura. Libre de parcialidad partidarista tratan de descubrir en la literatura y filosofía, aun buerguesa, elementos del reflejo de la verdad objetiva y librar algunas obras útiles que contienen elementos de valor. Se interesan en salvar autores que son calificados de decadentes injustamente. Es la nueva tarea de la crítica literaria y filosofía marxista (6).

Es innegable la consonancia que existe entre



el pensamiento de Mariátegui y los modernos teóricos de la estética marxista: Georg Lukács, Ernest Fisher, Roger Garaudy, Adolfo Sánchez Vázquez, Jean-Paul Sartre, etc. Ellos llevan posteriormente, por vías propias, aun más lejos la tesis del autor peruano. Están dentro de la línea creativa del marxismo y prefieren un arte genuino que exprese la problemática del hombre contemporáneo en un radio de acción que no sólo incluya lo objetivo sino la suprarrealidad.

Los progresos de la teoría marxista sobre el arte no han marchado aparejados al rápido progreso de los otros dominios del pensamiento. En verdad sólo ahora se forja una teoría doctrinaria, amplia y sin prejuicios. En líneas generales, las ideas de Mariátegui, a más de cuarenta años de su muerte, no son anacrónicas. Son geniales atisbos, dentro del marxismo humanista y creador, que empiezan a ponerse en vigencia.

### 3.1 La revolución social.

Como se ha dicho, la rebelión de los artistas empieza en el siglo XIX. En 1848 se inicia el declive de la ascendencia popular que tenía la burguesía. Desde entonces ella adopta una actitud defensiva frente al proletariado emergente. Aparece una interrelación implícita entre el arte y el pueblo, entre el arte y la sociedad. De una u otra manera los intelectuales rechazan un molde de vida y u-



na moral impuesta por la clase dominante. Ni la práctica de la filosofía positivista logra superar las contradicciones subyacentes en la sociedad europea. Son precisamente los escritores y artistas quienes, a través de la orientación y el sentido de sus obras, demostrarán el encubrimiento positivista. Al sobrevenir el período imperialista de la sociedad capitalista son los propios intelectuales burgueses, en su gran mayoría, los que adoptan una posición crítica directa o evasiva.

Hasta 1905, el arte y la literatura rusa fueron fieles al realismo del siglo XIX. Al producirse la primera eclosión popular se generan incentivos de renovación en todos los ámbitos. En dos periodos, entre 1905 y 1914, primero, y entre 1917 y 1925, después, se consolida plenamente en Rusia la tendencia abstraccionista en el arte. Los artistas rusos no sólo acogen las nuevas experiencias occidentales sino que las desarrollan de una manera original. Los cambios y nuevos puntos de vista que introduce el cubismo posibilita pronto el abstraccionismo geométrico. El abstraccio - nismo ruso en pintura se orienta en tres corrientes que desarrollan sus propias iniciativas: rayonismo, suprematismo y constructivismo.

Al surgir la Revolución de Octubre de 1917 el gobierno soviético favoreció las tendencias de vanguardia. Anatoli Vasilievich Lunacharski, primer comisario de Instruc



ción Pública, intelectual de gran erudición, era partidario de una política de total libertad para los artistas. Pensaba que la libertad de creación era vital para lograr un arte auténtico. Los artistas de vanguardia ocuparon algunos cargos en las academias, museos, escuelas de arte, etc. "La cultura rusa, en los tiempos del zarismo -escribe Mariátegui-, estaba acaparada por una pequeña élite. El pueblo sufría no sólo una gran miseria física sino también una gran miseria intelectual... La revolución dio a Lumacharski el en cargo de echar las bases de una cultura proletaria" (7). El patrimonio artístico fue salvado y se procuró, en primer término, aproximar el arte a la nuchedumbre. Mariátegui expresa que los estadistas de la nueva Rusia consideraban prematuro que la sociedad proletaria produzca un arte propio por que el arte es una etapa posterior, de plenitud de un orden social. Sin embargo el autor peruano consigna que la revolución estimula el trabajo de los artistas jóvenes:

"Los ensayos, las búsquedas de los cubistas, los expresionistas y los futuristas de todos los matíces, han encontrado en el gobierno de los soviets una acogida benévola... Las manifestaciones del arte de vanguardia, en sus máximos estilos, no son en ninguna parte tan estimadas y valorizadas como en Rusia. El sumo poeta de la Revolución Mayavskovsky, procede de la escuela futurista" (8).

El grupo del poeta Maiacovski organiza un frente vanguardista de izquierda: el Lef. Este frente que reunía en sus filas a los futuristas, constructivistas, hom



bres de cine como Eisenstein, directores de teatro como Meyerhold y escritores como Babel, trató de cumplir con las exigencias de la nueva cultura revolucionaria. Sin embargo, pronto emergen los problemas de la revolución. Surge la necesidad de un arte adecuado para la nueva mentalidad soviética. De Michelli nos refiere que los artistas del Lef

"Estaban convencidos de que el arte debía dejar de ser experimento puro, un juego gratuito, para convertirse en la expresión de la verdad revolucionaria, en el vehículo de los sentimientos y de las ideas que la revolución había suscitado. Pero los artistas del Lef comprendían también que semejante empresa sólo era posible si se permanecía en el terreno del arte moderno... moviéndose en el interior de su dialéctica y desarrollando los valores expresivos nuevos y auténticos, los procedimientos originales, los descubrimientos y las invenciones más seguras de la vanguardia. En suma, estaban convencidos de que no era posible poner el vino joven, enérgico, burbujeante de la Revolución en los viejos toneles de la tradición del siglo XIX" (9).

En la década del veinte se generó un debate promovido por los artistas de vanguardia en el Instituto de Artes y Oficios de Moscú en el que participaron literatos, críticos y filósofos. Los temas versaban sobre las relaciones entre el arte y la vida, el arte y la política y el arte del futuro. Muy pronto los pintores se escindieron en dos grupos: los suprematistas que defendían la pureza plástica, se negaban a admitir que los contenidos de la vida llegaran a convertirse en motivos artísticos y los constructivistas que propugnaban la abolición del arte en su totalidad por



ser una forma burguesa que debía superarse e incitaban a dedicarse a algo más práctico: la publicidad, la arquitectura, la producción industrial, etc. Con el correr del tiempo los constructivistas se dividen a su vez en dos grupos: uno que se declara independiente de la sociedad, y adopta una posición agnóstica sobre los logros de la revolución, desemboca en el formalismo; otro que termina en un tecnicismo a ultranza: "Abajo el arte. Viva la técnica".

El fermento que desencadenó las discusiones, deserciones y herejías en el grupo de artistas de vanguardia fue la presencia de la Proletkult, organización cultural y educativa que funcionó en los años 1917-1932, animado por A.A. Bogdánov. Este personaje dogmático, no entendía la historia evolutivamente sino en compartimientos estancos. En su concepto la cultura burguesa debía ser condenada en bloque y sustituida por una cultura proletaria. Lunacharski en un artículo titulado Lenin y el arte expresa que el jefe de la revolución no era enemigo de la cultura del pasado y que "nunca convirtió sus simpatías y antipatías estéticas en ideas directrices" (10). Igualmente, Lenin observaba con agrado las tareas netamente artísticas de la Proletkult pero le parecían excesivas algunas ambiciones: "Temía que la Proletkult se deslizara hasta llegar a ocuparse también de la 'elaboración' de una ciencia proletaria, y en general, de una cultura proletaria que lo abarcara todo... Pensaba que



con estas iniciativas, de momento inmaduras, el proletariado volviera la espalda al estudio y a la asimilación de los elementos científicos y culturales ya existentes" (11).

A pesar de las teorías de Bogdánov, hubo una política cultural amplia que duró hasta 1927. Se propiciaba la libre emulación entre los diferentes grupos y tendencias y se evitaba que el estado favoreciera a algunos con exclusividad. Sin embargo, poco a poco, algunos literatos mediocre y funcionarios, sin hacer distinciones, acusaron de decadentismo contrarrevolucionario cualquier intento de renovación formal. Mariátegui, en 1924, participa de la tesis de que la revolución proletaria estaba en sus inicios y no podía tener todavía un arte propio: "El proletariado gasta actualmente sus energías en la lucha por abatir la burguesía y en el trabajo de resolver sus problemas económicos, políticos, educacionales. El orden nuevo es todavía demasiado embrionario e incipiente. Se encuentra en un periodo de formación. Un arte proletario no puede aparecer aún" (12).

Después de la muerte de Lenin el debate abierto entre los artistas continuó por algún tiempo. Debido a la ingerencia de elementos extraños a la crítica estética el problema se transformó en un equivocado juicio de lealtad o de traición a la revolución. La situación se hizo sospechosa e incómoda para muchos artistas que iniciaron la fuga a países europeos y a América del Norte. Los que se que-



daron, convencidos de las virtudes del socialismo, fueron estigmatizados y, muchos de ellos, en gesto de desesperación, terminaron en el suicidio. No hubo, pues, solución al problema de las relaciones entre arte y revolución. Existió autoritarismo, imposición burocrática y partidarista. De Michelli, piensa que hubiera podido existir una solución:

"Resolver las búsquedas... de la vanguardia de una dimensión distinta, que tuviera en cuenta todos los valores culturales nuevos creados por la Revolución de Octubre, era un problema que había que enfrentar. Lo que se hizo en la URSS en aquellos años fue simplemente eliminar de manera brutal el problema, sin solucionarlo. Pero la solución hubiera sido posible. Basta pensar que ya en 1924 la revista Lef publicaba los primeros cuentos de Caballería Roja de Babel y que en 1925 Eisenstein realizaba El acorazado Potemkin, mientras el mismo año Maíacovski publicaba uno de los poemas más originales de la literatura moderna: 'Vladimir Ilich Lenin'" (13).

Sobre las experiencias de la vanguardia triunfa el neoverismo o realismo soviético. Un arte oficial y paternalista sepulta la búsqueda de la expresividad artística. La imposición de la línea stanilista en la política cultural agudiza la crisis y muchos artistas, especialmente de la década del treinta, tuvieron que pagar con sus vidas o la cárcel su lealtad a la vocación. Hacia 1932 debido a la ingerencia de Stalin, Zhdánov crea el denominado "realismo socialista", método de creación literaria y artística. Este punto de vista fue oficializado en el I Congreso de Escritores Soviéticos (1934). Su definición es la siguiente:



"El realismo socialista, método básico de la literatura y la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta, de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verídico e históricamente concreto de esta representación artística de la realidad tiene que combinarse con el deber de la transformación y la educación de las masas en el espíritu del socialismo" (14).

En la realidad, en todo el mundo socialista, esta definición se entendió y practicó como un principio normativo en la creación. Más aún, extendida a todas las artes, se convirtió en un instrumento represivo y policial. Esta práctica duró hasta 1956 en que el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética realizó un proceso de auto-crítica y se trató de restituir al marxismo la integridad vital de sus principios.

### 3.2 Marxismo y humanismo.

La obra de Marx contiene los elementos para un conocimiento del hombre en todas sus dimensiones. La clave de su pensamiento es hacer de cada hombre un ser que desarrolle todas sus potencialidades, es decir, sea un creador. Y, por cierto, la creación viene a ser lo contrario de la enajenación. Si hay que liberar al hombre de la opresión de clase, de la explotación, tiene que hacerse a través de la afirmación de la condición humana, de la creación en el máximo sentido del término. "Marx no nos ha legado un sistema de leyes -escribe Roger Garaudy-, sino el arte dialéctico para



descubrirlas y para fundar en su conocimiento nuestra acción creadora... Sólo el marxismo nos permite comprender en su utilidad las gigantescas metamorfosis de nuestro mundo y de nuestro tiempo" (15). El hombre y sus luchas es el centro del mundo en la teoría de Marx. Con ella la filosofía ha descendido del cielo a la tierra. Ya no se trata de conocer el mundo sino de cambiarlo en pro del hombre.

En la actualidad existe la intención de restituir al pensamiento marxista su autenticidad y librarlo de todas las deformaciones provocadas por elementos externos e internos. Los progresos materiales y espirituales alcanzados permiten proceder utilizando el propio método de Marx: poner de pie los descubrimientos mistificados e integrarlos dialécticamente en la ciencia materialista. Roger Garaudy sintetiza así los objetivos:

"Se trata de demostrar la vanidad de las tentativas constantemente renovadas del revisionismo de falsificar el pensamiento de Marx y despojarlo de su fuerza ofensiva. Se trata de acabar con las deformaciones dogmáticas, provocadas o alentadas por la interpretación de Stalin, que reducía el marxismo a la etapa infantil de una filosofía precrítica" (16).

Desde la autocrítica pública de 1956 existe el remozamiento del pensamiento marxista. Se ha superado el esquematismo, la regresión hacia un materialismo cientifista y la concepción mecanicista de las relaciones entre la base y la superestructura que dominaban en la época del



culto a la personalidad y del dogmatismo del pensamiento. Se ha vuelto hacia un humanismo total, transformador y fructífero.

Dentro de las actividades de José Carlos Mariátegui está su preocupación por este humanismo marxista. Toda su concepción teórica gira alrededor de las actividades de los hombres, en la valorización de su capacidad creativa dentro de un contexto social adecuado. Los conceptos teóricos en arte y literatura que elaboró son producto de sus móviles revolucionarios. El autor peruano no conoció las obras de juventud de Carlos Marx -los Manuscritos económicos-filosóficos de 1844 y la Contribución a la crítica de la economía política de 1857-1858- que sustentan muchos de los conceptos sobre arte y literatura. Sin embargo, llegó a las mismas conclusiones de los teóricos modernos. Lo que indica que el pensador peruano no practicaba un "marxismo abierto" sino un marxismo dialéctico, de raíz humana y creadora.

"Todo eso hace evidente -consigna el profesor Adalbert Dessau- que la actividad marxista-leninista de Mariátegui en el campo de la teoría no tiene nada que ver con el postulado revisionista de un 'marxismo abierto', sino que es la aplicación creadora de lo esencial del marxismo a la realidad peruana, a través de la cual Mariátegui enriquece su propio pensamiento así como el marxismo-leninismo" (17).

Algunos han criticado a Mariátegui por su proclividad al pensamiento ajeno al marxismo. Aquellos que creen que el marxismo es una doctrina completa e inmutable, olvi-



dan su sustento dialéctico. Para el autor peruano el empleo del método marxista siempre tuvo la forma de un proceso creador, que tenía en cuenta las circunstancias de la praxis y no llegó a ser, en ningún caso, una aplicación mecánica de fórmulas dogmáticas. La adopción de algunas ideas del espiritualismo bergsoniano, por ejemplo, se justifica por la realidad histórica de oponer una humanidad creadora a una realidad inhumana y hostil, positivista, de la sociedad capitalista de la fase imperialista. Mariátegui, desde una posición dialéctica, se preocupó de quebrar muchos de los prejuicios que atentaban contra una concepción cabal del marxismo, como aquella de su incapacidad creativa a nivel espiritual.

"La primera posición falsa en esta meditación es la de suponer que una concepción materialista del universo no sea apta para producir grandes valores espirituales. Los prejuicios teológicos... induce a anexar a una filosofía materialista una vida más o menos cerril... Tal como la metafísica cristiana no ha impedido a occidente grandes realizaciones materiales, el materialismo marxista compendia, como ya he afirmado en otra ocasión, todas las posibilidades de ascensión moral, espiritual y filosófica de nuestra época" (13).

La creación artística viene a ser un producto de todas las historias de la humanidad y, en esencia, testimonia la afirmación del ser humano sobre el mundo objetivo. La superestructura artística es producto del quehacer y de la inventiva humana. El valor estético es un reflejo sobre la consciencia de elementos forjados por la creación. Desde



de el punto de vista marxista el arte no es un modo de conocer sino de hacer y, consecuentemente, el realismo no es co pia de la realidad sino una nueva construcción con un sentí do humano. Es obvio que el humanismo marxista elaborado por Mariátegui constituya la piedra de toque de sus ideas estéticas -escribe el profesor Adalbert Dessau-... La literatura no es el mero reflejo de la superficie de las cosas o de ciertas ideas, sino un proceso eminentemente creador, factor integral de la vida de los hombres que tienden a superar sus circunstancias y a sí mismos así en lo social como en lo in dividual" (19).

Marx en sus Manuscritos económico-filosóficos de 1844 considera que el arte y el trabajo se fundamentan en la capacidad creadora del hombre. El arte es un tipo de tra bajo, un trabajo creador que trasciende los objetivos y las limitaciones del trabajo común, el que, principalmente, tiene una función utilitaria. En el arte la función es espi ritual: satisface el apremio del hombre de trascender y de hu manizar su ámbito. Entre el arte y el trabajo, en esencia, no hay oposición ya que ambos tienen un entroque común, la diferencia está en que, en el arte, existe mayor posibili dad de expresarse a plenitud ya que no tiene la gravitación del aspecto utilitario. La obra de arte satisface una neces sidad humana de afirmación, de expresión y de comunicación que tiene el ser humano. Todo artista, por eso, no es sino



el intérprete de los más caros anhelos sociales.

Lo estético implica una dimensión vital de la existencia humana en la concepción marxista. Mariátegui en sus trabajos puso en práctica este sentido creador. En su criterio el hombre afirma más su naturaleza cuando más despliega su personalidad, cuando más extiende sus dominios. En oposición al ideal de la ganancia y a la acumulación de bienes materiales, el socialismo desarrolla un nuevo sentido y valor. Así lo expresa el escritor peruano:

"El socialismo tan motejado y acusado de materialista, resulta, en suma, desde este punto de vista, una reivindicación, un renacimiento de valores espirituales y morales, oprimidos por la organización y los métodos capitalistas. Si en la época capitalista prevalecieron ambiciones e intereses materiales, la época proletaria, sus modalidades y sus instituciones se inspirarán en intereses e ideales éticos" (20).

Como se ha dicho, el marxismo no es solamente una filosofía crítica sino una filosofía que busca transformar el mundo. Y, dentro de este propósito, la acción del arte cumple una función de trascendencia en la existencia del hombre.

### 3.3 Hacia un nuevo realismo.

El mundo objetivo, en sí, carece de valor estético. Tiene que ser humanizado, vale decir, integrado al mundo del hombre. Desde este punto de vista se puede decir que todo arte verdadero tiene un sentido realista. El arte,



en el pensamiento de los teóricos del marxismo, es una forma de conocimiento y de transformación. La verdad artística no es válida por su correspondencia con la realidad objetiva sino porque da testimonio de lo humano. De esto se deduce que la meta del arte es el hombre aunque no siempre su presencia es ostensible en la representación. La obra artística es producto de una acción creadora no de una simple copia. Roger Garaudy es uno de los críticos que considera que el arte se distingue, sobre todo, por su contenido humano: "Lo peculiar del trabajo humano reside en que crea, fuera de la naturaleza, otra naturaleza, específicamente humana. El arte no constituye por lo tanto sólo un reflejo o una imitación de la naturaleza, sino ante todo una creación del hombre" (21). El hombre, por sus potencias físicas y espirituales en acción, al crear un objeto, deja en él su huella y su sentido. El objeto, por lo tanto, es un testimonio directo de su ser.

Dentro de esta nueva concepción humanista del arte, Adolfo Sánchez Vázquez elabora una definición del arte realista:

"Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña" (22).



Dentro de este concepto amplio, al otro lado, quedan los falsos realismos: los que se atienen exclusivamente a la realidad exterior o a la realidad interior. Falso realismo es el que hace de la representación de las cosas un fin y no un medio al servicio de la verdad, cayendo, en consecuencia, en la copia o la imitación. Falso realismo es el que transforma los objetos para que reflejen una realidad humana hermo<sup>s</sup>eadada, sin aristas, cayendo en el irrealismo o idealismo artístico (23). Puede decirse que la realidad exterior y la realidad interior forman la trama de todo arte genuino. Si se disocian queda sólo un naturalismo fotográfico, en una parte, y subjetivismo incommunicativo, por otro. El realismo socialista del periodo staliniano y el realismo en mascarado, idealista, de la burguesía, por las razones que se han expuesto, respectivamente, tenían estas deficiencias.

El realismo en el arte no deviene de conceptos o normas establecidas a priori sino que se gesta en la acción misma del acto creativo. El realismo en el arte carece de fronteras porque su desenvolvimiento, al expresar la realidad infinita del hombre, no tiene término. Roger Garau<sup>dy</sup> piensa que no hay arte auténtico que no sea realista, es to es, que se elabore sin referencias a la realidad. Por su correlación con la realidad y la problemática humana el realismo implica la integración de la cultura pasada, en sentido dialéctico y, por otro lado, encarna, mirando al futuro,



las angustias y las esperanzas de un pueblo o de una época. "El realismo así concebido -escribe- no es un método sino una actitud, una forma de presencia en el mundo". En consecuencia no hay norma preestablecida para su ejecución. "No puede existir realismo acabado en una realidad que jamás termina" (24). El realismo, varía con la realidad histórica de la que es expresión, en consecuencia, no obedece a ningún canon estético. Se realista no es copiar la realidad sino sentir su ritmo interior; no es presentar un calco de las cosas o eventos sino participar en la creación de un mundo. La función de reflejar la esencia de lo real se cumple creando una nueva realidad y no imitando la existente.

André Gisselbrecht, redactor de la revista La Nouvelle Critique y asistente de la Facultad de Letras de Nancy, en un coloquio organizado por el Centro de Estudios e Investigaciones Marxistas, a fines de 1964, dijo que los caminos del realismo eran amplios y diversos; que el realismo no significa el triunfo de lo verosímil sino que, con pleno derecho, lo integran lo fantástico, la parábola, la parodia y el símbolo. Lo importante es adaptar los medios de expresión al designio actual:

"Se es realista cuando se adaptan las técnicas a esa realidad en movimiento, y no deduciendo las reglas de la perfección artística de obras ya realizadas. De lo contrario con la buena intención de ser fiel al realismo uno se transforma sin querer en un perfecto formalista. Propóngase o no finés revolucionarios, el realis-



mo no es un método de composición que excluye a otros. Es la tendencia en un artista de representar y dar testimonio de la realidad mucho más que de humillarse ante ella" (25).

Por otro lado el realismo debe trasponer la barrera de la figuración. No basta la presencia de la figura para que un arte sea realista ni su abolición es índice para que no lo sea. "La figura real, exterior, es un obstáculo que tiene que ser superado para que el realismo no sea propiamente figuración, sino transfiguración. Transfigurar es poner la figura en estado humano" (26).

El sentido creativo que tuvo Mariátegui en la aplicación del método marxista le permitió llegar a las mismas conclusiones que estos teóricos modernos. Francisco Posada considera que Las ideas estéticas de Marx, libro de Adolfo Sánchez Vázquez, "lleva en América Latina a su mayor nivel las posiciones de Mariátegui" (27). En los inicios de su labor como crítico literario, Mariátegui identificaba realismo con la escuela decimonónica. Posteriormente su concepción se fue ampliando y "terminó aplicándola a todo arte -abstracto o figurativo, capitalista o socialista, clasista o vanguardista- que trasuntara una realidad y actuara sobre la realidad" (28), expresa Yerko Moretich. Vale decir, el realismo para Mariátegui no era un método sino una actitud; la intención de aplicar las fuerzas creadoras en la re-creación de una determinada realidad sin ninguna limitación. Este sen



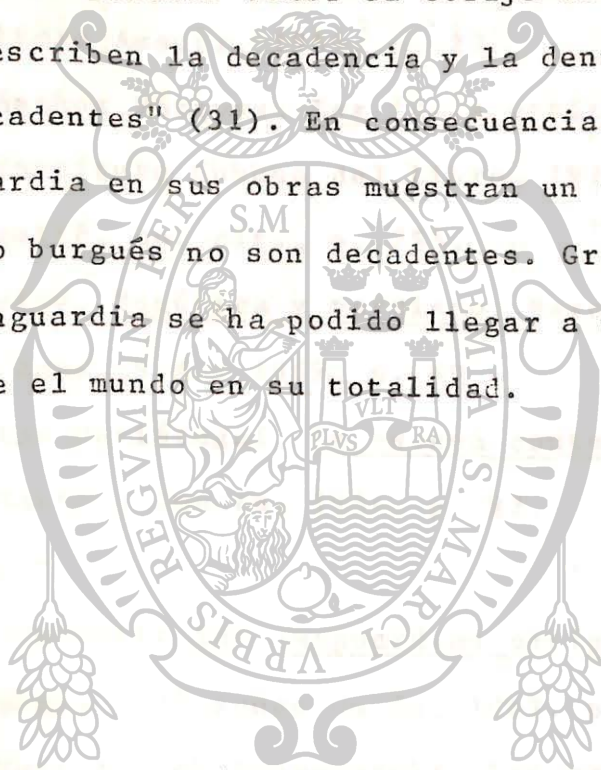
tido dinámico y creativo lo expresa el escritor peruano cuando hace suyas las palabras de Piero Gobetti al dar su testimonio de parte en el proceso de la literatura peruana: "El verdadero realismo tiene el culto de las fuerzas que crean los resultados, no la admiración de los resultados intelectualísticamente contemplados a priori" (29). Es decir, no debían existir en la creación normas ni cartabones que debían aplicarse mecánicamente en la creación. Lo importante es la actitud, la intención y el sentido de las fuerzas creadoras.

Para Martiátegui el realismo no importa la renuncia de la fantasía. Restaurar sus fueros en la literatura sirve para restablecer los valores o derechos de la realidad. "No aparece -escribe-, en ninguna teoría del novecentismo beligerante y creativa la intención de jubilar el término realismo, sino de distinguir su acepción actual de su acepción caduca, mediante un prefijo o un adjetivo. Neorrealismo, infrarrealismo, suprarrealismo, 'realismo mágico'" (30).

Si no existe equivalencia entre una sociedad decadente y un arte decadente, entre vanguardia y reacción -como declararon aquellos que juzgan los hechos por las apariencias-, el arte de vanguardia no es la antítesis del realismo. Muy al contrario, los movimientos extremos del arte moderno permitieron llegar a un verdadero realismo. A pesar de todas las exageraciones, las escuelas de vanguardia han



hecho posible una aprehensión profunda de la realidad. El problema de la decadencia y las escuelas de vanguardia se resuelve dialécticamente. "Debemos mostrarles la diferencia -escribe Ernest Fisher-... entre el glorificador del mundo burgués que se complace en pintar lo epidérmico y su negador desesperado. Debemos tener el coraje de decir que si los escritores describen la decadencia y la denuncian moralmente no son decadentes" (31). En consecuencia, si los artistas de vanguardia en sus obras muestran un rechazo y denuncian el mundo burgués no son decadentes. Gracias a los artistas de vanguardia se ha podido llegar a un tipo de arte que comprende el mundo en su totalidad.



- (1) Yerko Moretić, José Carlos Mariátegui. Santiago de Chile. Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1970, p. 254.
- (2) José Carlos Mariátegui, Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, p. 111.
- (3) José Carlos Mariátegui, El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, p. 27.
- (4) Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, p. 126.
- (5) Yerko Moretić, op. cit., p. 255.
- (6) Cfr.: Varios, Estética y marxismo. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969, p. 69.
- (7) José Carlos Mariátegui, La escena contemporánea. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964, p. 97.
- (8) *Ibíd.*, p. 99.
- (9) Mario De Micelli: Las vanguardias artísticas del siglo XX. La Habana, Ediciones Unión, 1967, p. 307.
- (10) Anatoli Vasilievich Lunacharski, Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria. Barcelona, Editorial Seix y Barral, S.A., 1969, p. 13.
- (11) *Ibíd.*, pp. 13-14.
- (12) La escena contemporánea, p. 92.
- (13) Mario De Michelli, op.cit., pp. 318-319.
- (14) Citado por Yerko Moretić, op. cit., p. 242.



- (15) Roger Garaudy, Introducción al estudio de Marx, México, Ediciones Era, S.A., 1970, p. 195.
- (16) Ibíd., p. 11.
- (17) Antonio Melis, Adalbert Dessau y Manfredo Kossoc: Mariátegui: Tres estudios, Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1971, p. 85.
- (18) José Carlos Mariátegui, Defensa del marxismo. Lima, Empresa Editora Amauta, 1967, pp. 85-86.
- (19) Adalbert Dessau, op.cit., p. 90.
- (20) La escena contemporánea, p. 94.
- (21) Roger Garaudy, Estética y marxismo, ed.cit., p. 18.
- (22) Las ideas estéticas de Marx, p. 32.
- (23) Cfr.: Ibíd., pp. 32-33.
- (24) Roger Garaudy, Estética y marxismo, p. 25.
- (25) André Gisselbrecht, idem., p. 34.
- (26) Aólfo Sánchez Vázquez, op.cit., p. 40.
- (27) Francisco Posada, "Estética y marxismo en José Carlos Mariátegui". En Textual. Lima, N°s. 5-6, diciembre 1972, p. 33.
- (28) Yerko Moretić, op.cit., p. 261.
- (29) José Carlos Mariátegui, 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Empresa Editora Amauta, 1952, p. 242.
- (30) El artista y la época, p. 179.
- (31) Ernest Fisher, Estética y marxismo, p. 64.





### CONCLUSIONES

1. El pensamiento de Mariátegui sobre arte y literatura se desenvuelve proyectado a un contexto político -término que él conceptúa como la trama misma de la historia-. El gran artista refleja el estado de ánimo y de conciencia de la humanidad. El arte no viene del artificio ni de la norma que es una síntesis vital. Por esto, las herejías artísticas obedecen a coyunturas históricas. Implican una actitud crítica y suponen un voto en contra del presente.
2. La decadencia de la civilización capitalista, en su concepto, se refleja en la pérdida de sus valores y en la crisis del arte. Las escuelas de vanguardia tienen un significado de tramonto de la concepción artística tradicional. El arte de vanguardia, por lo tanto, cumple u-

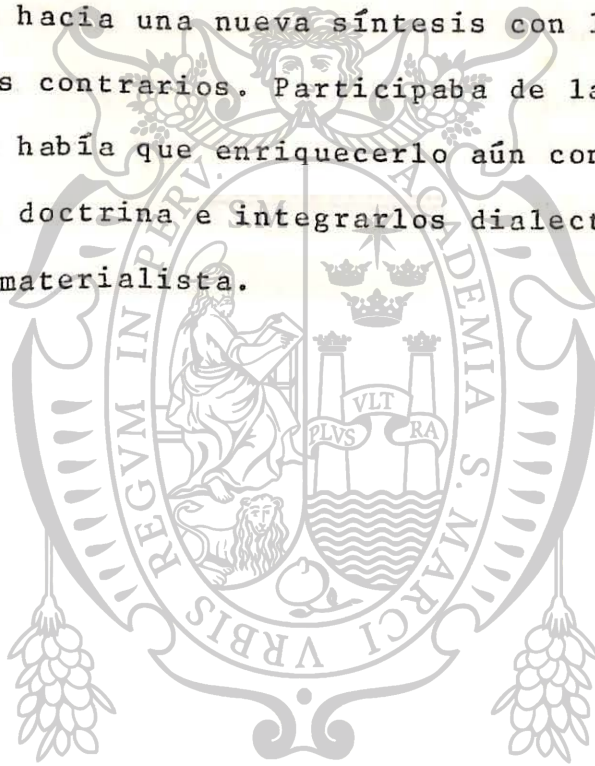


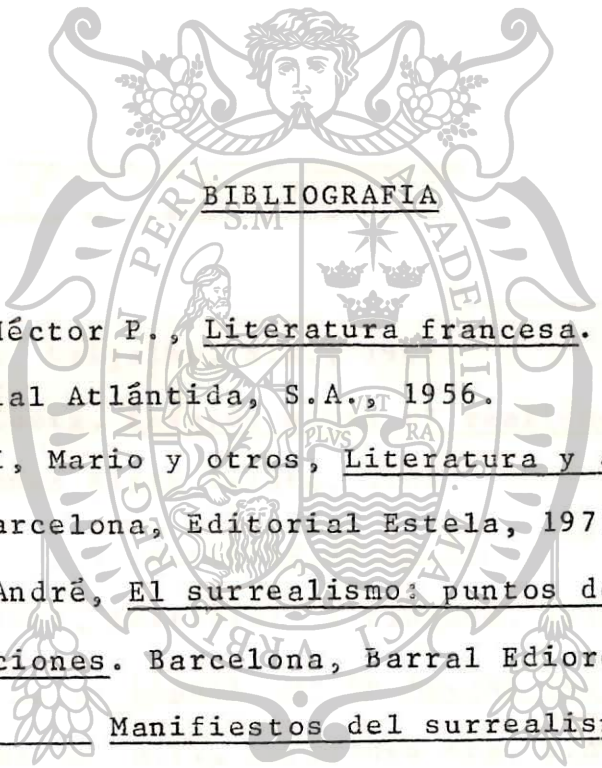
- na función revolucionaria en cuanto destruye ancestrales prejuicios que habían conducido a la actividad creativa a una situación infecunda. Responde al requerimiento de asegurar el movimiento inventivo que es consustancial al hombre.
3. Una sociedad decadente no produce necesariamente un arte decadente ni una sociedad revolucionaria práctica per se un arte revolucionario. Los artistas de vanguardia, a despecho de su procedencia o extracción social, practicaron un arte revolucionario y, a la inversa, hubo decadencia artística en la sociedad socialista durante el culto a la personalidad por la concepción dogmática y la imposición.
  4. Los movimientos de vanguardia, a pesar de su apego a la fantasía y a la imaginación, a juicio de Mariátegui, no implican una evasión sino la intención de aprehender el mundo en su amplitud. No buscan las apariencias sino la realidad más trascendente. Al propiciar la estilización y la síntesis no renuncian a las adquisiciones realistas sino que las superan.
  5. Ante un arte tradicional realista y objetivista, el artista de vanguardia se muestra subjetivista. No practica un arte descriptivo sino interpretativo y, por lo mismo, el hombre está en el centro de interés. De aquí hace su vocación social y su desapego de todo prejuicio que



ostentaba el arte académico. Y lo importante en todo arte genuino es la verdad, la índole humana y la emoción depurada de cualquier ornamento idealizador.

6. Mariátegui no practicaba un marxismo abierto sino un marxismo integral de raíz humana y creadora. La utilización del método dialéctico le permite trascender por la negación hacia una nueva síntesis con la asimilación de elementos contrarios. Participaba de la idea que al marxismo había que enriquecerlo aún con elementos ajenos a su doctrina e integrarlos dialectalmente en la ciencia materialista.





BIBLIOGRAFIA

1. AGOSTI, Héctor P., Literatura francesa. Buenos Aires. Editorial Atlántida, S.A., 1956.
2. BENEDETTI, Mario y otros, Literatura y arte nuevo en Cuba. Barcelona, Editorial Estela, 1971.
3. BRETON, André, El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, Barral Ediores, 1972.
4. \_\_\_\_\_. Manifiestos del surrealismo. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
5. CIRLOT, Juan-Eduardo, Introducción al surrealismo. Madrid, Revista de Occidente, 1953.
6. CHOY, Emilio y otros, Lenin y Mariátegui. Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1970.
7. DE MICHELLI, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX. La Habana, Ediciones Unión, 1967.



8. DE TORRE, Guillermo, Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
9. DEL PRADO, Jorge y otros, Vigencia de José Carlos Mariátegui. Lima, Campodónico Ediciones, S.A., 1972.
10. FISCHL, John, Manual de historia de la filosofía. Barcelona, Editorial Herder, 1973.
11. GARAUDY, Roger, Introducción al estudio de Marx. México, Ediciones Era, S.A., 1970.
12. GARAUDY, Roger y otros, Estética y marxismo. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1969.
13. GRAMSCI, Antonio, La formación de los intelectuales. México, Grijalbo, S.A., 1967.
14. LUKACS, Georg, Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1965.
15. \_\_\_\_\_, La crisis de la filosofía burguesa. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1970.
16. \_\_\_\_\_, Significación actual del realismo crítico. México, D.F., Ediciones Era, S.A., 1963.
17. LUNACHARSKI, Anatoli Vasilievich, Las artes plásticas y la política artística de la Rusia Revolucionaria. Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1969.
18. MARIATEGUI, José Carlos, Cartas de Italia. Lima, Empresa Editora Amauta, 1969.
19. \_\_\_\_\_, Defensa del marxismo. Lima. Empresa Editora Amauta, 1967.



20. MARIATEGUI, José Carlos, El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Empresa Editora Amauta, 1950.
21. \_\_\_\_\_. El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959.
22. \_\_\_\_\_. La escena contemporánea. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964.
23. \_\_\_\_\_. La novela y la vida. Siegfried y el profesor Canella. Lima, Empresa Editora Amauta, 1967.
24. \_\_\_\_\_. Historia de la crisis mundial. Lima, Empresa Editora Amauta, 1964.
25. \_\_\_\_\_. Peruanicemos al Perú. Lima, Empresa Editora Amauta, 1970.
26. \_\_\_\_\_. Signos y obras. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959.
27. \_\_\_\_\_. Temas de nuestra América. Lima, Empresa Editora Amauta, 1960.
28. \_\_\_\_\_. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Biblioteca Amauta, 1952.
29. MARX, Carlos, Manuscritos económico-filosóficos. México, Editorial Grijalbo, S.A., 1968.
30. MARX y ENGELS, Escritos sobre literatura. Buenos Aires, Centro de América Latina, S.A., 1971.
31. MELIS, Antonio, Adalbert DESSAU y Manfred KOSSOC, Mariátegui: Tres estudios. Lima, Empresa Editora Amauta, 1971.



32. MONGUIO, Luis, La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica, 1934.
33. MORETIC, Yerko, José Carlos Mariátegui. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1970.
34. NADEAU, Maurice, Historia del surrealismo. Barcelona, Ediciones Ariel, S.A., 1972.
35. NUÑO, Juan Antonio, Sentido de la filosofía contemporánea. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1965.
36. PLATON, Diálogos. México, Editorial Porrúa, S.A., 1966.
37. Recopilación de textos sobre Los vanguardismos en la América Latina. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, 1970.
38. ROUILLON, Guillermo, Bio-bibliografía de José Carlos Mariátegui. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963.
39. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Las ideas estéticas de Marx. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973.
40. VAN TIEGHEM, Philippe, Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963.

Revistas:

1. MARIATEGUI, José Carlos, "La crisis filosófica". En Textual, Lima. N°s. 5-6, (Diciembre 1972), p. 13.



2. POSADA, Francisco, "Estética y marxismo en José Carlos Mariátegui". En Textual, Lima, N°s. 5-6, (Diciembre 1972), pp. 24-33.
3. SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, "Socialización de la creación o muerte del arte". En Casa de las Américas. La Habana N° 78 (Mayo-Junio, 1973), pp. 32-43.
4. \_\_\_\_\_. "Vanguardia artística y vanguardia política". En Casa de las Américas, La Habana, N° 47, Marzo-Abril, 1968, pp. 112-115.



	Pág.
Introducción.....	1
I. Burguesía y decadencia.....	5
1.1 El declive racionalista.....	11
1.2 El realismo enmascarado.....	16
1.3 El capitalismo y la creación.....	25
2. Arte y revolución.....	37
2.1 La irrupción del irracionalismo.....	45
2.2 Dinámica de la fantasía.....	50
2.3 Los movimientos de vanguardia.....	53
2.3.1 La revolución artística.....	61
2.3.2 Futurismo.....	65
2.3.3 Dadaísmo.....	68
2.3.4 Surrealismo.....	73
2.4 Dialéctica de la creación.....	82
2.5 El artista y la época.....	87



3. Arte y vida.....	96
3.1 La revolución social.....	100
3.2 Marxismo y humanidad.....	107
3.3 Hacia un nuevo realismo.....	112
Conclusiones.....	121
Bibliografía.....	124
Indice.....	129



