



## Capítulo 9



# *La Aventura de Mariátegui*

## *Nuevas Perspectivas*

GONZALO PORTOCARRERO - EDUARDO CACERES - RAFAEL TAPIA  
EDITORES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
FONDO EDITORIAL 1995



Primera edición, julio de 1995.

*Cubierta:* María del Carmen Herrera y Diego Carvalho Herrera

La Aventura de Mariátegui: Nuevas Perspectivas

Copyright © 1995 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria cuadra 18, San Miguel. Lima, Perú. Tlfs. 462-6390, 462-2540 Anexo 220.

*Derechos Reservados*

ISBN 84 - 8390 - 980 - 4

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

## MARIÁTEGUI: ESTÉTICA Y MODERNIDAD

Augusto Castro

Mariátegui ha sido conocido principalmente por ser el fundador de la causa socialista en el Perú y por ser uno de los más importantes pensadores que han reflexionado sobre el país. No obstante, Mariátegui no ha sido igualmente reivindicado por su cercanía a lo estético, por su permanente adhesión a la causa de la belleza. En este punto existe un descuido sobre Mariátegui. Descuido que él jamás hubiera dejado pasar en el comentario de un autor, de un político o de un pensador. Mariátegui debe ser presentado con sus mismos instrumentos: la política y el arte.

En la obra de José Carlos Mariátegui las reflexiones de la modernidad y de la estética están unidas. No hay manera de precisar ni de distinguir hasta dónde la reflexión sobre la modernidad, hasta dónde la reflexión sobre la belleza. Estética y modernidad en Mariátegui son dos dimensiones de lo mismo, manifestaciones del mismo sentimiento y de la misma inquietud. La revisión de la obra mariateguiana nos lleva a señalar que la valoración de lo artístico acompañó siempre la vida del Amauta. Cualquiera que la revise someramente advertirá que no existe texto publicado por él que no aborde una crítica o un comentario sobre las cuestiones estéticas. Los *Siete Ensayos*, *La Escena Contemporánea*, *Amauta*, entre otras obras, dan razón de ello. De la extensa obra que ha sido publicada podemos señalar lo mismo. En Mariátegui no hay posibilidad de encarar y conocer una época si no se conocen sus formas artísticas. No basta, por ello, conocer la verdad y las razones de una época; es indispensable sentir y vivir la emoción del momento.

Nos interesa reivindicar su adhesión al arte y el que sea un

hombre seducido radicalmente por la belleza. El Mariátegui adolescente y el maduro son ardientes defensores de lo bello. Existe un primer Mariátegui no adherido a un ideario político, pero no existe un Mariátegui desvinculado de lo artístico.

Nos interesa indagar qué razones de peso existieron para que Mariátegui dedique un tiempo y un espacio tan grandes como apreciables a los temas de la belleza y del arte. Al parecer, y quisiéramos poder sostenerlo aquí, la visión de la modernidad en la obra de Mariátegui está totalmente unida a la reflexión sobre lo estético y lo bello. Es más, será de la reflexión estética de donde Mariátegui saque instrumentos y materiales para la construcción de su punto de vista social y político.

#### «LE JOUR DE GLOIRE EST ARRIVÉ»: EL ADVENIMIENTO TEMPETUOSO DE UN NUEVO ORDEN

Hacia el año 1929 tenía Mariátegui un punto de vista ya formado sobre el tiempo en el que vivía. En marzo de ese año, Mariátegui compara los últimos veinticinco años con «los veinticinco años que comprenden la revolución francesa, la grandeza y decadencia de Napoleón y las primeras jornadas de la independencia de la emancipación hispanoamericana (1789-1814)»<sup>1</sup>. La comparación es elocuente porque grafica de alguna manera la importancia que tiene para él el momento que vive. Mariátegui percibe, de la misma manera como los revolucionarios franceses percibieron su tiempo, que se estaba viviendo una *nueva era* portadora de un gran mito y de una gran ilusión.

---

1 J. C. Mariátegui, *Historia de la Crisis Mundial*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1959. p. 175. La misma reflexión tuvo Toribio Rodríguez de Mendoza sobre su época cuando dijo que «valen más quince años del siglo pasado o del presente que todo el tiempo que corrió desde Pedro Lombardo hasta la restauración de la ciencia». Toribio Rodríguez de Mendoza, citado en: Noé Zevallos, *Toribio Rodríguez de Mendoza y el pensamiento ilustrado en el Perú*, Lima, Publicaciones del Instituto Riva Agüero, n° 39, 1961, p. 23.

En Mariátegui el tiempo de la revolución francesa ha concluido. Los hombres nuevos -dirá Mariátegui- pueden reconocer «que menos de un siglo y medio ha bastado para que este mito envejeciera»<sup>2</sup>. La gran ilusión liberal ha desaparecido. El famoso *día de gloria* ha perdido su «prestigio sobrenatural». Nos encontramos en un nuevo día, en una nueva jornada: en una nueva era.

Curiosamente, para Mariátegui su tiempo tiene en común con el tiempo de los revolucionarios franceses, el que se siente como un tiempo definitivo, como un tiempo final. Su tiempo expresa una nueva revolución. Una revolución más profunda y más real que la de 1789. «Fermenta en el mundo otra revolución. Un régimen colectivista pugna por reemplazar al régimen individualista. Los revolucionarios del siglo veinte se aprestan a juzgar sumariamente la obra de los revolucionarios del siglo dieciocho»<sup>3</sup>.

La evaluación sumaria que propone Mariátegui pasa por revisar lo que efectivamente está en crisis. Mariátegui sostiene que lo que está en crisis es la *ilusión de la lucha final*. Está en crisis la posibilidad de un cambio definitivo, la ilusión del advenimiento de una nueva época que pueda enfrentar las aspiraciones verdaderamente humanas. El mundo intelectual se ha vuelto relativista y no descubre ningún sentido. El relativismo ha destruido todas las seguridades y ha puesto en crisis el saber y la práctica de los hombres. Mariátegui, no obstante, podrá reconocer, reflexionando sobre el mismo relativismo, que para la gente común, para la *muchedumbre* no hay distinción entre *su* verdad y *la* verdad. El relativismo «empieza por reconocer que la realidad es una ilusión; pero concluye por reconocer que la ilusión, es, a su vez, una realidad»<sup>4</sup>. No se puede dejar de reconocer que la verdad de cada individuo es también una verdad, y que para el individuo mismo constituye su verdad absoluta. De tal manera, que así como para los hombres de la revolución francesa su

---

2 Mariátegui, *op. cit.*, p. 30.

3 J. C. Mariátegui, «La Lucha final», en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 30.

4 Mariátegui, *op. cit.*, p. 32.

jornada era definitiva, para los hombres nuevos y modernos su jornada también resulta nueva y definitiva. El relativismo ha venido a afirmar, mejor que nadie, la validez del camino propio de la muchedumbre.

*El hastío de lo académico, el deseo de cosas nuevas*

José Carlos Mariátegui vive en un período romántico, en un período caracterizado por la agitación y el desborde. Un período que se caracteriza por la «renovación de la ilusión», por la renovación del mito<sup>5</sup>. Ilusión que precisa el contenido del re-nacimiento de la modernidad. Para Mariátegui la ilusión, la estrella que guía la renovación y el motor de todos los progresos, se llama socialismo. Es ella la inquietud de su tiempo y el sentimiento más vivo y consecuente de la modernidad.

La modernidad se expresa en Mariátegui con apellido, es una modernidad socialista, el mito para que los hombres puedan vivir con fecundidad y con sentido. El mito pasado, el de la revolución francesa, ya no tiene ningún motivo para movilizar y renovar la voluntad humana. Del mito pasado puede sentir lo mismo que escribió sobre el paisaje italiano: «Lo he encontrado pedante, clásico, académico como un profesor de Humanidades, demasiado ilustre, demasiado glorioso»<sup>6</sup>. La nueva modernidad tiene un derrotero distinto a la modernidad francesa y liberal. El nuevo mito lleva la simiente de una nueva humanidad y también de su nueva forma.

Vestigios de esta nueva modernidad se enfrentan a los de la vieja. «Esta época de compleja crisis política es también una época de compleja crisis artística»<sup>7</sup>. En el arte es en última instancia donde se siente la inquietud del tiempo nuevo. El artista que «no siente las

---

5 *Ibid.*, p. 31.

6 J. C. Mariátegui, «El paisaje italiano», en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 81.

7 J. C. Mariátegui, «Post-impresionismo y cubismo», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 60.

agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica»<sup>8</sup>, dice Mariátegui. El artista ha de sentir la emoción del momento, el sentimiento de la época. Pero, siendo todo verdadero arte la emoción del momento, no todo arte de vanguardia expresa el sentimiento de lo nuevo. Todo verdadero arte expresa el sentimiento de la época, pero no necesariamente la ilusión de la época. Existe para Mariátegui un arte moderno que mira al pasado, que mira hacia atrás, un arte pasadista. El *snobismo* en el arte expresa, por un lado, «el hastío de lo académico, de lo viejo, de lo conocido» y, por otro lado, «el deseo de cosas nuevas»<sup>9</sup>.

La perspectiva de Mariátegui entiende el arte como una manifestación del nuevo espíritu de la época. En el arte se refleja la modernidad, la modernidad queda expresada en el arte. Pero, lo auténticamente moderno es lo que le da plenitud al verdadero arte de vanguardia. El arte verdadero está emparentado con la gran ilusión del momento. El nuevo arte, a la manera del antiguo, cantará la gesta del nuevo héroe, la muchedumbre en su lucha por construir una nueva humanidad.

*«Asesinemos a la inteligencia, si queremos comprender la belleza»*

El descubrimiento de la belleza es un tópico permanente en el mundo moderno. Schiller -por citar un ejemplo-, uno de los mayores defensores de la estética, la proponía como instrumento de formación de los hombres. Para él, la crisis de la modernidad francesa, los excesos de la dictadura de Napoleón, y otros hechos, podrían superarse con una adecuada formación estética. No muy lejanos del tiempo de Mariátegui, algunos pensadores peruanos como Alejandro Deustua, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, Mariano Iberico, reivindican lo estético como punto de partida de la existen-

---

8 J. C. Mariátegui, «Aspectos viejos y nuevos del futurismo». en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta. Lima, 1973, p. 58.

9 *Ibid.*, p. 57.

cia social. Deustua lo hace desde el punto de vista civilista y aristocrático, en tanto que González Prada y Valdelomar desde el anárquico e individualista. Pero la emoción sensible, que caracteriza la intuición de la belleza, tiene como punto referencial a todo el racionalismo de la época, que recusa su propio racionalismo. De la misma manera que nuestros post-modernos, que con argumentos racionales critican el papel de la razón.

La época de Mariátegui critica la razón. Se trata de un momento de exaltación esteticista. Mariátegui participa de la misma influencia. «El arte, a causa del período racionalista, llegó a este siglo demasiado intelectualizado. Y el arte no debe ser pensamiento, sino sentimiento»<sup>10</sup>. La época de Mariátegui observa el racionalismo como típica y genuina expresión de la revolución liberal y capitalista. Levantar las banderas de lo estético supone una superación de la simple demanda economicista y racionalista. La estética plantea el imperio de la libertad y del espíritu, elementos cardinales para la construcción de un nuevo proyecto humano. No basta el pan, se requiere de la belleza. La belleza, como creación y construcción del espíritu humano, se sitúa en el mundo moral, en lo social y en lo político. Eco lejano de la estética griega que identificaba belleza con bien, arte con política y ética.

La proclama dadaísta «asesinemos la inteligencia, para comprender la belleza» es entendida en Mariátegui como el abandono de un racionalismo ilustrado que poco o nada tenía que ver con la vida. La vida, el sentimiento, no se expresaban en el racionalismo del siglo dieciocho. El momento exigía dejar la razón ilustrada y aventurarse por nuevos caminos.

### *La crítica a la filosofía del retorno: Bergson e Iberico*

En un texto de 1904 titulado *La Vida y la Obra de Ravaisson*, Henri Bergson integrará las dos grandes tendencias del genio de

---

10 J. C. Mariátegui, «El expresionismo y el dadaísmo», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 69.

Ravaisson: la metafísica y la estética. Bergson resaltaré las cualidades de Ravaisson expresadas en sus estudios sobre Aristóteles y Leonardo de Vinci. Bergson acaba su estudio con la siguiente pregunta: «¿Qué cosa más atrevida y más nueva que anunciar a los físicos que lo inerte se explicará por lo viviente, a los biólogos que la vida no se comprenderá sino por el pensamiento, a los filósofos que las generalidades no son filosóficas, a los maestros que el todo debe enseñarse antes que los elementos, a los escolares que es preciso comenzar con la perfección, al hombre, más que nunca entregado al egotismo y al odio, que el móvil natural del hombre es la generosidad?»<sup>11</sup>. En Bergson está presente el sentido de la vida como punto de partida del conocimiento.

Para Ravaisson, como para Bergson y para nuestro compatriota Iberico, «toda la filosofía deriva de la idea que el arte es una metafísica figurada, que la metafísica es una reflexión sobre el arte, y que es la misma intuición, diversamente utilizada, la del filósofo profundo y la del gran artista»<sup>12</sup>. Mariátegui no es lejano a esta percepción. En uno de los primeros números de *Amauta*, Iberico escribe, inspirado en Bergson, uno de los artículos más sugestivos e interesantes para comprender el momento: «Los dos misticismos». Este texto puede ser considerado como la base para algunas afirmaciones de Mariátegui sobre la vida y sobre el momento. Mariátegui publica el texto de Iberico porque concuerda con él en lo fundamental.

«Y como el misticismo no es otra cosa que la experiencia inmediata de lo absoluto, podemos hablar de dos misticismos, uno que se absorbe en lo inmutable, otro que se aventura en lo cambiante (...) No es necesario decir que el misticismo de este tipo (devenir) es trágico. Siente la realidad como una lucha sin término. Sabe que la vida es querer y el querer, dolor. Pero la ama porque es también promesa, posibilidad inagotable de creación y juventud. La vida es dolor y es inquietud pero es

---

11 Henry Bergson, «La vida y la obra de Ravaisson», en: *El pensamiento y lo moviente*, Editorial La Pléyade, Buenos Aires, 1972, p. 183.

12 *Ibid.*, p. 163.

también ilusión: sueño que si pudiera realizarse aboliría el dolor y la inquietud»<sup>13</sup>.

Esta postura expresa con mucha nitidez cuán arraigada y profunda era en los intelectuales de la época y en Mariátegui la tendencia vitalista. Algunos textos de Mariátegui manifestarán con toda claridad la oposición entre estos dos misticismos<sup>14</sup>. En la política, bolcheviques y fascistas; en el arte, futuristas y decadentes versus suprarrealistas y constructivistas; en la vida, los hombres de la noche y los hombres de la mañana, los hombres del alba.

## LOS ARTISTAS DE LA NOCHE Y DEL CREPÚSCULO

Mariátegui trabaja el arte en función de la modernidad. El arte se distingue frente a lo nuevo. La imagen del día es su imagen preferida. La noche representa el ocaso del día y de la vida. En la misma noche, sin embargo, se gestan las condiciones del nuevo día. El crepúsculo anuncia la aurora y el alba desde sus entrañas. El alba representa a su vez la victoria definitiva del nuevo día. El día de gloria ha llegado.

Dentro de este horizonte no sólo los cambios sociales y políticos anuncian el nuevo día del socialismo. El arte también será simbolizado de esta manera. El arte de la noche es distinto al arte matinal. La utilización de figuras como la noche, el crepúsculo y el alba, explican de por sí la intención de Mariátegui. La imagen de lo caduco está asociada a la noche y la imagen de la creación al alba. Queda claro que el crepúsculo tiene en sí los elementos que prefiguran el alba, pero contiene las características de la noche. Mariátegui estudia muchos artistas; no es nuestra intención tratar a todos, bastará con referirnos a algunos para resaltar las ideas de nuestro autor.

---

13 Mariano Iberico, «Los dos misticismos», en: *Amauta*, Año I, n° 3, Lima, noviembre de 1926, p. 4.

14 Ver: «Dos Concepciones de la Vida», «El Hombre y el Mito», «Pesimismo de la Realidad y Optimismo del Ideal», publicados en J. C. Mariátegui, *El Alma Matinal*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 17-34.

## Los artistas de la noche

Mariátegui hablará de artistas de la noche, de un arte de la noche, «que nos hace conocer toda la perplejidad, todos los desfallecimientos, todos los delirios del espíritu burgués», una literatura que coloca su propia supervivencia «en la más escandalosa sinceridad», en el «cinismo»<sup>15</sup>. El arte de la noche para Mariátegui representa el arte del ocaso del día de gloria burgués.

La literatura de la noche está expresada entre otros autores en la obra de Marcel Proust, que con su obra *En busca del tiempo perdido* «inauguró una noche fatigada, elegante, metropolitana, licenciosa, de la que el Occidente capitalista no sale todavía»<sup>16</sup>. En esta larga noche el «trasnochador fino y pulcro» de Proust y su obra, expresan y representan, a los ojos de Mariátegui, un período de decadencia, un período de senilidad de la civilización burguesa.

Marcel Proust no es el único artista en el que verá el reflejo de la crisis del mundo occidental y capitalista. Mariátegui dedicará varias páginas a la pintura de Federico Beltrán Massés, que denominará «un pintor de la noche»<sup>17</sup>. Este pintor de la noche «representa la libidine perversa de la post-guerra», «el delirio sensual de una burguesía de nuevos ricos», «la lujuria lánguida y morbosa de una época de decadencia»<sup>18</sup>. La pintura del catalán Beltrán Massés expresa su mundo y a la España del momento, «una España enervada, emascarada, somnoliente, en perenne delirio». Una España que no ha encontrado todavía el nuevo día y que permanece en las sombras y en la noche.

Mariátegui analiza y profundiza algunos temas de la noche: la

- 
- 15 J. C. Mariátegui, «Populismo literario y estabilización capitalista», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 35.
  - 16 J. C. Mariátegui, «El alma matinal», en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 11.
  - 17 J. C. Mariátegui, «El éxito mundano de Beltrán Massés», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, p. 85.
  - 18 *Ibid.*, p. 83.

sombra, por ejemplo. Este mundo mórbido que pinta Beltrán Massés no se siente bien sino en la sombra. Este mundo «no ama la plena luz» como tampoco «ama el desnudo pleno». Es un mundo de sombras, claro-oscuros, semi-desnudos, que expresa tibieza y fatiga. Este arte expresa no sólo la decadencia, sino la decadencia de la decadencia; arte que al no soportar la luz del día se refugia en la oscuridad y en una «noche lánguida, mediocre, neurasténica»<sup>19</sup>.

Esta pintura tipificada por Mariátegui como «éxito de boulevard», como «pintura venérea y pornográfica» y de «gusto mediocre» que no soporta el desnudo pleno ni la luz fecunda del día, tiene también otra referencia. No pensamos que Mariátegui haya señalado sin intención el que Ventura García Calderón aparezca como un heraldo de la gloria de este arte. En Mariátegui aparece permanentemente la idea de que entre nosotros también hay mediocridad y falta de firmeza. Habla del Perú como «una tierra de gente melancólica, negativa y pasadista»<sup>20</sup>. De alguna manera, en el juicio a la obra de Beltrán Massés, Mariátegui está observando la languidez y la tibieza de nuestras propias formas políticas y artísticas.

### *Los artistas del crepúsculo*

El crepúsculo no es el alba, pero la insinúa. De alguna manera, el crepúsculo prefigura el alba. Mariátegui estudia y comenta a varios autores, nosotros nos referiremos simplemente a D'Annunzio, Anatole France y Valle Inclán. En todos ellos se percibirá elementos de decadencia combinados con lo nuevo.

D'Annunzio creó el estado de ánimo en el que se incubó el fascismo. Mariátegui advierte que si bien el fascismo es danunziano, D' Annunzio, sin embargo, «puede renegar del fascismo»<sup>21</sup>.

---

19 *Ibid.*, p. 85.

20 J. C. Mariátegui, «La torre de marfil», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 25.

21 J. C. Mariátegui, *La Escena Contemporánea*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1978, p. 18.

La razón de ello estriba en las características de la estética danunziana. Cuando Mariátegui coloca a D'Annunzio entre los artistas del crepúsculo se está refiriendo a que «con su obra magníficamente crepuscular, agotó todos los colores, todos los desmayos, todas las ambigüedades del ocaso»<sup>22</sup>. Con su arte y con su acción D'Annunzio se ha mostrado paradójico. Un artista que no es de la noche, pero que tampoco pertenece al alba.

Mariátegui trata de explicar esta paradoja. «D'Annunzio ha mostrado, malgrado su elitismo y su aristocraticismo, una tendencia a la revolución. En D'Annunzio no hay una teoría, un concepto. En D'Annunzio hay sobre todo, un ritmo, una música, una forma. Es que D'Annunzio ama el pasado; pero ama más el presente. El pasado lo provee y lo abastece de elementos decorativos, de esmaltes arcaicos. Pero el presente es vida. Y la vida es la fuente de la fantasía y del arte»<sup>23</sup>. De alguna manera, la inquietud del momento impresiona el arte danunziano. D'Annunzio y su obra expresan la inquietud del momento pero expresan también la incapacidad de un proyecto político. Así, D'Annunzio, brillante como poeta, no lo es como político. «Vedado de legislar para la tierra, se contenta con legislar para el mar. El mar lo comprende mejor que la tierra»<sup>24</sup>.

El mar y la tierra, la poesía y la política, son temas profundamente vinculados a los colónidas; a los que ingresaremos después de presentar las opiniones de Mariátegui sobre la obra de Anatole France y de don Ramón del Valle Inclán. Recordemos, que ya en abril de 1915, Juan Croniqueur impresionado escribía que Gabriel D'Annunzio quería «ser nauta de su flota. Igual que ese divino visionario de Cristóbal Colón (...) Acaso, enamorado de la gloria de Don Miguel de Cervantes en Lepanto, Gabriel D'Annunzio quiere que en la historia su nombre se rubrique la epopeya naval de la Ita-

---

22 J. C. Mariátegui, El Alma Matinal, en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 13.

23 J. C. Mariátegui, *La Escena Contemporánea*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1978, p. 20-21.

24 *Ibid.*, p. 23.

lia de hoy»<sup>25</sup>. El período Cólónida de Mariátegui coincidió con las aspiraciones y los sentimientos danunzianos. Razón tiene Raimundo Prado al percibir las influencias estetas danunzianas en la obra de Mariátegui<sup>26</sup>.

Para Mariátegui, Anatole France también es un artista crepuscular. Comparte las mismas paradojas que D'Annunzio. Conservadores e izquierdistas lloraron su muerte. Mariátegui, sin embargo, rompe lanzas contra él. «También de mi alma, se borraba poco a poco la primera imagen de Anatole France. No vacilé en clasificar a Anatole France como un literato de fin de siglo». Para Mariátegui, Anatole France refleja una época indecisa, decadente y fatigada. Anatole France expresa un «oportunismo mundano»<sup>27</sup>.

¿Qué es lo que plantea Anatole France para ser tipificado como un escritor de fin de siglo? Para Mariátegui, Anatole France, siendo un espíritu griego enamorado de la serenidad y de la gracia y un patriarca de los tiempos modernos, pertenecía a una época que concluía. Dice Mariátegui que a pesar de que se enroló entre los defensores de la revolución rusa «su vejez, su gloria, su arterioesclerosis no le consintieron seguir a Clarté (...) que marchaba hacia la revolución»<sup>28</sup>.

Mariátegui sigue en este tema a Edouard Berth, un escritor de la Revista Clarté y discípulo de Jorge Sorel que sostenía la crítica a France. Habría que recordar que Sorel evaluaba que la Grecia que reivindicaba Anatole France era una Grecia decadente, escéptica y crepuscular. Sorel veía en la moral de Aristóteles, una moral que plantea la medida como criterio y no la lucha, muy alejada de la moral de los antiguos héroes griegos. Esta moral aristotélica que reivindicaba Anatole France, expresa sus propios puntos de vista y no

---

25 J. C. Mariátegui, *Escritos Juveniles: Crónicas*, tomo 2, Empresa Editora Amauta, Lima, 1991, p. 234.

26 Raimundo Prado, *El marxismo de Mariátegui*, Amaru Editores, 1982, pp. 32-39.

27 *Ibid.*, pp. 171-172.

28 *Ibid.*, p. 170.

los de la época que se caracteriza precisamente, como sostuvo Mariátegui, por ser tiempos de acérrima beligerancia. De tal manera, que «el crepúsculo de Anatole France ha sido el de una vida clásica»<sup>29</sup>.

De Ramón del Valle Inclán podemos decir lo mismo. Mariátegui escribirá que «Valle Inclán es tradicionalista, ultramontano, por oposición a la España jesuíticamente constitucional, burocráticamente dinástica, falsamente liberal de don Alfonso XIII. En 1920, estaba hasta la médula con la revolución rusa, con Lenin, con Trotsky, con todos los donquijotes de la época. Don Ramón no piensa como político, ni como intelectual; lo siente como artista, lo intuye como hombre de genio. Este hombre de la España negra es el que más cerca está de una España nueva»<sup>30</sup>. Lo que rescata Mariátegui es el espíritu vital y fecundo de Valle Inclán. Pero observa que este tipo de autores son tan voluptuosos como incompetentes, asemejando la imagen de la manquedad de don Ramón con la de Cervantes. Expresan sueños imposibles, pero sueños finalmente.

### *La aventura de los colónidas, la edad de piedra del cronista Juan Croniqueur*

Abraham Valdelomar, los colónidas y la «edad de piedra» de Mariátegui, pertenecen a este tiempo crepuscular. Debemos referir en este punto que el mar convida a la conquista como decía Hegel; y los colónidas, cual nuevos navegantes seguidores de Colón, tratarán de descubrir y conquistar un mundo nuevo, pero en la poesía no en la política. El mar y la tierra se contraponen como la poesía y la política, como la contemplación y la acción. Valdelomar, «vehículo vivo»<sup>31</sup> del danunzianismo podrá decir recogiendo el sentimiento de

---

29 *Ibid.*, p. 164.

30 J. C. Mariátegui, «Últimas aventuras de la vida de don Ramón del Valle Inclán», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, pp. 131-132.

31 J. C. Mariátegui, «La Cultura Italiana», en: *La Escena Contemporánea*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1978, p. 112.

una generación «Yo soy aldeano (...) No me eduqué con los libros, sino con crepúsculos (...) Mis maestros de estética fueron el paisaje y el mar»<sup>32</sup>.

Colónida -dirá el Mariátegui de los *Siete Ensayos*- representó una aspiración y un cambio, pero nada más. El movimiento -como su líder Abraham Valdelomar- representó un cambio, una nueva inspiración, un nuevo sentido de libertad. Pero su individualismo y su espíritu aristocratizante lo alejaron de la política. El movimiento no pudo comprender el papel de la acción organizada y de la política. Valdelomar se mantuvo en el crepúsculo.

Abraham Valdelomar, también puede ser comprendido como una etapa del pensamiento y de la obra de Mariátegui. Valdelomar será una parte de Mariátegui, su primera edad; edad fundamental que representa su etapa danunziana, quijotista, aristocrática, clásica y crepuscular, su primera edad, su edad de cronista, su edad de piedra. Prueba de su lealtad a Valdelomar y a su espíritu la da el joven Mariátegui en 1918 al escribir una nota a raíz del cuento «El Caballero Carmelo»:

«Abraham, grande y buen amigo: Tus versos, tus artículos y tus cuentos sólo son la palpitación dispersa, desordenada y eventual de tu extraordinario espíritu. Y yo, que tantas veces he penetrado en tu espíritu, no puedo, por eso, hablarte de lo que de él extraen tus manos de artista, que es lo más pequeño, sino de lo que en él se esconde, que es lo más grande. Yo que parezco huraño, silencioso y oscuro para casi todas las gentes, he hallado siempre un grato regalo en el coloquio contigo, soy probablemente una de las personas que más te admiran y que mejor te conocen»<sup>33</sup>.

---

32 Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. p. 259.

33 J. C. Mariátegui, *Escritos Juveniles: Entrevistas, crónicas y otros textos*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1991, p. 289.

## LA FORMA COMO ÚNICO FIN DEL ARTE: LOS MODERNOS PERMEADOS DE ARCAÍSMOS

En Mariátegui, como estamos observando, la obra de arte expresa los sentimientos de una época. La obra de arte es evaluada y criticada en tanto perfila, precisa, manifiesta o expresa una nueva mirada sobre el hombre. El arte moderno manifiesta un nuevo sentir y ahí está su valor inconfundible. No interesa que sea comprendido por el público. «El arte es sustancial y eternamente heterodoxo»<sup>34</sup>. Lo razonable y comprensible es que el público lo rechace e incluso no lo considere arte. Mariátegui sabe que el arte moderno prefigura el porvenir y el futuro, y ello es lo único importante.

### *Bourdelle, modernidad y aristocracia*

Basado en el vínculo entre arte y modernidad, Mariátegui reconocerá que existen en épocas de transición movimientos estéticos que están preñados de modernidad y aristocratismo. La obra escultórica de Bourdelle le permitirá afianzar sus puntos de vista al respecto. Bourdelle aparece como un «escultor dionisiaco». Pero este escultor sensual a los ojos de Mariátegui, trasunta «el gusto de una época decadente y erudita, enamorada sucesivamente de todos los estilos». Esta es, indudablemente, una característica de la modernidad. La modernidad es una época de cambios permanentes.

Hablar de modernidad en el período de Mariátegui significa reconocer como viejo lo que hasta ayer fue nuevo y también moderno. Decir moderno significa hablar de la nueva inquietud. Decir moderno significa también ser conscientes de la variedad de estilos y formas que expresa la realidad y el mundo. Bourdelle era moderno frente a Rodin. Para Mariátegui Bourdelle había «restituído a la escultura ese gusto por la nobleza de la que la habían despojado

---

34 J. C. Mariátegui, «Post-impresionismo y cubismo», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 64.

Rodin, Meunier y la escuela realista»<sup>35</sup>. Bourdelle, no obstante su novedad, sin embargo, es visto por Mariátegui como lo pasado y lo viejo. Por eso, Mariátegui trata de categorizarlo como «un antiguo de complicada e impotente modernidad» o un «moderno transido de nostalgias» o como dice finalmente, «un moderno permeado de arcaísmos»<sup>36</sup>.

El interés de Mariátegui está en precisar qué arte representa verdaderamente lo nuevo. La escultura de Bourdelle no es vista por Mariátegui como expresión del nuevo espíritu de la época porque precisamente no poseía dicho espíritu. En realidad, Bourdelle critica a Rodin no para buscar lo nuevo, sino para regresar a lo clásico. Bourdelle representa en realidad un neoclasicismo en lo que a arte se refiere. Mariátegui saca la conclusión de vigilar el «sentido crítico de los artistas fieles a la modernidad». Ser fiel a la modernidad en Mariátegui, es ser fiel a la revolución.

#### *La ficción destinada a revelarnos lo real: Einstein y Pirandello*

Lo que le falta a Bourdelle es espíritu, señala nuestro autor. Quizás habría que decir que Bourdelle opta por un espíritu que no es precisamente el nuevo. En Mariátegui, la conciencia del artista «es el circo agonal de la lucha entre los dos espíritus»<sup>37</sup>. La crisis de la civilización en Occidente se caracteriza por expresar una falta de espíritu, una falta de mito. Los artistas reflejan con nitidez esta crisis. Los artistas, sin embargo, a la vez que expresan la crisis, anuncian la posibilidad de la reconstrucción. Por eso, Mariátegui piensa que no sólo expresan «la befa del absoluto burgués», sino también la «transición al alba»<sup>38</sup>.

---

35 J. C. Mariátegui, «Bourdelle», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 73.

36 *Ibid.*, p. 75.

37 «Arte, revolución y decadencia», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 18.

38 *Idem.*

Si alguien está interesado en conocer la realidad, la mejor forma de acercarse a ella es por los caminos de la fantasía, de la imaginación y de la ficción. El arte moderno del siglo XIX había resalado con intensidad los hechos, los datos, las cosas en cuanto tales. Como dice Mariátegui, este realismo curiosamente «nos alejaba de la realidad»<sup>39</sup>. El arte post-impresionista recusaba que la realidad fuera necesariamente lo que era percible y sensible a los ojos de los hombres. La nueva inquietud de la época se negaba a reconocer como real lo que estaba sucediendo. Sólo era posible conocer la realidad «por los caminos de la fantasía (...) en lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil». Como diría Mariátegui sólo la «ficción parece destinada a revelarnos lo real»<sup>40</sup>. Mundo paradójico en el que sólo a los artistas les está permitido sentir.

A Luigi Pirandello Mariátegui lo vincula con Einstein. El gran dramaturgo italiano aparece relacionado en la reflexión mariateguiana con el científico de la teoría de la relatividad. Mariátegui argumenta precisamente que una de las principales obras de Pirandello, *Así es, si así os parece*, supera al verismo, al realismo, en el sentido de que las cosas no pueden ser expresadas con un objetivo «así es». Las cosas son de esa manera «si es que a la persona le parece que sean así». El criterio de verdad no está en la afirmación denotativa, sino en la determinación de la persona. El criterio relativista del teatro de Pirandello se basa en la «filosofía del punto de vista», a la cual también se suscribiría la teoría einsteniana<sup>41</sup>.

«Arte de una decadencia, arte de una disolución; pero arte vigoroso y original el de Pirandello es, en el cuadro de la literatura contemporánea, el que más debate merece. Es la traducción artística más fiel y más potente del drama del 'alma desencantada'»<sup>42</sup>.

---

39 J. C. Mariátegui, «La realidad y la ficción», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 23.

40 *Ibid.*, p. 23-24.

41 J. C. Mariátegui, «Algunas ideas, autores y escenarios del Teatro Moderno», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 184.

42 J. C. Mariátegui, «El caso Pirandello», en: *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta. Lima, 1983, p. 124.

Liberado el artista de la realidad del viejo realismo, puede entonces dar un salto en el conocimiento de la verdadera realidad, el espíritu, la ficción, la fantasía. En otra de sus principales obras, *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello empieza su Prefacio, señalando lo siguiente: «Hace muchos años que está al servicio de mi arte -pero como si fuera ayer- una doncella esbeltísima, pero por eso nueva en el oficio. Se llama Fantasía»<sup>43</sup>. La ficción pasa a transformarse en lo real. Y Mariátegui entenderá que la gran fantasía, la gran ficción, es lo auténticamente real. La crisis del Occidente se expresa «en la falta de una gran ficción que puede ser su mito y su estrella»<sup>44</sup>.

*El impresionismo es sólo impresión, el expresionismo es sólo expresión*

Sostener que la forma es el único fin del arte, supone reconocer que «la forma es la expresión»<sup>45</sup> y no el contenido mismo. Por eso, como dice el dadaísmo, el arte tiene una base puramente espiritual. El arte es entonces fundamentalmente humorista, agudamente escéptico, festiva e integralmente nihilista; el arte expresionista no cree en nada ni en nadie.

«Dadá no es nada, nada, nada. Dadá es como vuestras esperanzas: nada. Como vuestro paraíso: nada. Como vuestros ídolos: nada. Como vuestros hombres políticos: nada. Como vuestros héroes: nada. Como vuestros artistas: nada. Como vuestras religiones: nada»<sup>46</sup>.

El dadaísmo, como arte expresionista es un producto de la civilización decadente de la que surge. Por eso, puede decir Mariáte-

---

43 Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de su autor*, Editorial Oveja Negra, Colombia, 1987, p. 3.

44 J. C. Mariátegui, «La realidad y la ficción», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 25.

45 J. C. Mariátegui, «El expresionismo y el dadaísmo» en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 68.

46 *Ibid.*, pp. 65-66.

gui que «el dadaísmo no es consecuencia del dadaísmo»<sup>47</sup>, sino de su época. Estamos en un arte en que se produce un cambio radical, la forma, el modelo mismo, se ha transformado en sujeto. El arte expresionista toma la forma como eje de su definición y logra superar el realismo impresionista que quedaba adherido a la apariencia, a la impresión de la cosas. Este arte post-impresionista, en sentido estricto post-moderno, está vinculado «a la nueva flora científica y metafísica» de la época. Las nuevas corrientes artísticas, dice Mariátegui son como la teoría de la relatividad<sup>48</sup>. El hombre inteligente y culto, recomienda Mariátegui, deberá evitar tener una risa idiota al contemplar este arte vanguardista porque apareciendo grotesco es indudablemente un arte serio.

El futurismo de Marinetti pertenece a esta orientación del arte post-impresionista, de carácter expresionista. Expresa un afán de renovación y un intento de destrucción del arte viejo. La particularidad del arte futurista no está en su intento de renovación, sino en su perspectiva pasadista. El futurismo opta por el fascismo y preconiza el advenimiento de la Artecraía que supone la defensa de la «desigualdad sobre la igualdad» y una lucha contra la justicia, la democracia y la fraternidad<sup>49</sup>. El arte futurista supone un regreso al pasado, al medioevo. Quizás por eso, Mariátegui ironiza con los futuristas recordándoles que se les conoce como «la cafetna de Europa». Estos movimientos no representan a sus ojos una doctrina, sólo son «una protesta, un gesto y un arranque». Estos movimientos artísticos expresan centralmente la decadencia de una época.

*Suprarrealismo: movimiento y doctrina. La penosa búsqueda de una disciplina*

El futurismo representa un regreso al pasado y en ese sentido incubó al fascismo. También en las nuevas expresiones artísticas se

---

47 *Ibid.*, p. 67.

48 *Ibid.*, p. 68.

49 J. C. Mariátegui, *La Escena Contemporánea*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1978, p. 189.

puede reconocer los signos ineludibles de una nueva humanidad. Paralelo al futurismo ha surgido el suprarrealismo. Movimiento distinto del futurismo que «suscribe el programa de la revolución social»<sup>50</sup>. En este sentido Dadá puede ser considerado como la infancia del suprarrealismo.

La particularidad del suprarrealismo es que no confunde la política con el arte, la acción con la contemplación, la práctica con la teoría. Dice Mariátegui «les es extraña la fórmula el arte por el arte». En este sentido también reconoce que el suprarrealismo tiene derecho al disparate «pero sólo en el arte»<sup>51</sup>. El suprarrealismo «niega el derecho de ampararse en la estética». El suprarrealismo reconoce la ficción, la gran ficción como realidad. El suprarrealismo «acepta y suscribe el programa de la revolución concreta, presente: el programa marxista de la revolución proletaria». Mariátegui en sus últimos años estuvo adherido a la postura suprarrealista y se alejó de algunas de sus observaciones previas. Los suprarrealistas se comportan cuerdamente -al decir de Mariátegui- y se diferencian de las escandalosas variedades del arte precedente. Por eso, el suprarrealismo puede representar una doctrina y un movimiento. El suprarrealismo tiene las posibilidades de trascender lo estético y de hacer política.

La reflexión sobre el suprarrealismo le permite entender el valor del arte expresionista moderno frente al impresionista. El arte expresionista representa una revolución en el arte, como lo fue el impresionismo.

«El proceso del arte moderno es, de otro lado, un proceso coherente, lógico, orgánico, bajo su apariencia desordenada y anárquica. El impresionismo, que dio al arte una orientación realista, exaltó el valor del color y de la luz y desconoció el valor de la línea. Las figuras y las cosas perdieron su contor-

---

50 J. C. Mariátegui, «El balance del suprarrealismo». En: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 47.

51 *Ibid.*, p. 47.

no. El cubismo, desde este punto de vista, representó una reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas. Se preocupó exclusivamente de los planos y de la línea. El post-impresionismo rectifica el error impresionista. Su esencia es la misma del impresionismo; pero su técnica no. Es una técnica corregida, revisada, que concede a la línea la misma categoría plástica que al color»<sup>52</sup>.

Naturalmente la forma se expresa con mayor claridad en las figuras y en las líneas. Este arte plantea un nuevo absoluto, un nuevo ideal. De la misma forma en que Platón reaccionaba contra el arte de los «modernos impresionistas» de su época y planteaba un arte que fuera fiel reflejo de la belleza y que se traduciera en líneas, sólidos y todo tipo de poliedros; así el nuevo arte expresionista critica el color de los impresionistas modernos y plantea un arte que busca expresar las formas más puras.

Este proceso exigía una enorme perfección. Era, a los ojos de Mariátegui, sin lugar a dudas penoso y difícil; representaba «la penosa búsqueda de una disciplina». Evidentemente era un esfuerzo de creación, de introspección. Un esfuerzo que suponía el más profundo examen de conciencia y también una tentativa arriesgada. El descubrimiento de este tipo de arte es central para la obra de Mariátegui. Dice nuestro autor al respecto, «lo he seguido con una atención que se ha reflejado más de una vez, y no sólo episódicamente, en mis artículos»<sup>53</sup>. Mariátegui piensa que el arte está definiendo una forma, de la manera en que el socialismo define una conducta moral y política. Las nuevas formas expresan nuevos contenidos, nuevas imágenes, nuevos mitos y ficciones. La revolución artística del suprarrealismo prefigura y plantea la revolución social en la política.

---

52 J. C. Mariátegui, «Post-impresionismo y cubismo», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 63.

53 J. C. Mariátegui, «El balance del suprarrealismo», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 49.

## HOMBRE MODERNO Y MATINAL/ARTISTA DEL ALBA

Después de la noche llega el día. La moda de la noche, la moda de Proust, quien ha dirigido «la noche más larga de Europa», ha concluído. La revolución rusa significa la estación estival frente al invierno. La nueva época llega con una valoración estética distinta. La nueva época aprecia la belleza de otra manera. Y la forma que adquiere la belleza indica que estamos en un nuevo momento, en una nueva era. Es la hora del alba. Mariátegui entiende que «una obra de arte lleva el sello de la época y de la civilización a que pertenece»<sup>54</sup>.

### *Interpretar el sueño oscuro de la masa, Barbusse y su llamado al Espíritu*

El nuevo día exige un nuevo arte y una nueva política. En la obra de arte se ha modificado sustancialmente el personaje de la gesta y de la lucha. Estamos ante un nuevo sentido de la obra artística. Ya no el individuo, sino la multitud. La vieja épica planteaba la exaltación del héroe, la nueva épica exige la exaltación de la muchedumbre, de la multitud. El nuevo actor que se enfrenta al destino es la masa. La nueva épica será su exaltación. La obra de Barbusse se inscribe en esta nueva perspectiva.

El arte nuevo, verdaderamente moderno, debe presentar e «interpretar el sueño oscuro de la masa»<sup>55</sup>. La nueva canción de gesta canta a la multitud. En referencia a una de las obras de Barbusse, *Los encadenados*, Mariátegui resalta la gloria de la masa. La obra de Barbusse canta «la gloria humilde de la muchedumbre, la cariátide que ha cargado sobre su cuello toda la historia dorada de los otros». La obra plantea que se acerca el reino de los pobres y de los esclavos. La obra de Barbusse rompe con el espíritu decadentista y pasadista del arte post-impresionista.

---

54 J. C. Mariátegui, *La Escena Contemporánea*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1978, p. 158.

55 *Ibid.*, p. 161.

El llamado de Barbusse es al espíritu, pero al espíritu de una causa, de la causa del socialismo. Barbusse está adherido a la revolución social. En esta misma perspectiva Mariátegui evalúa también la obra de Blok y su tensión entre su papel como artista individual y como artista social que lo lleva finalmente al suicidio. Así mismo, Mariátegui hace eco de la obra de Grosz que critica la decadencia espiritual de su pueblo. Para Mariátegui, Grosz es una especie de Goya, pero un Goya explosivo y moderno, un Goya revolucionario. Grosz, como Goya, encuentra esperanza y humanidad en la tragedia de la guerra. El verdadero artista, el artista revolucionario canta, escribe, pinta o caricaturiza como Grosz el papel y la esperanza profunda y oscura de las masas.

Mariátegui comprende que aún para los artistas comprometidos con la revolución, participar en política es muy difícil. Mariátegui lo reconoce y señala que «ha hablado con Gorki de esta y otras cosas en diciembre de 1922»<sup>56</sup>. El tema es muy importante. Mariátegui invita a los artistas a comprometerse con la causa del socialismo. Este tema presenta sin embargo, algo que nos parece necesario destacar en la comprensión de la estética y la modernidad mariateguiana. A los artistas les falta «la fe necesaria para enrolarse facciosos, disciplinada, sectariamente, en los rangos de un partido». La postura de Mariátegui lleva a un tema espinoso. La vida de Gorki expresa las vicisitudes de un intelectual, de un artista vinculado a la revolución. No es el único caso. Mariátegui narra también las peripecias de Panait Istrati<sup>57</sup> y sus vicisitudes en la Rusia bolchevique. Mariátegui interpretará sus críticas a la revolución bolchevique como rezagos de individualismo y decadentismo. Pero, a pesar de la crítica a Panait Istrati, Mariátegui distingue entre arte y política.

---

56 *Ibid.*, p. 176.

57 Ver: «Panait Istrati», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, 141-153.

*Escapemos de estos horribles cuadros, vamos hacia las cerezas*<sup>58</sup>:  
*Petto Ruti*

Mariátegui precisa su relación con el argentino Emilio Petto Ruti. «Yo lo conocí en Milán. En un cuarto de hora éramos amigos»<sup>59</sup>. Pero este afecto y simpatía natural no es lo principal de la evaluación sobre Petto Ruti. Mariátegui rescata lo que le parece fundamental: Petto Ruti es un trabajador. Petto Ruti es un pintor «formado en un ambiente de clasicismo» y que siente que «no es posible ninguna creación superior sin una austera y profunda disciplina»<sup>60</sup>. Mariátegui se identifica con su amigo. La amistad queda equilibrada, «el artista no es menos que el amigo», dirá Mariátegui.

En su crítica al decadentismo del arte moderno y vanguardista, Mariátegui coincide con Petto Ruti. Mariátegui siente amistad por Petto Ruti porque encuentra en él la misma sensibilidad y el mismo sentimiento. Por eso, pueden huir de los cuadros horribles de la Primera Exposición Bienal de Roma en 1921 y gozar de las cerezas en la villa de Frascati. Las cerezas de la villa de Frascati expresan el amor; Mariátegui acababa de casarse. El amor expresa creación y sensibilidad. No es gratuito que Mariátegui, reflexionando años después, coloque en este escenario a su amigo Petto Ruti.

Mariátegui defiende el arte moderno de Petto Ruti señalando que bajo su apariencia desordenada y anárquica se expresa un proceso lógico y ordenado. Mariátegui ve en Petto Ruti un futurista que está recogiendo lo más valioso y verdadero del arte clásico. Pero lo recoge «en todo lo que un artista de esta época puede seguirlo: en el espíritu, en la sinceridad, en la devoción»<sup>61</sup>. Mariátegui sentirá lo mismo en referencia a su propia propuesta política. Sentirá la política como creación superior y no como copia; como ejercicio heroico de las muchedumbres y como un esfuerzo ordenado y lógico.

---

58 J. C. Mariátegui, «El pintor Petto Ruti», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 86.

59 *Ibid.*, p. 86.

60 *Ibid.*, p. 87 y 88.

61 *Ibid.*, p. 88.

## *La fama rigurosamente aristocrática y democrática de Charles Chaplin*

Como arte matinal puede ser considerado el arte de Chaplin. Para Mariátegui supera el arte del crepúsculo y de la noche. Nos dice que «artística, espiritualmente, excede, hoy, al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce»<sup>62</sup>. Es para Mariátegui un arte universal, gustado por todos, «por doctos y analfabetos, por literatos y boxeadores»<sup>63</sup>. Por ello, su fama proviene de la mayoría y de la minoría, de la democracia y de la aristocracia. La pregunta que nos sugieren estas afirmaciones es: ¿qué es lo que hace que Mariátegui vea en el arte de Chaplin un arte universal que supera a Pirandello, a Joyce o a Proust?

La respuesta de Mariátegui resalta el papel y la «traza vagabunda de Charlot»<sup>64</sup> y la subraya como decisiva en el papel del bohemio. Recogiendo el papel que el oro representa para la sociedad capitalista, Mariátegui destaca la creación de una gran sátira contra el oro. La crítica al oro se expresa para Mariátegui en la pobreza, en el hambre, en la bohemia, en el romanticismo y en la insolencia de Charlot. Charlot es el antiburgués por excelencia. «Está listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego»<sup>65</sup>.

Mariátegui ve en el arte bohemio el arte del circo y lo vincula al cine. Aprecia en el cine mudo de Chaplin a la pantomima circense. Aprecia en Chaplin «artista de cinema, el espíritu de circo, en que está vivo todo lo que de bohemio, de romántico, de nómada hay en el circo». Nos recuerda que Chaplin, el artista del circo y del

---

62 J. C. Mariátegui, «Esquema de una explicación de Chaplin», en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1981, p.70.

63 *Ibid.*, p. 68.

64 *Ibid.*, p. 69.

65 *Loc. cit.*

cine, proviene de una familia de clowns, el «máximo grado de evolución del payaso»<sup>66</sup>.

La reflexión de Mariátegui sobre Chaplin nos exige resaltar uno de los motivos centrales por los que reivindica tanto su obra. El circo expresa según él una «técnica agonal». El término griego «agón» significa lucha. El término nace vinculado a los certámenes artísticos y musicales que se producían cada cuatro años durante los juegos en honor del dios Apolo. Lo «agonal» está pues vinculado al juego, a la competencia, al certamen físico o intelectual. Mariátegui ve en el circo lo agonal porque el circo es portador de competencia, de juego, de desafío. En el espectáculo circense a la vez que se desafía a la muerte frente a las fieras o en la cuerda de equilibrio, también se hace jugar y reír con los malabaristas y los payasos. Mezcla de tensión y de diversión que saca de la antigua tradición artística sus mejores logros. El circo está pues vinculado al drama y a la tragedia. Vinculado a aquellas artes, que logran después de la tensión y exaltación un sentimiento de agotamiento, de paz, de catarsis como diría Aristóteles.

La traza de Charlot es la del artista, del bohemio que desafía todo y expresa diversión en ello. La tragedia de Chaplin, dice Mariátegui, «obtiene su intensidad de un íntimo conflicto entre el artista y Norteamérica». Entre su «arribismo» y su «élan».

Mariátegui juzga que de esta contradicción entre el romántico y el buscador del oro se alimenta «uno de los más grandes y puros fenómenos artísticos contemporáneos». Con Chaplin el arte puede ser verdaderamente matinal y creador:

«El arte logra, con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora. Chaplin alivia, con su sonrisa y su traza do-lidas, la tristeza del mundo. Y concurre a la miserable felicidad de los hombres, más que ninguno de sus estadistas, filósofos, industriales y artistas»<sup>67</sup>.

---

66 *Ibid.*, p. 72.

67 *Ibid.*, p. 74.

Por eso Charlot es a sus ojos un «bohemio trágicamente cómico» y un «viático de alegría» para todos, para la minoría y la mayoría, de ahí su fama rigurosamente democrática y aristocrática.

### *Gozo y fatiga de la creación, el placer de pintar*

Emilio Petto Ruti es un pintor argentino. Mariátegui coincide con su obra y su creación artística. Mariátegui analiza también y con detalle, la obra de Diego Rivera y llega a la conclusión de que la revolución mexicana produjo en él un poderoso movimiento espiritual y estético. La revolución social ha generado las condiciones de un nuevo día y renueva sus fuerzas espirituales. Será, sin embargo, en la revisión de la obra de José Sabogal donde Mariátegui verá una nueva expresión estética de la modernidad en el Perú.

Para Mariátegui, Sabogal «posee las cualidades del constructor»<sup>68</sup>. Decir constructor significa reconocer que el arte de Sabogal se ha constituido en un momento de decadencia y de disolución del arte occidental. Mariátegui entiende que el arte de Sabogal es «uno de los factores espirituales de la nueva peruanidad»<sup>69</sup>. Mariátegui interpreta el espíritu de la pintura de Sabogal y lo vincula al espíritu del grupo Resurgimiento<sup>70</sup>. Estas expresiones son matinales, llaman a la construcción de un nuevo Perú. Lo que Mariátegui destaca en Sabogal es lo que también reconocía en la obra de Petto Ruti. Destaca el trabajo, el esfuerzo; destaca la fatiga por la creación. Para Mariátegui, Sabogal es el «pintor peruano» que une el esfuerzo a la creación; al trabajo la satisfacción. Sabogal representa el gozo y la fatiga del artista.

Sabogal siente sus temas y es a la vez severo. Sentimiento y severidad son las características que Mariátegui resalta de Sabogal.

---

68 J. C. Mariátegui, «La obra de Sabogal», en: *El artista y la época*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, p. 91.

69 *Ibid.*, p. 91.

70 J. C. Mariátegui «La nueva cruzada pro-indígena», en: *Ideología y Política*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1975, pp. 166-167.

Por eso, Mariátegui no lo asocia a los vanguardistas ni a los modernos. Lo observa como un pre-renacentista que no ofrece «concesiones al mercado, ni coqueterías con la frivolidad»<sup>71</sup>. Mariátegui está pensando en el indio. El indio es austero, severo y constructor. La modernidad política y el arte se asocian con el indio. Y así como Mariátegui deja la crónica de su edad de piedra para ingresar a la política y peruanizar el Perú, así también observa que Sabogal supera la crónica y pasa a pertenecer a la historia.

La pintura peruana adquiere con Sabogal un nuevo valor y una nueva perspectiva. Mariátegui habla de ella como una pintura que expresa un valor-signo. Pero, Sabogal no es el único pintor que Mariátegui reconoce como un artista del alba. En un pequeño comentario sobre Julia Codesido, Mariátegui abordará el nuevo sentido de la pintura en el Perú y, quizás por lo que observa en ella, podrá ir más allá en su reflexión. A Julia Codesido, dice Mariátegui, «el gozo de la creación le basta». Mariátegui piensa que, como Sabogal, su empeño es el de crear un Perú nuevo. En esto Julia Codesido está dentro de lo que un nuevo artista debe hacer. Su espíritu ascético y místico corrobora su perspectiva como pintora moderna<sup>72</sup>. No obstante, Mariátegui resalta en Julia Codesido la idea de que el arte es también y fundamentalmente placer y gozo. «Julia Codesido, pinta, pinta, pinta por el placer de pintar, nada más que por el placer de pintar»<sup>73</sup>. El arte evidentemente refleja la época, la modernidad, pero también expresa el gozo de vivir y de contemplar lo que realmente es.

### *El pensador y el artista: Waldo Frank y Mariátegui*

Se podría decir de Mariátegui lo mismo que él escribiera de Waldo Frank, que «es un hombre de América»<sup>74</sup>. Mariátegui lo de-

---

71 J. C. Mariátegui, «La obra de Sabogal», en: *El artista y la época*, p. 93.

72 J. C. Mariátegui, «Julia Codesido» en: *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta, Lima, 1973, pp. 97-98.

73 *Ibid.*, p. 98.

74 J. C. Mariátegui, «Waldo Frank», en: *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Empresa Editora Amauta, Lima, 1983, p. 181.

cía impresionado porque Frank era «el más próximo a la conciencia y a los problemas de la nueva generación hispano-americana»<sup>75</sup>. Mariátegui está impresionado positivamente de la obra de Frank y de «las fuerzas del idealismo que han operado en la historia yanqui»<sup>76</sup>. Este «misticismo de la acción» le parece a Mariátegui la verdadera tradición americana. No obstante, debemos precisar que Mariátegui no sólo se identifica con el hombre y con sus ideas, sino también con su manera de trabajar y de observar el momento. Mariátegui cita el prólogo del libro *Nuestra América* de Frank, resaltando el sentido de sus palabras:

«Si me he detenido largamente en ciertos escritores y ciertos artistas, lo he hecho tal como el dramaturgo elige, entre las palabras de sus personajes, las más saltantes y las más significativas para hacer su pieza. He escogido, he omitido, con la mira de sugerir un vasto movimiento por algunas líneas que puedan asir y retener algo de la solidez de la vida»<sup>77</sup>.

Mariátegui piensa que Frank «compone una interpretación» del fenómeno norteamericano. Mariátegui, preguntamos nosotros ¿no compuso una interpretación del fenómeno peruano? Está claro que el juicio de Mariátegui va más lejos en la crítica a Frank que es, a la postre, su propia crítica. «El drama de *Nuestra América* está íntegro en su conflicto y en sus protagonistas. La inspiración religiosa, idealista no varía. Sólo la forma de expresión cambia. El pensador logra una obra de arte; el artista logra una obra de pensamiento»<sup>78</sup>.

Nuevamente Mariátegui ha vinculado razón y belleza, pensamiento y estética, creación social y política con creación artística. Quien siga leyendo el texto de Mariátegui sobre Frank comprenderá cuán semejante se siente Mariátegui a Frank. Al finalizar el artículo sobre Frank, Mariátegui nos hace una confesión:

---

75 *Ibid.*, p. 181.

76 *Ibid.*, p. 184.

77 *Ibid.*, p. 185.

78 *Ibid.*, p. 188.

«En la formación de Frank, mi experiencia me ayuda a apreciar un elemento: su estación de periodista. El periodismo puede ser un saludable entrenamiento para el pensador y el artista. Ya ha dicho alguien que más de uno de esos novelistas o poetas que miran al escritor de periódico con la misma fatuidad con que el teatro miraba antes al cine, negándole calidad artística, fracasarían lamentablemente en un reportaje. Para un artista que sepa emanciparse de él a tiempo, el periodismo es un estadio y un laboratorio en el que se desarrollarán facultades críticas que, de otra suerte, permanecerían tal vez embotadas. El periodismo es una prueba de velocidad»<sup>79</sup>.

Mariátegui reivindica el papel del periodista como reivindica el papel del cine. Se trata de ser pensador y artista en el mundo moderno. Por eso, es un problema de velocidad, de rapidez, de creación permanente e incesante. Mariátegui, periodista y político, se siente, y con razón, pensador y artista. Hombre de acción y pensamiento, hombre de creación y sentimiento estético.

Finalmente, debemos reiterar que en la posición de Mariátegui, la estética está vinculada a la modernidad socialista. El artista para Mariátegui debe revelar lo verdaderamente nuevo, el proyecto socialista. El poeta, el pintor, y otros artistas expresan la época, sus angustias, sus temores y esperanzas. El día de gloria para Mariátegui es el día de la revolución social. El día pasado para nuestro autor es el de la revolución liberal y burguesa.

Utilizando las propias imágenes de Mariátegui podríamos decir que vivimos hoy un nuevo momento. La modernidad ha renacido y ha dejado atrás el día de los bolcheviques. Quizá nos encontramos en el crepúsculo de otro día. Algunos estamos interesados en vivir y conocer el nuevo día, otros en cambio se aferran al día de ayer, y otros, incluso quieren seguir aferrados al día de antes de ayer.

---

79 *Ibid.*, p. 195.