



## Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Mariátegui y el ejercicio del futuro

Autor: Arroyo García, Raúl Sergio

Forma sugerida de citar: Arroyo, R. S. (1994). Mariátegui y el ejercicio del futuro. *Cuadernos Americanos*, 6(48), 161-169.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año VIII, núm. 48, (noviembre-diciembre de 1994).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## MARIÁTEGUI Y EL EJERCICIO DEL FUTURO

Por *Sergio Raúl ARROYO GARCÍA*  
ENAH, MÉXICO

*La herejía de hoy es casi seguramente el  
dogma de mañana.*

José Carlos Mariátegui, *Tópicos  
de arte moderno*, 1929

**B**IEN ADVERTÍA APOLLINAIRE en los primeros años del siglo, que el tiempo de la historia y el tiempo del arte, no obstante sus inexorables tensiones, son dos experiencias distintas, dos lógicas que se entrecruzan repetidamente sin diluirse nunca una en la otra.

¿Qué paisaje queda de una época que apostó gran parte de su caudal ideológico y humano a la transformación de un mundo abortado en la lógica del intercambio mercantil, marcado por feroces carencias y polarizaciones, por el sistemático perfeccionamiento del ejercicio del control social e individual, por la paulatina deshumanización de los mecanismos de vida y por el pesado efecto de una modernidad que simultáneamente fascina y golpea?

Probablemente, por encima del sentimiento de desencanto, un signo definitorio de nuestro siglo sea el del sueño truncado, un sueño vehemente pero frágil, que fue alimentado y proyectado por el racionalismo materialista, la escatología cristiana, la fe religiosa y la secularizada fe de la política, con su culto al futuro, así como por interminables ríos de oprobio y resentimiento que se suman a ominosas cargas del pasado. Sueño más tarde devorado por sacerdotes y comisarios, por fariseos y burócratas, soportes de nuevas y viejas teocracias.

La historia contemporánea ha sido un escenario en el que han surgido paradigmas que son reflejo de las pasiones suscitadas por el tiempo y la acción humana, elementos de un lenguaje cercano y turbulento, cuya proximidad impide hacer un recuento con un mínimo

de justeza. Nuestra propia inserción en ese universo de discursos e ideas es un asunto que mueve a balances apremiantes, siempre difusos y casi imposibles. Nuestro modo de mirar a través del tiempo, de cruzar el pasado con un instrumental que altera su dimensión humana, nos convierte en peculiares personajes que tantean un sendero farragoso en busca de sentido. Acaso la violenta musa de la historia sea la primera representación trágica de lo inaprehensible.

José Carlos Mariátegui publica en la revista *Mundial*, el 9 de agosto de 1929, un ensayo sobre *Manhattan Transfer*, la emblemática novela de John Dos Passos, a la que definió como un fresco vanguardista del mundo moderno. Sobre esta obra escribe: "La descripción, sumaria y elemental, es sostenida a grandes trazos. John Dos Passos emplea imágenes certeras y rápidas... Pero, vertiginoso como la vida que traduce, no se detiene en ninguna de las estaciones de su itinerario".

Desde la perspectiva de Mariátegui, el carácter fugaz y el interminable sentido de renovación de la percepción moderna, tampoco se detiene en los puntos de un itinerario. Observa una nueva temporalidad, que aceleradamente fluye de la mente y los ojos de los modernos, cuyas huellas resultan cada vez más leves y menos significativas en la conciencia de los hombres. Estos hechos, reconocidos por Mariátegui en repetidas ocasiones en sus ensayos, configuran un punto de apoyo para su visión crítica. Es justo la capacidad de recuperación y asimilación de la experiencia humana lo que Mariátegui entenderá como el sentido de la literatura y el arte.

Son los años en los que se expande de manera planetaria la influencia teórica de Plejanov, "el papa del marxismo", en relación con el arte y la literatura, en los que se deja la mesa puesta a la enciclopédica visión lukacsiana del realismo socialista, convertida en una respuesta al "irracionalismo" de ciertas vanguardias, prácticamente todas las existentes, y al espíritu "patológico" en que fueron incubadas, y, por supuesto, concebida como una superación del realismo crítico burgués.

Más allá de las fórmulas, Mariátegui matiza el papel de las vanguardias en el contexto de su tiempo. En determinados casos, como sucede con el surrealismo bretoniano, el futurismo ruso o el dadaísmo, pone a las vanguardias en situación frontal respecto de la ética y la práctica burguesas, las concibe como una propuesta para desmontar su lógica y consecuentemente constituir uno de los puntales con los que se preparará el ascenso de una nueva clase exenta de perversiones y contradicciones. En otros casos, como sucede con

el futurismo italiano, se adscribe incondicionalmente a los teóricos del realismo socialista, calificándolo como un movimiento regresivo y misticador.<sup>1</sup>

En ambos casos, se tratará de una lectura predominantemente política, una reflexión que enfatiza, sobre cualquier aspecto estético o filosófico, la conexión de la obra de arte con su discursividad política y sus referentes en la práctica social. Hay en esta interpretación una prescindencia del problema de “la forma”, esa *distinción aurática* de la que Walter Benjamin partía para analizar el arte moderno y sus obras específicas, en su vinculación con la tradición y el arte clásico. Es ahí donde Benjamin observaba, de Baudelaire a Kafka, pasando por André Gide y Julien Green, el campo conceptual para ubicar concatenaciones y rompimientos en la historia del arte occidental.

La mayor parte de los ensayos escritos por Mariátegui sobre el ámbito estético, contenidos en textos como *Signos y obras*, *La escena contemporánea*, *El artista y la época*, el séptimo de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, las *Cartas de Italia* y *El alma matinal* constituyen, tal como se señala en *La escena contemporánea*, “impresiones” a veces “demasiado rápidas o demasiado fragmentarias para componer una explicación de nuestra época. Pero contienen los elementos primarios de un bosquejo o un ensayo de interpretación de esta época y sus tormentosos problemas...”, y continúa Mariátegui:

Pienso que no es posible aprehender en una teoría el entero panorama del mundo contemporáneo. Que no es posible, sobre todo, fijar en una teoría su movimiento. Tenemos que explorarlo y conocerlo, episodio por episodio, faceta por faceta. Nuestro juicio y nuestra imaginación se sentirán siempre en retardo respecto de la totalidad del fenómeno.<sup>2</sup>

Reflexión que hoy día mantiene toda su lucidez original. “Por consiguiente, el mejor método para explicar y traducir nuestro tiempo es, tal vez, un método un poco periodístico y un poco cinematográfico”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. José Carlos Mariátegui, “Marinetti y el futurismo”, en *La escena contemporánea* (1925), Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 1), pp. 185-189.

<sup>2</sup> *La escena contemporánea*, “Prefacio”, p. 11

<sup>3</sup> *Ibid.*

Asimismo, Mariátegui afirmó, según la idea de Nietzsche, que “no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquél cuyos pensamientos formaban un libro espontánea e inadvertidamente”.<sup>4</sup>

Por lo tanto, es en las notas de esos textos fragmentarios donde deben buscarse las claves críticas de Mariátegui.

No pretendo ni remotamente hacer un análisis exhaustivo de las concepciones estéticas de Mariátegui, pero si se revisa con cierto cuidado parte de su prosa crítica, se puede encontrar una serie de constantes que nos permiten clarificar,<sup>5</sup> sin hacer prevalecer juicios *a posteriori*, su perspectiva de lo que debería ser la función de arte y la literatura en el mundo moderno.

Entre 1923 y 1930 aparecen diversos artículos y ensayos de Mariátegui en los que aborda varios de los autores y obras centrales de la cultura del primer tercio del siglo. Algunos de los autores analizados por Mariátegui son: James Joyce, Valéry Larbaud, André Gide, George Bernard Shaw, Anatole France, Maksim Gorki, Aleksandr Blok, Marcel Proust, Waldo Frank, Romain Rolland, John Dos Passos, Blaise Cendrars, Rainer Maria Rilke, César Vallejo, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén y Aleksandr Fadaiev, en el campo de la literatura; George Grosz, Filippo Tommaso Marinetti y Diego Rivera en el ámbito de la plástica.

También publica algunos trabajos de gran importancia para el conocimiento de su visión personal como “El artista y la época” y “Tópicos de arte moderno”. De “El artista y la época” extraigo algunas citas:

De este trato injusto se venga el artista detractando genéricamente a la burguesía. En oposición a su escualidez, o por una limitación de su fantasía, el artista se representa al burgués invariablemente gordo, sensual, porcino. En la grasa real o imaginaria de este ser, el artista busca los rabiosos agujones de sus sátiras y sus ironías.

Entre los descontentos del orden capitalista, el pintor, el escultor, el literato, no son los más activos y ostensibles: pero sí, íntimamente, los más acérrimos y enconados... Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante.

Pero, en muchos casos, esta protesta es, en sus conclusiones, o en sus consecuencias, una protesta reaccionaria. Disgustado del orden burgués, el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo...

<sup>4</sup> Cf. la “Advertencia” a *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 2), p. 11.

La posición justa, en este tema, es la de Oscar Wilde quien, en su ensayo sobre *El alma humana bajo el socialismo*, en la liberación del trabajo veía la liberación del arte.<sup>5</sup>

Más adelante, en "Arte, revolución y decadencia", escribe:

En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo estético a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también... Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos... finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena...

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la bafa del absoluto burgués.<sup>6</sup>

El empleo que hace Mariátegui del arte como parte del instrumental de un proyecto político se funda en la coyuntura de un tiempo histórico preciso, y es comprensible en un marco dominado por el sacudimiento planetario de las propuestas que sobre una "revolución total" arroja la experiencia bolchevique, las crisis del capital a nivel mundial, y encuentra su espacio polémico en un contexto tan conservador y desequilibrado como es el de las sociedades latinoamericanas; sin embargo, sus planteamientos generales resultan insuficientes para interpretar y explicar los principales giros del arte en el mundo moderno.

Quisiera anotar, de modo marginal, que la fuerza de esta discusión en aquel momento se había extendido intensamente a inteligencias como la del propio Apollinaire, la de José Juan Tablada, por acudir a una presencia intelectual latinoamericana, las de Siegfried Kracauer y el citado Walter Benjamin, quienes abordaron el

<sup>5</sup> José Carlos Mariátegui, "El artista y la época" (1925), en *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 6), pp. 13-14, 17.

<sup>6</sup> José Carlos Mariátegui, "Arte, revolución y decadencia" (1926), en *El artista y la época*, pp. 18-19.

fenómeno de la obra de arte bajo una óptica transgresora. Estos autores observan, más allá de la inmediatez política (se trata en el caso de Benjamin y Kracauer de indiscutibles militantes socialistas), la crisis del lenguaje funcional de la sociedad burguesa y la necesidad de un nuevo lenguaje no codificado por los paradigmas de esa crisis, generalmente ligados al clasicismo y al academicismo, tradiciones inherentes a la lógica y los referentes burgueses, una de las cuales, probablemente la más representativa, es el realismo.

Haré cuatro breves referencias a ensayos de Mariátegui relacionados con interpretaciones de diferentes fenómenos y aspectos del arte de su tiempo.

Hacia 1925 escribe sobre la obra de George Grosz, uno de los mayores dibujantes alemanes contemporáneos. El eje del análisis se sustenta en la consideración de que Grosz ha hecho "el retrato más genial y crudo de la burguesía tudesca... De toda la adiposa y ventruda gente a la cual el pobredablismo de otros artistas respeta y saluda servilmente como a una élite". Su observación primordial de la obra de Grosz descansa en mostrar "mejor que ningún psiquiatra, los tipos en quienes se concreta la decadencia espiritual, la miseria psíquica de una casta agotada y decrepita". Su traya que Grosz "produce para el porvenir... Se siente destinado a contribuir con su obra al cambio de la humanidad". Comenta que Grosz pasó, gracias a la guerra, de ser un escéptico y desesperado individualista, de tener una enfermiza superestimación del arte, a obtener una voluntad de integración con quienes luchan contra las instituciones decadentes, y citando a Italo Tavolato apunta: "El burgués, tal como lo entiende Grosz, equivale al *pecador* del mito cristiano, símbolo el uno y el otro de la imperfección orgánica, personificaciones irresponsables de los defectos de la creación productos de una experiencia frustrada de la naturaleza...".<sup>7</sup>

Sin poner en cuestión ninguno de los argumentos sostenidos por Mariátegui, no deja de ser sorprendente que en ningún punto del ensayo revise el proceso constructivo del que Grosz consigue la indudable fuerza de su trabajo. No aparece por ningún lado una reflexión sobre el soporte estético que permite a Grosz develar la condición de un estado social. Es también digno de tomarse en cuenta el hecho de que Mariátegui ubique plenamente a Grosz dentro de

<sup>7</sup> Véase José Carlos Mariátegui, "George Grosz", en *La escena contemporánea*, pp. 182-183.



la tradición realista, validando por encima de cualquier aspecto formal su sentido de la re-presentación.

En la reseña que hace Mariátegui de *Manhattan Transfer*, la ya referida novela de John Dos Passos, la sitúa como una continuación y renovación de la tradición realista, sin dejar de reconocer que tiene "algo del expresionismo y el suprarrealismo".<sup>8</sup> Tratándose de una de las principales rupturas de la narrativa moderna, un ejemplo de la declaración de principios hacia el rompimiento narrativo, la conclusión me parece sumamente pobre.

Tanto en el caso de Grosz como en el de Dos Passos, no se trata de inferencias casuales. Son, como sucede con grandes personalidades de la intelectualidad de la época, ejercicios de integración política en los que es imposible dejar de reconocer una penetrante visión.

Contrariamente, al tocar el tema de "Marinetti y el futurismo", Mariátegui parte de una descalificación previa, determinada por la filiación fascista del italiano. Señala que el futurismo no es sólo una escuela o tendencia de arte de vanguardia, sino una cosa peculiar en la vida italiana: "Más que un esfuerzo de edificación de un arte nuevo ha representado un esfuerzo de destrucción del arte viejo"<sup>9</sup>

Por su espíritu bélico y chauvinista, considera a Marinetti como uno de los forjadores psicológicos del fascismo. Denuncia acertadamente la absorción que ha hecho el fascismo del futurismo y sus consecuencias materiales, pero nunca explica la eficacia estética ni la influencia que ejerció el futurismo desde la primera década del siglo en la mayor parte de las vanguardias revolucionarias e incluso la clara impronta que deja en el constructivismo ruso. Es indiscutible que una pintura como la de Boccioni no es tocada por esta discusión, más ajuste de cuentas ideológico que estético. Su complejidad y su concepción estructural requieren de un sistema crítico más amplio para su análisis.

El expresionismo, y el dadaísmo, a pesar de que Mariátegui reconoce en las vanguardias a los más grandes artistas contemporáneos, son vistos en *El artista y la época* como portadores de una crisis del mundo social, como etapas intermedias de una evolución y no como tendencias suficientemente reconocibles en sí mismas. Son ejemplos de arte ultramoderno, que representan una fase del

<sup>8</sup> José Carlos Mariátegui, "Manhattan Transfer, de John Dos Passos" (1929), en *Signos y obras*, Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 7), p. 154.

<sup>9</sup> "Marinetti y el futurismo", p. 186.

relativismo, tal como este concepto se entendió en el terreno de la ciencia.

Desearía concluir con algunas preguntas que vienen a la mente.

¿Puede alguien afirmar hoy día que el cubismo puede valorarse plenamente al margen de sus estructuras pictóricas, de la realidad técnica inherente a la especificidad de los códigos y lecturas de la tradición pictórica? ¿Es posible negar el incómodo pero profundo emparentamiento estético del futurismo ruso, de absoluta filiación comunista, con el futurismo italiano de Boccioni y Marinetti, puesto, como tantas otras cosas provenientes de la intelectualidad peninsular, al servicio del proyecto del Duce? ¿Cómo explicar, sin privilegiar argumentos de orden estrictamente técnico y estético, que a pesar de la adscripción de varias decenas de cineastas rusos a los principios de la revuelta marxista-leninista, sólo sobrevivan Pudovkin, Dziga-Vertov y Eisenstein? ¿Cómo soslayar las consecuencias, verdaderas calamidades, del principio realista y superrealista, convertido en dogma de fe por las academias del orbe del socialismo real? ¿Habría alguien que, sin dejar lugar a dudas, pueda afirmar que el dadaísmo equivale a la infancia del suprarrealismo dentro de un proceso de superación evolutiva del arte? ¿Puede resumirse la obra de Proust, tal como lo hace Mariátegui cuando le opone el carácter realista de Waldo Frank, como morosidad morbosa<sup>10</sup> y al mismo tiempo elogiar sin reservas *El cemento*, la envejecida novela de Fedor Gladkov por su tendencia natural al realismo proletario? ¿Qué permanece del sueño de futuro de Mariátegui en el mundo del arte?

Probablemente el sueño de Mariátegui estaba más instalado en la política que en el arte mismo.

Mariátegui sintetiza las pasiones de una época. Su indiscutible grandeza intelectual no está fundada ni es consecuencia directa de su visión apologética de Lunacharsky, ni de su adscripción declarada hacia el realismo, ni es tampoco en sus consideraciones servicialistas del arte donde podamos encontrar al más agudo e incisivo Mariátegui. Es seguramente en la extraordinaria sensibilidad que reconoce en el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, la novela joyceana, espacios, verdaderas geografías espirituales que representan formas irreductibles de la subversión, incluso en algunos casos corrosivas subversiones gestadas desde el silencio; en el indómito

<sup>10</sup> José Carlos Mariátegui, *El alma marinal* (1950), Lima, Amauta, 1959 (*Obras completas*, vol. 3), p. 188.

editor de *Amauta*, extraordinario foro de animación y provocación cultural; en el pensador cosmopolita, a salvo de regionalismos a ultranza, pionero de la discusión política moderna en un medio social avasallado por el caudillismo y la miseria, en el pensador capaz de abrir discusiones vitales en un continente aislado y convulso.

Quisiera recordar al Mariátegui militante del movimiento "Colónida", que junto con Abraham Valdelomar se reúne bajo conjuro de negar "todas las leyes establecidas del arte"; al Mariátegui que junto con sus amigos, una noche convoca a la bailarina Norka Rouskaya, de visita en Lima, a danzar bajo la "embujada claridad lunar" del cementerio al influjo de la *Marcha Fúnebre* de Chopin. Baile celebrado entre las cenizas y el polvo de los muertos, ante un selecto grupo de espectadores, fascinados por la desnudez de la danzante y la noche.

Pero quisiera, sobre todo, salvar a Mariátegui de biógrafos petrificadores y darle a su obra la dimensión humana que tiene.

Finalmente, apelo a una frase de T. S. Elliot que encierra en sí misma una sabia visión del mundo: "Cada generación debe interpretar a sus clásicos".