

LA CONCEPCION DEL REALISMO EN MARIÁTEGUI¹

Jesús Díaz Caballero

Lo real, cuando incluye al hombre, no es sólo lo que es, sino todo lo que falta, todo lo que va a devenir y cuyo fermento son los sueños y los mitos de los hombres. El realismo de nuestro tiempo es creador de mitos, realismo épico, realismo prometeico

Roger Garaudy

1. Introducción

El presente estudio ha sido elaborado a partir de un conjunto de artículos sobre arte y literatura europea que escribió Mariátegui, durante los años veinte, en los cuales interpreta las obras de pintores, poetas, novelistas y dramaturgos en relación con el realismo. Nuestro estudio se limita a seleccionar estos artículos, darles una organización coherente, desarrollar el proceso de su concepción y demostrar la pluralidad de significaciones que el término realismo adquiere en su pensamiento desde una perspectiva humanista.

Para dar el marco histórico apropiado a nuestro estudio hay que remitirnos a la Europa de las primeras décadas del presente siglo, etapa crítica de este continente en la cual Mariátegui realiza su formación intelectual. El amaute llega a Europa en momentos que la burguesía sufría uno de los mayores reveses de su historia. Las consecuencias de la primera guerra mundial, la aparición del socialismo en Rusia, el fascismo en Italia —fenómenos inéditos en la historia del viejo continente—, la crisis de la filosofía y el arte de esa época, así como la aparición de las diversas escuelas de vanguardia son los fenómenos que más van a llamar la atención de Mariátegui. Tales aspectos de la crisis europea los analiza Mariátegui en un conjunto de artículos de su conocido libro *El alma matinal* en los cuales

1. El presente estudio tiene como antecedente al libro de Yerko Moretic: *José Carlos Mariátegui. Su vida e ideario. Su concepción del realismo*. Santiago de Chile, Universidad Técnica del Estado, 1970; y la tesis de Marco Gutiérrez: *Valoración de las vanguardias artísticas en el pensamiento de Mariátegui*. UNMSM., 1974.

afirma que tal problemática obedecía a que la burguesía había perdido el mito que la vigorizaba: la razón. Al respecto escribió:

La Razón ha extirpado del alma de la civilización burguesa los residuos de sus antiguos mitos. El hombre occidental ha colocado, durante algún tiempo, en el retablo de los dioses muertos, a la Razón y la Ciencia. Pero ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia Razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta. Que únicamente el Mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo².

Quemos llamar la atención sobre esta concepción del mito en el pensamiento de Mariátegui —lugar común que ha provocado interpretaciones diversas, algunas de ellas tergiversadoras de su pensamiento— porque es una parte fundamental tanto en su concepción del marxismo, la revolución social y sus ideas estéticas en torno al realismo, como veremos a lo largo de este estudio. Sin pretender ahondar al respecto nos atenemos a lo que Adalbert Dessau sustenta en uno de sus artículos sobre el amauta³. Allí este crítico alemán afirma que esta concepción del mito en Mariátegui no es ninguna concesión total al irracionalismo de Bergson o Sorel que de ser cierta nos llevaría a considerar —como la han hecho otros autores, entre ellos A. Salazar Bondy— que el marxismo de Mariátegui es “abierto y heterodoxo”, es decir revisionista. Lo que sucede, continúa Dessau, es que:

el marxismo es una filosofía materialista, mientras que el espiritualismo bergsoniano es esencialmente idealista. Siendo así, la integración de ambas filosofías resulta imposible así desde el punto de vista gnoseológico como desde el punto de vista de su respectiva posición clasista. Integrándolas, o se debe producir una teoría extremadamente ecléctica y poco compatible con la lucidez conocida de Mariátegui, o resulta que una de las dos filosofías se adapta elementos de la otra con el resultado de que no se “abre” ni en su método ni en su posición clasista⁴.

Lo que hace Mariátegui, entonces, es adaptar algunas ideas ajenas al marxismo en tanto éstas contribuyan a la revolución social, por ello rechazó el “marxismo” de principios de siglo por cuanto éste había sido ganado por el positivismo y el economismo. Este “marxismo” rechazado por Mariátegui desconocido, en la historia del movimiento obrero internacional, como revisionismo y lo repudió porque quería restituirle al marxismo y al movimiento obrero su carácter revolucionario. Por lo que, concluye Dessau, “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”⁵.

2. Ver: “El hombre y el mito”. En: *El alma matinal*. Quinta edic., Lima, editora Amauta, p. 18.

3. Ver: “Adalbert Dessau: “Literatura y Sociedad en las obras de José Carlos Mariátegui”, en: *Mariátegui tres estudios*, Lima, editora Amauta, 1971. pp. 51-109.

4. *Ibid.*, p. 80.

5. *Ibid.*, p. 81;

Bajo estos supuestos, veremos en los próximos capítulos como desarrolla Mariátegui su concepción humanista y proteica del realismo al interpretar las obras de pintores, novelistas, poetas y dramaturgos de aquella época. Esta visión va desde el expresionismo en pintura; el teatro pirandelliano, que nos revela el espíritu de la burguesía decadente o “el alma desencantada”; el suprarrealismo, movimiento que en su concepción es la bisagra entre revolución y decadencia; el realismo proletario, que nos revela la grandiosa experiencia de una revolución proletaria o “el alma encantada” y la renovación del realismo burgués de estirpe balzaciana con John dos Passos.

2. Del impresionismo al expresionismo

En un artículo de febrero de 1924⁶ Mariátegui hace un deslinde entre el arte del siglo XIX y el arte del siglo XX, señala que el primero se caracterizó por su orientación naturalista: copiar la naturaleza tal como la veía; de allí que la escuela que más se caracterizó en pintura fue el impresionismo, que es esencialmente naturalista y objetivista. Por el contrario el arte del siglo XX es expresionista: expresar en un mundo abstracto lo que la naturaleza suscita en el espíritu del artista, por ello es un arte esencialmente subjetivista: “El tema de la obra de arte impresionista es el modelo. El tema de la obra de arte expresionista es lo que el modelo sugiere, lo que el modelo suscita en el espíritu del artista”⁷.

Mariátegui encuentra que la raíz de este cambio en el arte se debe a la reacción de los artistas del siglo XX contra el arte naturalista, racionalista e intelectualizado del siglo anterior que había saturado las posibilidades de expresión artística. Tal fenómeno no sólo se daba en el arte sino también en la filosofía y la ciencia, de allí que encuentra una relación entre los cambios artísticos y la teoría de la relatividad, como fenómenos que son resultado de una misma época histórica. Otra característica que encuentra en el arte y la ciencia contemporáneas es la especialización, de allí se explica por qué los cuadros modernos son sólo una armonía de colores y de líneas, no representan ningún objeto ni figura, tal vez porque la pintura sólo ambiciona a ser pictórica. Tal fenómeno también se manifestaba en las ciencias: biología, física, historia, etc.

Tales cambios en la pintura se debían a la nueva sensibilidad de los artistas. Esta sensibilidad está condicionada por el mundo exterior de cada época histórica, por ello se explica por qué los artistas de ahora no pueden pintar como los artistas del Renacimiento, pues hondas diferencias físicas y espirituales separan una época de otra: “Los artistas sienten y ven las cosas de otra manera. Las pintan, por eso, diversamente. Una necesidad superior, un mandato íntimo mueve a los artistas a la búsqueda de una forma y una técnica nuevas”⁸.

6. “El expresionismo y el dadaísmo”, en: *El artista y la época*. Cuarta edición, Lima, editora Amauta, 1970, p. 64.

7. *Ibid.*, p. 68.

8. *Ibid.*, pp. 62-63.

En otro de sus artículos destaca que el movimiento expresionista ha colocado a Alemania en un primer lugar; en tanto que el movimiento expresionista destacó a Francia con Monet, Renoir, Cezanne, Degas, etc. Mariátegui conoció a los expresionistas a través de la revista *Der Sturm* que la dirigía Herwarth Walden, e incluso visitó su galería de arte privada en 1923, donde tuvo la oportunidad de ver directamente los cuadros de Archipenko, Humberto Boccioni, Carlo Carrá, Marc Chagall, Max Ernest, Albert Gleizes, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Fernand Leger, Gino Severini y el expresionista alemán Franz Marc, a quién Mariátegui admiraba mucho⁹.

En todos los artículos, ya citados, Mariátegui hace una evaluación certera de la pintura, aunque no menciona el término realismo, se desprende de su concepción que en ese momento los artistas han descubierto una nueva realidad, un nuevo espíritu, que una nueva sensibilidad es la que justifica esta tendencia abstraccionista del arte como reacción al objetivismo del arte naturalista anterior. Se puede colegir, entonces, que estos nuevos elementos de la pintura moderna representan el nuevo arte, el nuevo realismo; y aunque Mariátegui no menciona literalmente el término realismo, prefigura y da el contexto a su concepción del arte moderno cuando en sus artículos posteriores afirma categóricamente que un nuevo realismo ha hecho su aparición, y para no confundirlo con el viejo realismo lo denominará suprarrealismo, infrarrealismo, etc.

Para concluir este primer capítulo sobre la pintura moderna, que con agudeza de análisis interpretó Mariátegui, haremos una cita de un autor más contemporáneo, Roger Garaudy, en que a propósito de la pintura cubista de Picasso, la nueva sensibilidad del hombre y el realismo coincide plenamente con la concepción de Mariátegui:

... Picasso abre nuevos caminos a la pintura, libera al realismo tradicional de una definición demasiado estrecha. La perspectiva tal como se la concebía desde el Renacimiento italiano se fundaba en otra convención; el mundo es un espectáculo que nosotros miramos con un solo ojo y que permanece inmóvil. La pintura llamada "cubista" nos ha permitido tomar conciencia de las condiciones más humanas más reales de la visión de las cosas, ya desplejando por ejemplo sobre la tela los aspectos sucesivos que presenta un objeto cuando nos movemos alrededor de él, sintetizando en una misma imagen los elementos característicos de un personaje o de una escena tal como las evocamos en el recuerdo o en el sueño, o bien cambiando las proporciones o las formas de las cosas teniendo en cuenta las deformaciones o agrandamientos que provoca nuestro deseo o nuestra angustia. ¿Es esto una ruptura con el realismo? No. Porque el mundo visto por un hombre en movimiento, que evoca o sueña, espera o teme, es más "real" que la abstracción clásica de un mundo impasible contemplado a través de la "ventana de Alberti"; la perspectiva tradicional, con todas las obras de arte que en ella se fundan en el pa-

9. "Der Sturm y Herwart Walden", en *El artista y la época*, p. 79.

sado, no es más que un caso particular del realismo y en la historia Picasso constituye su superación dialéctica¹⁰.

3. El alma desencantada o Pirandello

En un artículo de mayo de 1924¹¹ Mariátegui refiriéndose al teatro moderno, señala la defunción de la escuela realista decimonónica y constata la aparición de un método y una técnica verdaderamente realistas en las obras de dos grandes autores, Pirandello y Unamuno, que fueron las fibras más sensibles del espíritu del hombre contemporáneo. El arte del siglo anterior con su orientación naturalista-objetivista había empobrecido a la Naturaleza y a la Vida, los artistas las encontraban monótonas y aburridas. Por ello acuden a la fantasía y la ficción para revitalizar el Arte y la Vida, constatando de esta manera la defunción de la escuela realista anterior.

Mariátegui encuentra que la tesis de Oscar Wilde —que sostenía que el Arte es el modelo de la Naturaleza y la Vida— era precursora de las tesis actuales, pues la ficción estaba reivindicando su libertad y su fueros. Pero asumiendo una actitud dialéctica entre ficción y realidad, señala la relación exacta y la interdependencia de ambas categorías:

La ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida¹².

Refiriéndose al teatro moderno señala que ha superado la artificialidad y la estructura del teatro realista anterior. Las escenas del teatro moderno tienen vida aislada en donde se combinan una suerte de elementos que guardan relación con la sensibilidad moderna, como la agilidad y movilidad de las escenas. El director teatral también adquiere importancia y dignidad artística como el autor: Coupeau, Max Reinhardt, Bragaglia y Stanislavsky no son menos famosos que Bernard Shaw, Wedekind o Chejov. El director teatral Bragaglia, como Herwarth Walden en Alemania, fundó la Casa de Arte Bragaglia en Roma donde Mariátegui tuvo la oportunidad de escuchar conferencias y ver exposiciones de los pintores de esa época, también conocía la revista *Cronache d Attualità* que la dirigía Bragaglia. Este dirigió el “Teatro de los Independientes de Roma”, que no era un teatro snob sino un teatro experimental dirigido a la multitud¹³.

10. Roger Garaudy: *Hacia un realismo sin fronteras*, Buenos Aires, editorial Lautaro, 1964, pp. 170-171.

11. “Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno”, en: *El artista y la época*, p. 186.

12. *Ibidem*.

13. “Bragaglia y el teatro de los independientes de Roma”, en: *El artista y la época*, p. 188.

Por las citas anteriores se puede colegir que Mariátegui al analizar el teatro moderno, como lo hizo con la pintura, señala las limitaciones del arte realista del siglo XIX, y cómo —acordes con la sensibilidad y espíritu contemporáneos— los dramaturgos acuden a la ficción como reacción al arte naturalista del siglo anterior. Esta necesidad de fantasía y ficción colmó las apetencias vitales de una burguesía decadente, llegando a ser Pirandello el que mejor expresó esta “alma desencantada” de post-guerra. El arte de Pirandello además de expresar genialmente un estado de conciencia, se emparenta con la filosofía de Vaihinger, la física de Einstein y el psicoanálisis de Freud, siendo así una sustantiva expresión del espíritu europeo de ese momento:

Lo que más me persuade del genio de Pirandello es la coincidencia del espíritu y de las proposiciones de su arte con la actitud intelectual y sentimental del mundo contemporáneo. Pirandello es un comprimido del mundo que saluda y admira en él a su primer dramaturgo. En la obra de Pirandello están todas las intuiciones, todas las angustias, todas las sombras, todos los resplandores, del “alma desencantada” de la civilización occidental. Y esto basta para prueba de su genialidad. El gran artista se caracteriza siempre por su aptitud espontánea para reflejar un estado de ánimo y de conciencia de la humanidad¹⁴.

Es notorio que Mariátegui asume aquí una concepción humanista del realismo, es decir, el reflejo artístico de una época no es sólo la realidad objetiva independiente del hombre, sino que lo más trascendental es que un arte verdaderamente realista de cuenta, testimonio de lo humano, del sentir profundo del hombre. El arte de Pirandello refleja el sentir de esa “alma desencantada” que ha perdido sus ideales que creía incommovibles: la Razón, la fe en el Progreso. Tales ideales habían perdido su carácter mítico y la burguesía europea de post-guerra se torna escéptica, incrédula, evadiéndose del mundo objetivo, buscando refugio y consuelo en la ilusión. Pirandello con audacia y talento de gran artista refleja el sentir de esta burguesía en decadencia, así como en su momento de apogeo la reflejó Ibsen en el siglo anterior.

Mariátegui al finalizar su artículo sobre Pirandello afirma: “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”¹⁵. Es necesario explicar cómo un artista, que refleja la decadencia de la burguesía, como Pirandello, puede ser considerado original y realista por Mariátegui. Esto no es imposible, todo gran artista siempre ha sabido expresar el espíritu de su época con plenitud, sea esta una época de decadencia o revolucionaria; baste recordar que una obra como *El Quijote* fue escrita en una época de decadencia de España, pero esto no fue óbice para que Cervantes no reflejara con

14. “El caso Pirandello”, en *El alma matinal*, p. 98.

15. *Ibid.*, p. 102.

grandeza esta época en su monumental obra. Igualmente Pirandello es el primero y uno de los más acertados en reflejar el sentir de la burguesía en la mayor de sus crisis espirituales.

Esta crisis de valores posteriormente se agudiza con la segunda guerra mundial y continúa hasta hoy, siendo el existencialismo filosófico el fundamento ontológico de esta crisis. En cierto modo el arte Pirandello ha tenido sus continuadores en el vanguardismo francés, neorealismo italiano, teatro francés y norteamericano, y multitud de novelas y films contemporáneos que reflejan fundamentalmente a seres incapaces de comunicarse, viven un mundo ilusorio, son incrédulos, escépticos y encuentran que la vida es absurda por su incapacidad de comprenderla. Este germen de escepticismo que percibió genialmente Pirandello se ha desarrollado en la novela contemporánea hasta niveles patológicos, con el surgimiento de el antirrealismo o vanguardismo, según Lukács, que se expresa en novelistas como Kafka, Joyce, Musil, Beckett; que si bien expresan el horror de la enajenación de la sociedad burguesa caen en un nihilismo angustioso, que en cada uno asume particulares características, coincidiendo todos en que no hay ninguna salida ni perspectiva a este orden social¹⁶.

4. El suprarrealismo

El surrealismo como movimiento nació en Francia en 1924, acaudillado por Bretón, Aragon, Eluard y Soupault. Pero Mariátegui entendió este movimiento como una tendencia universal del arte contemporáneo, de ese momento, que salía de las fronteras de Francia y que se manifestaba en una variedad de obras de artistas de distintos países. En uno de sus artículos dice: "... Y esto ha producido el suprarrealismo que no es una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una tendencia, una vía de la literatura mundial"¹⁷. En otro de sus artículos recalca la característica mundial de este movimiento: "que se manifestaba en muchos escritores y poetas no calificados como suprarrealistas"¹⁸. Encontró como representantes calificados de esta tendencia a Pirandello, que ha precedido y anticipado el movimiento, el norteamericano Waldo Frank, el ruso Boris Pilniak, el rumano Panait Istrati, etc.

Se puede colegir, entonces, que el suprarrealismo adquiere en el pensamiento de Mariátegui una dimensión amplia y proteica en la que engloba las obras de muchos artistas del mundo de ese momento, por encontrar características comunes en sus obras, a pesar de la vivencia histórica particular de cada artista. El suprarrealismo como movimiento significó la superación del realismo decimonónico, al reivindicar la fantasía y la imaginación como elementos que nos acercan

16. Georg Lukács: "Los principios ideológicos del vanguardismo" en: *Significación actual del realismo crítico*, México, ediciones Era, 1963, pp. 18-57.

17. *El artista y la época*, p. 23.

18. Ob. cit. p. 44.

más a la realidad y al sentir del hombre contemporáneo. Es notorio resaltar que Mariátegui precisa como utilizan la fantasía los artistas suprarrealistas: “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”¹⁹. En cuanto al término suprarrealismo, Mariátegui lo tomó de un conjunto de términos que aparecieron para distinguir el nuevo realismo del realismo decimonónico:

No aparece, 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”²⁰.

Por otro lado concibió el suprarrealismo como un movimiento de transición a un arte verdaderamente realista: “El suprarrealismo es una etapa de preparación para el realismo verdadero”²¹. De ahí su concepción amplia y proteica del suprarrealismo: tendencia literaria oscilante o bisagra entre decadencia y revolución. Es decir el suprarrealismo expresaba la lucha dialéctica a nivel del arte entre el ciclo clásico, que había saturado una forma y un estilo del arte, y el ciclo romántico que irrumpía en busca de nuevas formas y rumbos que superen las anteriores, originando así una nueva etapa artística en la historia del arte. Como todo movimiento de transición en el suprarrealismo existen elementos de la decadencia del arte anterior y elementos del arte del porvenir, la lucha de estos elementos se manifiesta en la conciencia de los artistas:

La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mundo, coexisten también en los individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena²².

Es de esta lucha agonal entre revolución y decadencia que interpretó las obras de muchos artistas calificados como suprarrealistas. Para demostrar tal hipótesis veremos por separado ambas clases de artistas que en sus obras, según Mariátegui, mostraron tener un espíritu revolucionario o decadente. Sin pretender hacer una tesis maniqueísta —pues en cada artista esta disyuntiva es compleja y algunas veces se interfieren ambas categorías—, hemos tratado de poner algunos ejemplos de ambas clases de artistas que se adapten a tal esquema.

Nos referiremos en primer lugar a los artistas suprarrealistas en los cuales triunfó un espíritu decadente. Para dar el marco conceptual al respecto, haremos

19. Ver: *Signos y obras*, p. 23.

20. *El artista y la época*, p. 179.

21. *Signos y obras*, p. 86.

22. *El artista y la época*, pp. 18-19.

la siguiente cita donde Mariátegui define la característica fundamental del arte en general y de la literatura decadente en particular:

El arte se nutre siempre, conscientemente o no, —esto es lo de menos— del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto²³.

Entre los artistas que se impuso un espíritu decadente se encuentra el poeta y novelista Paul Morand. Mariátegui encuentra que su literatura corresponden a una decadencia, a un crepúsculo; en su poesía existen elementos como el cosmopolitismo y el dandismo que se unen en los momentos crepusculares de la civilización burguesa. Morand pinta en sus novelas una fauna elegante y mundanamente teratológica. El mismo Paul Morand siente que su obra pertenece a una decadencia, en uno de sus cuentos de *L'Europe Galante* habla de “la familia capitalista, a la cual no está ya orgulloso, pero, a pesar de todo, sí bastante feliz de pertenecer”²⁴.

Otro artista que en su obra revela un espíritu decadente es André Gide, que cultivó una literatura que insidía en las taras y males del hombre, era un apolo-gista del mal, sus novelas se caracterizaron por su psicologismo individualista tipo proustiano. Gide representa una fuerza de disolución y anarquía, propia de la crisis de individualismo y subjetivismo de la literatura moderna, donde no se encuentra nada que alimente una fe en un alma apasionada: “Gide enerva y afloja los nervios como un baño tibio. No sale nunca de un libro de Gide sino un poco de laxitud voluptuosa”²⁵.

Henry de Montherlant fue otro de los escritores que es ganado por un espíritu decadente, en contraste con la consecuencia revolucionaria de André Chamson. Ambos eran representantes de dos generaciones que sufrieron el impacto de la primera guerra mundial, Chamson como consecuencia de ésta asumió su responsabilidad histórica mientras que Montherlant rescató de la guerra un espíritu deportivo y decadente, profesando un egoísmo y hedonismo absolutos, propio de un talento mediocre. El mismo Montherlant dice:

No es menester dejar una obra. No es menester haber sido un gran espíritu ni un gran corazón; (...). No es menester salvar la patria, ni la humanidad que aparecerá un día, un ideal tan decaído como Dios, ni una idea, pues no hay idea que valga ser salvada, ni el alma, pues el alma no lo necesita. Si yo cumpliera estas nobles tareas, me dejarían torturado de desesperación, cruelmente cierto de haber perdido mi vida y de haber sido burlado. (...) No hay sino un fin, que es el ser dichoso. Noblemente o no. Con o sin la admiración de los hombres. Con o sin el consentimiento de los hombres²⁶.

23. Ob. cit., 19.

24. “Paul Morand”, en: *Signos y obras*, p. 38.

25. “André Gide y la Nouvelle Revue Française”, en: *Signos y obras*, p. 32.

26. “Dos generaciones y dos hombres: Henri de Montherlant y André Chamson, en: *Signos y obras*, p. 17.

Entre los que Mariátegui consideró que tenían un espíritu revolucionario está el rumano Panait Istrati (autor de *Kyra Kyralina* y *Los Relatos de Adrian Zograffi*), encuentra en su literatura una pasión fuerte y revolucionaria venida de Oriente, en contraste con cierta literatura exquisita, neurasténica y fatigada de Occidente. Es suprarrealista pero de calidad y espíritu diferentes a la escuela que acapara la representación de esta tendencia. Si bien se destaca como un gran cuentista y fabulador de la vida de los *haiducs* rumanos, es importante reconocer también que en el fondo de su obra se agita un sentimiento de libertad y de justicia que lo diferencia de cierta manufactura decadente de Occidente²⁷.

Otro artista de gran espíritu revolucionario fue el dibujante alemán George Grosz, que desnudó en sus dibujos a la burguesía decadente en su miseria psíquica y espiritual, tal como lo hizo Goya con la nobleza decadente española. También rescata Mariátegui de la obra de este notable dibujante su espíritu revolucionario, que lo asimiló después de una aguda crisis espiritual durante la primera guerra mundial en donde ésta le señaló una meta y una fe. Rescatando el aspecto místico-revolucionario de la obra de este artista, en contraste con las búsquedas inútiles de otros artistas de vanguardia, Mariátegui escribió:

Es esto lo que diferencia a George Grosz de otros artistas de las escuelas de vanguardia. Es esto lo que da profundidad a su realismo. La mayor parte de los expresionistas, de los futuristas, de los cubista, de los suprarrealistas, etc., se debaten en una búsqueda exasperada y estéril que los conduce a las más bizarras e inútiles aventuras. Su alma esta vacía; su vida esta desierta. Les falta un mito, un sentimiento, una mística, capaces de fecundar su obra y su inspiración. Les preocupa el instrumento; no les preocupa el fin. Una vez hallado, el instrumento no les sirve sino para inventar una nueva escuela. Grosz es un poco super-realista, un poco dadaísta, un poco futurista. Pero a ninguna de estas escuelas —en ninguna de las cuales su genio se puede encasillar— le debe los ingredientes espirituales, los elementos superiores de su arte²⁸.

Por lo anterior podemos afirmar que Mariátegui reconocía a un gran artista cuando éste tomaba una actitud revolucionaria ante su época, cuando encarnaba en su obra una fe, un mito. La necesidad de fe y mito es una de las cualidades esenciales del hombre, con la cual vislumbra el sentido histórico de su existencia social, siendo los artistas los que cubren esta necesidad a nivel de lo estético. Es esta característica lo que distingue un artista revolucionario de un artista decadente. Pero esta necesidad de fe no es solamente de los artistas, sino de todos los hombres, por ello esta actitud metafísica del hombre trasciende el arte para englobar la vida del hombre en su totalidad y en su devenir histórico: “Pero el hombre, como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No se vive fecunda-

27. “Panait Istrati”, en: *El artista y la época* p. 141

28. “Georg Grosz”, en: *La escena contemporánea*. Sexta edic., Lima, editora Amauta, 1975, p. 185.

mente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico²⁹.

Relacionando su concepción del mito y la función del arte en la historia, sostenía que el arte debe ser iconografía de una religión viva –según la tesis de Bernard Shaw que Mariátegui compartía³⁰– es decir debe expresar los ideales y la fe de una masa humana de una determinada época. Esta religión viva ha sido siempre necesaria para que el hombre se vitalice y encuentre el sentido histórico de su existencia, cuando esta religión ya no expresa el sentir de los hombres, entonces ésta ha muerto. Los artistas revolucionarios sabrán descubrir la nueva religión viva que logre expresar la nueva fe y el nuevo mito de la humanidad. Mariátegui citando a Shaw escribió: el “arte no ha sido nunca grande, cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva; y nunca ha sido completamente despreciable sino cuando ha imitado la iconografía, después que la religión se había vuelto una superstición”³¹.

Con la crítica de Mariátegui a un conjunto de artistas hemos intentado demostrar el carácter de transición entre decadencia y revolución del movimiento suprarrealista en el pensamiento de Mariátegui. Al interior de este movimiento distinguió a los artistas que consiguieron vitalizar su arte con misticismo revolucionario, de los decadentes que acataban el tradicional orden burgués con su dandismo o hedonismo decadentes. Ambas clases de artistas son realistas, en la medida que dan cuenta de estados de conciencia, aunque diferentes, de la humanidad. La diferencia estriba como asumen el absoluto de su época, los revolucionarios creen en la revolución y de allí se explica su fe; en tanto los decadentes desconfían, por ello su escepticismo e individualismo que llega hasta lo patológico en Gide y Montherlant y que luego tendrá continuadores como Beckett que extremará esta tendencia decadente de la literatura contemporánea.

4. El realismo proletario: El alma encantada o Gladkov

El suprarrealismo fue un movimiento fundamentalmente europeo, pero también surgió en Rusia con el nombre de futurismo siendo Maiakovsky el representante más notorio de este movimiento allí. Es importante notar que el futurismo en Italia fue digerido y neutralizado por el fascismo, en cambio en Rusia se fundió con la revolución representando un movimiento vanguardista revolucionario. Es notorio, entonces, que la fuerza de una revolución social hace crisis en la conciencia de los artistas para que abracen la revolución. Los escritores rusos de ese momento como Block, Essenin, Maiakovsky, Gorky, etc. antes de la revolución se mostraban renuentes a participar e incluso su literatura tenía cierto decaden-

29. *El alma matinal*, p. 19.

30. “Bernard Shaw”, en: *El alma matinal* p. 139.

31. *El artista y la época*, p. 21.

tismo, especialmente Block y Essenin, pero la fuerza de la revolución los hizo cambiar y se unieron a ella.

El fracaso de la revolución de 1905 en Rusia había creado un ambiente de pesimismo y desesperanza que se reflejó en la literatura, especialmente en las novelas de Arzibachev (*Sanin* y *El límite*). Estas novelas resumían y expresaban un estado de ánimo desolado y negativo, sus personajes son suicidas larvados y suicidas latentes: “El destino del hombre es, en este mundo lívido, ineluctablemente igual. El símbolo de la Rusia agoniosa, una horca”³².

Este estado de ánimo provocó pesimismo y desesperanza en los intelectuales y artistas mellando hondamente su espíritu, el más trágico es el de Block que cuando llegó la revolución no pudo recuperarse totalmente y, luego, cuando le llegó la muerte continuaba en su búsqueda dolorosa de abrazar la revolución. Si bien la revolución de 1905 fue una derrota, también fue una gran experiencia y templó muchos espíritus fuertes y seguros que un novelista como Arzibachev no podía percibir. Estos eran los revolucionarios que reaccionaron oportunamente: “Muchos jóvenes revolucionarios se reconocieron estremecidos en los retratos de Arzibachev. Después de sentirse impulsados enfermizamente hacia la muerte y la nada, las almas volvieron a sentirse impulsadas hacia la vida y el mito”³³.

Con la revolución de 1917 los intelectuales y artistas sintieron una esperanza, un mito y sus agonías interiores se volcaron a la actividad revolucionaria y la creación artística acorde con la revolución. Gorky se encarga de la organización de los intelectuales, Block el poeta de *Los doce* supera su neurastenia anterior. En el campo de la creación artística, Mariátegui encuentra un renacimiento de la época y reconoce a Maiakovsky y Block como poetas de las múltitudes: “En algunos poemas de Block (...) en *Los Escitas*, verbigracia, se siente ya el rumor caudaloso de un pueblo en marcha. Vladimir Maiakovsky, el poeta de la revolución rusa, preludia, más tarde, en su poema *150'000,000* una canción de gesta”³⁴.

Barbusse, que dirigió *Clarté*, también cultivó este género épico en su libro *Les Enchainements* que mereció el elogio y reconocimiento de Mariátegui. En este libro, Barbusse ausculta el sentimiento de la muchedumbre y reconstruye con una serie de episodios, empleando distintos géneros, la unidad de la tragedia humana. Refiriéndose a este renacimiento de la épica, en contraste con la degustación mórbida de la fantasía por los artistas decadentes, Mariátegui dice:

La épica renace. Pero ya no es la misma épica de la civilización capitalista. Es la épica larvada e informe todavía, de la civilización proletaria. El literato

32. “Miguel Arzibachev”, en: *Signos y obras*, p. 95.

33. *Ibidem*.

34. *La escena contemporánea*, p. 162.

del mundo que tramonta no logra asir sino lo individual. Su literatura se recrea en la descripción sutil de un estado de alma, en la degustación voluptuosa de un pecado o de un goce, en un juego mórbido de la fantasía. Literatura psicológica. Literatura psicoanalítica que elige sus sujetos en la costa enferma del planeta. Para el literato de la revolución existen otras categorías humanas y otros valores universales (...). El artista de la revolución siente la necesidad de interpretar el sueño oscuro de la masa, la ruda gesta de la muchedumbre. (...) La vieja épica era la exaltación del héroe; la nueva será la exaltación de la multitud. En sus cantos los hombres dejarán de ser el coro anónimo e ignorado del hombre³⁵.

Mariátegui, como ya hemos visto, había concebido el suprarrealismo como una etapa, como un proceso hacia un “verdadero realismo”, que según él, ya se avisoraba en la Rusia bolchevique. El suprarrealismo surgió como reacción al fracaso del realismo burgués que se había agotado en un estrecho racionalismo sobre el hombre. Así como la burguesía había fracasado en la política y en su fe en el progreso, también se agotó en las posibilidades de desarrollo de un arte verdaderamente realista:

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. El verdadero realismo llega con la revolución proletaria, cuando en el lenguaje de la crítica literaria, el término “realismo” y la categoría artística que lo designa, están tan desacreditados, que se siente la perentoria necesidad de oponerle los términos de “suprarrealismo”, “infrarrealismo”³⁶.

Mariátegui concibió el realismo proletario como “verdadero realismo”, en contraposición al arte realista burgués anterior, pero aludiendo fundamentalmente a su etapa naturalista (Zola y continuadores). El naturalismo trató de hacer de la literatura una ciencia al concebir el mundo humano (personajes) sometido al mismo determinismo que el resto de la naturaleza, cercenando así la posibilidad de un reflejo artístico más totalizador del hombre; que si lo consiguió el realismo burgués en su etapa anterior con Balzac, Stendhall, Dickens, Flaubert, etc. Esta etapa también fue un “verdadero realismo” porque al distinguir lo “verdadero literario” de lo “verdadero de la naturaleza”, y la interacción dialéctica de ambas, estos novelistas reflejaron con acierto una etapa histórica en que la burguesía estaba en ascenso. Esta etapa ha sido estudiada por críticos posteriores a Mariátegui, entre ellos Lukács, y han demostrado que esta etapa de la literatura burguesa es una de las más valiosas y es el mejor aporte de la literatura burguesa a la posteridad.

Mariátegui en la mayoría de sus artículos no precisa estas dos etapas y habla del realismo burgués en general, pero por la isiguiente cita veremos que en algún momento percibió la diferencia de las dos etapas del realismo burgués:

35. “Les enchainements”, en: *La escena contemporánea*, p. 161.

36. *El alma matinal*, p. 166.

Una novela de Zola —*Roma*— me parece un documento mucho menos verdadero y penetrante de la Italia de su época que una novela de Stendhal —*La Cartuja de Parma*, verbigratia— respecto de la Italia de otro tiempo. Las criaturas de Stendhall expresan una sociedad y una época más intensa y profundamente que las de Zola; *Roma* es un folletín escrito con superficialidad de turista. El método del naturalismo no es, pues, necesariamente, el criterio de la verdad³⁷.

Mariátegui encontró en la novela *El Cemento* de Gladkov como la más representativa del realismo proletario, llamándole “verdadero realismo”, pero como ya hemos visto también la burguesía tuvo en su momento su “verdadero realismo”; entonces hay que entender la concepción de “verdadero realismo”, en el pensamiento de Mariátegui a propósito del realismo proletario, como la superación y nacimiento de una nueva realidad, que surge a consecuencia de la revolución proletaria, y que exige a los artistas nuevos métodos y un nuevo espíritu para reflejar la realidad.

La concepción humanista del realismo, en el pensamiento de Mariátegui, también la encontramos para el caso del realismo proletario, es decir, un “verdadero realismo” siempre es testimonio del sentir profundo del hombre en relación a su momento histórico. Para el caso de *El Cemento* es mucho más significativo, pues el realismo de esta novela da cuenta del profundo cambio que se ha suscitado en el espíritu de los hombres como consecuencia de la primera revolución proletaria. Magnificando el aspecto humanista y revolucionario de esta novela de Gladkov, Mariátegui escribió:

La verdad y la fuerza de su novela, —verdad y fuerza artísticas, estéticas y humanas— residen, precisamente, en su severo esfuerzo por crear una expresión del heroísmo revolucionario— de lo que Sorel llamaría “lo sublime proletario”—, sin omitir ninguno de los fracasos, de las desilusiones, de los desgarramientos espirituales sobre los que ese heroísmo prevalece. La revolución no es una idílica apoteosis de ángeles del Renacimiento, sino la tremenda y dolorosa batalla de una clase por crear un orden nuevo. Ninguna revolución, ni la del cristianismo, ni la de la Reforma, ni la de la burguesía, se ha cumplido sin tragedia. La revolución socialista, que mueve a los hombres al combate sin promesas ultraterrenas, que solicita de ellos una extrema e incondicional entrega, no puede ser una excepción en esta inexorable ley de la historia. No se ha inventado aún la revolución anestésica, paradisíaca, y es indispensable afirmar que el hombre no alcanzará nunca la cima de su nueva creación, sino a través de un esfuerzo difícil y penoso en el que el dolor y la alegría se igualarán en intensidad³⁸.

Al asumir, Mariátegui, este tipo de crítica respecto del realismo proletario está sustentando explícitamente dos tesis fundamentales: por un lado rompe con una concepción idílica y rosada del socialismo, pues esta etapa es tal vez la más

37. *El artista y la época*, p. 157.

38. “Flogio de *El Cemento* y del realismo proletario”, en: *El alma matinal*, p. 167.

dolorosa y lograr superarla exigirá un doble esfuerzo de todos los hombres comprometidos con tal causa. Por otro lado todo auténtico artista sabrá reflejar en toda su amplitud y aspectos esta etapa histórica sin escamotear la realidad, es decir, narrará tanto lo heroico de esta lucha como sus desilusiones y fracasos. En la época de Stalin en la URSS se obligó a los artistas a narrar solamente lo positivo del socialismo, cercenándose la posibilidad de una narrativa totalizadora que de cuenta de las contradicciones no antagónicas que siguen subsistiendo en el socialismo. Mariátegui sin imaginar tal desviación del arte proletario, encontró ya en *El Cemento* lo que sería modelo y síntesis de un verdadero arte proletario en esta primera etapa del socialismo:

Todas las pasiones, todos los impulsos, todos los dolores de la revolución están en esta novela. Todos los destinos, los más opuestos, los más íntimos, los más distintos, están justificados. Gladkov logra expresar, en páginas de potente y ruda belleza, la fuerza nueva, la energía creadora, la riqueza humana del más grande acontecimiento contemporáneo³⁹.

6. John Dos Passos o la renovación de la tradición realista

En agosto de 1929 Mariátegui publicó un artículo sobre la novela *Manhattan Transfer* de John dos Passos⁴⁰. Encuentra en ella la renovación de la tradición realista burguesa de estirpe balzaciana, con el gigantesco fresco de las muchedumbres de Nueva York, que nos da Passos en su novela. Es notoria nuevamente la concepción proteica y humanista del realismo en el pensamiento de Mariátegui, pues rescata de esta novela norteamericana —que nos sumerge en una realidad histórica que no es revolucionaria, siquiera, como la Rusia de ese momento— la calidad humana y realista con que nos es narrado el drama de las muchedumbres neoyorkinas, el grandioso fresco de esta gran urbe cosmopolita en su degeneración y conflictos. Mariátegui encuentra en la novela imágenes suprarrealistas y expresionistas, que con una vertiginosidad cinematográfica nos narra “la epopeya prosaica y desolante de un Nueva York sin esperanza”; de gente que sufre, goza, codicia, cae y trabaja desesperadamente; de vidas que se mezclan, se rozan, se ignoran, se agolpan perdidos en esta gran babilonia cosmopolita.

Encuentra así la renovación de la tradición realista clásica pues hay una similitud de esta novela con la novelística de Balzac, que también nos narra los conflictos de una gran urbe, como París, en otro momento histórico. La novela de Dos Passos es renovadora, porque si bien utiliza el modelo clásico realista burgués, incorpora elementos del arte moderno como el suprarrealismo y el expresionismo, matizada con cierta vertiginosidad cinematográfica en su estilo narrativo, que la ubican como una de las novelas más representativas de la novelística contemporánea, renovando así el realismo clásico burgués.

39. *Ibid.* p. 173.

40. “Manhattan Transfer de John dos Passos”, en: *Signos y obras*, p. 152.

Es importante señalar, la confrontación que hace Mariátegui de *El Cemento* y *Manhattan Transfer*. Si bien rescata el aliento realista-humanista del mundo representado de ambas novelas— aquí se nota palpablemente el proteísmo de su concepción del realismo pues encuentra realistas a autores que narran distintas realidades históricas, pero coinciden por la calidad humana y realista del mundo que representan—, también señala sus diferencias:

John dos Passos continúa y renueva, con todos los elementos de una sensibilidad rigurosamente actual, la tradición realista. *Manhattan Transfer* es una prueba de que el realismo no ha muerto sino en las rapsodias retardadas de los viejos realistas que nunca fueron realistas a veras. También, bajo este aspecto, hace pensar en *El Cemento*. Pero mientras *El Cemento*, en su realismo, tiene el acento de una nueva épica, en *Manhattan Transfer*, reflejo de un magnífico e imponente escenario de una vida cuyos impulsos ideales se han corrompido y degenerado, carece de esta contagiosa exaltación de masas creadoras y heroicas⁴¹.

Conclusión

Tres son los aspectos fundamentales en la concepción de Mariátegui en torno al realismo. En primer lugar la estrecha relación de su visión de este movimiento con su concepción del mito como fuerza impulsora en la creación del artista realista. En segundo lugar el carácter humanista de su concepción de este movimiento, ya que penetra con lucidez en el sentir profundo del pintor, poeta, novelista o dramaturgo que estudia —se trate tanto de un artista revolucionario que cree en un mito, o de aquél que se debate en una lucha agonal entre revolución y decadencia— rescatando siempre el aspecto humano de su creación a partir de su circunstancia histórica específica. Y, en tercer lugar, destaca la amplitud y proteísmo de su concepción del realismo que abarca varias artes (literatura, pintura y teatro) y a la vez distintas latitudes histórico-sociales (ya que considera obras realistas obras creadas tanto en EE.UU., Francia o la URSS de los años veinte). Por lo que podemos concluir, al igual que Yerko Moretic, afirmando que al inicio Mariátegui identificó realismo como escuela decimonónica y posteriormente amplió su concepción y “terminó aplicándola a toda arte— abstracto o figurativo, capitalista o socialista, clasista o vanguardista— que trasuntará una realidad y actuará sobre la realidad”⁴². Frente a todas estas variantes, Mariátegui dará su voto a favor del “verdadero realismo”.

41. Ibid. p. 154.

42. Yerko Moretic: ob. cit., p. 261.