

Piscis acuarela sobre papel - Emil Gumiel



Ortodoxia y heterodoxia en José Carlos Mariátegui

Orthodoxy and Heterodoxy in José Carlos Mariátegui



DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10681425>

Julio Carmona

Nací en Chiclayo (Norte del Perú) el 16 de marzo de 1945. Luego de terminar la secundaria, en el Colegio Nacional de San José, de dicha ciudad, viajé a Lima donde ingresé a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 1969, para estudiar Literatura hasta obtener el grado de Bachiller y el título de Licenciado en dicha especialidad. Y ese mismo año ingresé a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, donde realicé estudios de escultura (que no llegué a concluir). En los años 80 trabajé, un par de años, como docente contratado en la Universidad de Educación Enrique Guzmán y Valle «La Cantuta», de Chosica, y hacia fines de la misma década (1989) ingresé a la plana docente de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Piura, hasta el año 2019. He publicado algunos libros de versos, un par de libros de narrativa corta y otros tantos de lectura crítica; pero estos solos testimonios (que no tienen la validez de un bachillerato, licenciatura o doctorado académicos) no me facultan para considerarme poeta, narrador, crítico o ensayista.

E-mail: carmona.juliocesar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1288-2501

Recibido: 15-10-2023

Aceptado: 15-12-2023

Como citar: Carmona, Julio (2024), “Ortodoxia y heterodoxia en José Carlos”, en *Minga. Revista de ciencias, artes y activismo para la transformación de América Latina*, Nro. 10, año 6, semestre II, 2023, pp. 113-119 . DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10681425>



Primera parte

Es evidente que los conceptos de ortodoxia y heterodoxia se han manejado de manera muy desaprensiva al relacionarlos con la posición ideológica del Amauta. Descuido que se puede cargar al debe de estudiosos que se suponía debían estar adscritos a la ortodoxia marxista, como es el caso de Alberto Tauro. Pero, «por sus obras los conoceréis». En el «Prólogo» que hace a *El artista y la época*, dice que JCM «denota que su interés no es unilateral, ni exclusivista; que no se halla sujeto a dogmas, ni se adapta a fórmulas estereotipadas» (1959-6: 8), y esto lo dice sin hacer la distinción entre dogmas y dogmas. Con ello, AT incurre en el error criticado por JCM de ‘quedarse en la letra mas no en el espíritu’, y es un error en el que seguirá incurriendo, pues más adelante lo cita (fuera de contexto), como que para JCM: «el arte es esencial y eternamente heterodoxo». Y AT (siempre fuera de contexto) concluye: «El propio José Carlos Mariátegui es un heterodoxo en materia artística, pues no considera operante la exclusiva adopción de las pautas de una escuela, ni acepta la validez permanente de ningún dogma estético» (op. cit.: 9). Consideramos, pues, absolutamente necesario rectificar esta opinión de AT. Pero para hacerlo tenemos que confutarla con la frase contextualizada que la suscita de JCM. Y es la siguiente: «El arte es sustancial y eternamente heterodoxo. Y, en su historia, la herejía de hoy es casi seguramente el dogma de mañana» (1959-6: 64).

En principio, obsérvese el tratamiento que da JCM al concepto de dogma. No hay un solo dogma absoluto, y que se auto-pregone como positivo; siempre puede ser reemplazado por otro, que lo niegue y asuma su propia positividad. Y, lo más importante de esa cita es que en ella se está refiriendo al arte como práctica, a la producción artística en sí; porque los artistas en el momento de la producción o «creación» asumen la actitud de libertad más extrema, salvo en los casos de academicismo o de orden clásico, en que suele imperar un dogma estético férreo; no obstante —lo sentencia JCM—, esa heterodoxia vanguardista, con los años, suele devenir ortodoxia retaguardista, o sea que también se convierte en dogma. Pero todo ello en relación con las técnicas y los estilos. Insistimos: no se debe perder de vista esa condición. Porque eso no ocurre con las bases teóricas del arte, que pueden ser transgredidas, mas no perimidas; enriquecidas, no destruidas.

Y esto lo aclara el propio JCM —dentro siempre del mismo contexto— al poner como ejemplo un planteamiento teórico del dadaísmo que —dice— siente el arte «como una elaboración desinteresada, emanada de una conciencia superior del individuo, extraña a las cristalizaciones pasionales y a la experiencia vulgar» (op. cit.: 65). Nos dice pues JCM que el dadaísmo en su concepción teórica del arte lo considera como algo desatendido de cualquier pretensión utilitaria, como creación de conciencias superiores, sin que se encuentre en deuda con pasiones propias del creador, y sin hacerle concesiones a las experiencias del público ignaro. Pero JCM se cuida de que se crea que él se está identificando con esa posición —como sí lo hace Ortega y Gasset, por ejemplo. Y, por eso, JCM, de inmediato, agrega: «Esto aparecerá muy grave, muy serio y muy filosófico. Pero es que esto pertenece a la teorización del dadaísmo; no a su ejercicio» [es decir que: en su práctica, en su ejercicio, agrega JCM:] «El arte dadaísta es fundamentalmente humorista. Y es, al mismo tiempo, agudamente

escéptico. Su escepticismo y su humorismo son dos de sus componentes sustantivos» (Ibíd.) Entonces, se tiene que concluir que aquella idealización teórica del dadaísmo, que es su explicación de base, que lo aísla de la vulgaridad de lo cotidiano, del día a día social y económico y político de la inmensa mayoría, y que, en definitiva, entronca al arte dadaísta con la *tendencia formalista*, sigue incólume. Teoría y práctica artísticas, pues, no son manifestación de causa/efecto. La teoría sienta la base principista (ortodoxia) y la práctica hace su adecuación (que puede ser heterodoxa).

Por eso consideramos que no es acertada la opinión de Alberto Tauro cuando toma la frase mariateguiana: «El arte es sustancial y eternamente heterodoxo», para aplicársela al mismo JCM, y decir de él que «es un heterodoxo en materia artística, pues no considera operante la exclusiva adopción de las pautas de una escuela, ni acepta la validez permanente de ningún dogma estético». Se debe corregir tal apreciación. Porque esto es aplicable a la «materia artística», pero no a la «doctrina estética», en la que hay principios (o dogmas, en algunos casos) que aun cuando puedan ser enriquecidos y, en apariencia, modificados, conservan su preponderancia como fundamentos filosóficos, de base: de raíz; no de flor. Y por eso es que JCM, en todo momento, releva las diferencias que hay entre Realismo y realismo, contingentes estos y ligados a sus clases sociales respectivas, y, asimismo, los confronta con el Realismo como tendencia. Por ejemplo, dice:

He apuntado comentando *Los Artamonov*, de Máximo Gorki, que sólo el arte socialista o proletario podía ser verdaderamente realista. El cinema, la novela, el teatro ruso de hoy sufragan unánimes y fehacientes esta tesis. El realismo burgués o pequeño burgués, no se ha desprendido nunca de una mitología, de una idealización, cuyo mecanismo secreto se le escapaba. Era un realismo a medias. El espíritu marxista exige que la base de toda concepción esté formada por hechos, por cosas (1959-7: 111).

Se da aquí, pues, la distinción que media entre la teoría del realismo y la práctica realista. Inclusive, de ahí podemos deducir que, contra lo afirmado —en otro momento— por AT, también hay diferencias entre la teoría o tendencia artística y sus respectivos movimientos y escuelas, es decir, que la teoría pone los cimientos (que son inamovibles), los movimientos son las paredes (que pueden adecuar la tendencia a una época específica) y el techo está formado por las escuelas (que puede ser de cemento, de calamina, de paja, etc.) Pero, sobre este particular, AT, no contento con haber impuesto a JCM la calificación de heterodoxo, sigue confundiendo los conceptos, haciendo pasar su confusión como propia del Amauta. Después de hacer la siguiente cita de JCM:

El arte ha perdido ante todo su unidad esencial; cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía; las escuelas se multiplican hasta lo infinito, porque no operan sino fuerzas centrífugas; pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo... aisladamente, cada movimiento no trae una fórmula, pero todos concurren a su elaboración.

AT agrega, por su cuenta y riesgo: «Es claro, pues, que la “herejía” ha de convertirse en “dogma” cuando su ideología y sus medios interpretativos corresponden a precisas aspiraciones colectivas, e inspiran una general identificación con sus valores; o, mejor dicho, cuando compromete a seguidores que truecan la tendencia en movimiento, y luego confieren a éste la

jerarquía de escuela» (1959-6: 10). Pero AT no se ha detenido a explicar qué es lo que JCM ha querido decir con esta frase: «El arte ha perdido ante todo su unidad esencial». Y lo que debe entenderse de ahí es otra situación. Que hasta antes del vanguardismo de comienzos del siglo XX, el arte prácticamente estaba unificado por el canon heredado del Renacimiento. Tanto románticos como realistas, no obstante diferenciarse en sus expresiones (la rigidez clásica vs. la movilidad romántica) conservan ambos su sujeción a la realidad, porque hasta los elementos de misterio que ha introducido el romanticismo no dejan de manifestarse a través de las figuras referidas a elementos reales. Esto lo constata Ortega y Gasset —siempre de manera no dialéctica, sino unimismando todo sin trasegar sus diferencias:

[...] para la mayoría de la gente el goce estético no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida. Sólo se distingue de ésta en calidades adjetivas: es, tal vez, menos utilitaria, más densa y sin consecuencias penosas. Pero, en definitiva, el objeto de que en el arte se ocupa, lo que sirve de término a su atención, y con ella a las demás potencias, es el mismo que en la existencia cotidiana: figuras y pasiones humanas. Y llamará arte al conjunto de medios, por los cuales les es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes. De tal suerte que sólo tolerará las formas propiamente artísticas, las irrealidades, la fantasía, en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas. Tan pronto como estos elementos puramente estéticos dominen y no pueda agarrar bien la historia de Juan y María, el público queda despistado y no sabe qué hacer delante del escenario, del libro o del cuadro. Es natural; no conoce otra actitud ante los objetos que la práctica, la que nos lleva a apasionarnos y a intervenir sentimentalmente en ellos. Una obra que no le invite a esta intervención le deja sin papel (ORTEGA y Gasset, 1985: 16-17).

Esa unidad del arte pre-vanguardista —dice JCM— se ha fracturado, y surgen escuelas que buscan explorar nuevas rutas y reclaman independencia, autonomía, desasimiento del orden establecido; pero obsérvese que esa situación de ruptura es cotejada con sus referentes clasistas y dice que en esa «anarquía [...] muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués», porque está operando una reacción antiburguesa que «preludia y prepara un orden nuevo...», y agrega que cada uno de los actores de esa escisión, de ese disgregamiento no tienen todavía un cuerpo orgánico definido, una teoría que los unifique, «pero todos concurren a su elaboración». Por su parte Ortega y Gasset, confronta esas dos fuerzas encontradas y dice que: «Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista» (Ortega y Gasset, 1985:18).

Y concluye enumerando las características del arte de inicios del siglo XX, al cual llama de «los artistas jóvenes», y dice:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1°, a la deshumanización del arte; 2°, a evitar las formas vivas; 3°, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4°, a considerar el arte como juego, y nadie más; 5°, a una esencial ironía; 6°, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7°, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (op. cit.: 20).

Y JCM hace una crítica a la opinión de Ortega, y dice que: «Su mirada, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de revolución de los elementos de decadencia. El autor de la Deshumanización del Arte no nos dio una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden típicamente a una decadencia. Esto lo condujo a pretender, entre otras cosas, que “la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cósmica”. Su cuadro sintomatológico, en general, es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado» (1959-6: 21).

Dice, pues JCM, que Ortega tiene una visión metafísica de las cosas, que une los elementos contrarios sin ver su oposición o contradicción. Y nos dice que al pretender que «la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cósmica», es decir, que se considera al arte como universal y único, está propiciando que el arte «nuevo» siga los pasos de aquel arte que buscaba superar. O sea que Ortega no está haciendo otra cosa que constatar lo que también JCM avizora —pero desde distinta óptica— que «El arte ha perdido ante todo su unidad esencial». Y se puede agregar la siguiente opinión de JCM:

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no —esto es lo de menos— del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede hacer unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es patiner sur place [patinar sobre el mismo sitio]. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada, necesidad de un mito (op. cit.: 19).

Es decir que, hasta antes del imperio de la burguesía —puesto este de manifiesto a comienzos del siglo XX—, el arte daba la impresión de ser uno solo. Y esto se puede retrotraer hasta más allá del siglo XIX, pues solo hasta aquí lo hace Ortega. Se puede llevar hasta los albores de la Edad Moderna, en los siglos XIV, XV y XVI, con el humanismo y el renacimiento que entroncan con la tradición occidental de Grecia y Roma antiguas. Y a partir de esa constatación, de la ruptura de unidad en el arte, nos viene a decir JCM que sus principios teóricos y sus elementos prácticos han devenido autónomos; que los principios ya no solo se reducen al trato directo con las imágenes de la realidad (sin que ello quiera decir que hayan muerto como quisiera Ortega, y no JCM) ni que la práctica artística se reduzca al uso de materiales exclusivos, sino que los «artistas nuevos» de comienzos del siglo XX descubrieron o inventaron otros. Por ejemplo, dice E. A. Westphalen (2004):

«Duchamp es el dadaísta (o ex dadaísta) que con más frecuencia se cita como antecedente de ciertas corrientes últimas, estableciéndose una oscura relación entre sus ready-mades [artefactos prefabricados] y algunas manifestaciones de neo-realismo o de explotación en grande (formato gigantesco) de procedimientos muy elementales tomados del arte popular de la tira cómica, los carteles o la decoración de vitrinas. Esto sería forzar un poco las intenciones de Duchamp. Los ready-mades son objetos de fabricación industrial en serie que él elevaría a la categoría de obra de arte al escogerlos, ponerles un título y añadirles, de vez en cuando, algún suplemento que ligeramente los desvía de su destino original».

En esa realidad nueva, dice JCM, aparecen un sinnúmero de opciones con pretensiones de erigirse en líderes del arte: las escuelas de vanguardia. Pero ese caos no es para JCM el fin del arte o que esta nueva manera de ver el arte sea la que viene a reemplazar al arte unitario precedente, él dice que lo que muere es el espíritu del arte burgués: un arte que ha acompañado a la burguesía desde fines de la Edad Media. Entonces no es como dice Alberto Tauro, que los herejes estén trocando (cambiando, mudando, transformando) «la tendencia en movimiento, y luego confieren a éste la jerarquía de escuela», sino que aquellos a quienes él llama herejes han descubierto un nuevo dogma. Y no es que ‘truequen la tendencia en movimiento’, puesto que el movimiento vanguardista no ha cambiado la tendencia clásica, sino que creó una nueva tendencia, la formalista. Y mucho menos ocurrió que los «herejes» confirieran al movimiento la «jerarquía de escuela», porque —en principio— movimiento y escuela son dos instancias independientes, con sus propios requerimientos, porque ocurre que dentro del movimiento (que está más cercano a la tendencia) aparecen escuelas que se contradicen entre sí en sus prácticas artísticas, pero aceptando ellas los principios teóricos del movimiento y la tendencia. O sea que no tienen asidero aquellas transmutaciones sugeridas por AT. Si la «herejía» del movimiento o de la escuela es tal que oblitera los principios de la tendencia, dejan de pertenecer a esta, quedan fuera del «dogma», si no esa tendencia (ese «dogma») dejaría de ser tal. Y en estas coordenadas se paralelizan la ortodoxia y la heterodoxia.

Bibliografía

- Mariátegui, José Carlos (1959-6), *El artista y la época*, Lima, Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1959-7), *Signos y obras*, Lima, Amauta.
- Westphalen, Emilio A. (2004), *Poesía completa y ensayos escogidos*, Lima, PUCP.