

Guzmán-Lagreze, Emilio

Puntos de ruptura y convergencia en los proyectos de
vanguardia latinoamericanos y europeos de inicio del siglo XX

Autoctonía (Santiago), vol. 8, núm. 2, 2024, Julio-Diciembre, pp. 1126-1158

Universidad Bernardo O'Higgins, Centro de Estudios Históricos

DOI: <https://doi.org/10.23854/autoc.v8i2.405>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=737078873017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Puntos de ruptura y convergencia en los proyectos de vanguardia latinoamericanos y europeos de inicio del siglo XX

Convergence and breaking points
in the Latin American and European
avant-garde projects from the early twentieth century

Guzmán-Lagreze, Emilio

Universidad de Santiago de Chile

emilio.guzman@usach.cl

 <https://orcid.org/0009-0009-9480-6147>

Resumen

El artículo propone articular un análisis comparativo entre las vanguardias europeas de comienzos del siglo veinte, en su relación con las vanguardias andinas de Chile y Perú del mismo período, a partir de los debates culturales, estéticos y políticos desarrollados en las redes culturales de revistas como *Amauta* o el *Boletín Titikaka*, así como las revistas europeas tales como *MA*, para comprender los puntos de convergencia y de ruptura en la recepción Latinoamericana de los movimientos de vanguardia europeos durante el mismo período histórico.

Palabras clave: redes de vanguardia, vanguardia indigenista, revistas culturales, renovación lingüística, estética-política.

Abstract

The article proposes to articulate a comparative analysis between the European avant-gardes from the early twentieth century, and their link with the Andean avant-gardes from Chile and Perú in the same period. Analyzing the cultural, aesthetic, and political debates established in the cultural networks of the reviews like *Amauta* or *Boletín Titikaka*, as well as the European reviews such as *MA*. In order to understand the convergence and the breaking points in the Latin American reception of the European avant-garde movements during that historical period.

Keywords: avant-garde networks, indigenist avant-garde, cultural magazines, linguistic renewal, political-aesthetic.

Recibido: 5 de octubre de 2023 - **Aceptado:** 27 de marzo de 2024

1. Introducción

En primer lugar, se establece un breve resumen de parte del estado de los debates en torno a las relaciones entre el vanguardismo europeo y el hispanoamericano (o latinoamericano), entendiendo los procesos históricos, culturales, políticos y económicos que permitieron el surgimiento de estos movimientos en Latino e Hispanoamérica, su transición desde las bases estéticas del modernismo, períodos de comienzo y de término de dichos experimentalismos

vanguardistas, entre otros. Como objetivo nos proponemos incorporar un breve debate sobre los niveles de relaciones (hegemónicas, de subordinación, de autonomía, de maduración, etc.) entre los «ismos» europeos y latinoamericanos entre la Primera Guerra Mundial y la Crisis Económica de 1929. Luego se analizarán brevemente las relaciones entre la Revista *MA* de Hungría con Latinoamérica y con ciertos autores referentes del vanguardismo chileno, y en particular los vínculos entre la vanguardia local de Valparaíso con *MA* (y su clara

tendencia hacia el «activismo», así como sus cruces con el dadaísmo y el constructivismo) como con otros movimientos de renovación internacional (como los creacionistas, ultraístas, estridentistas, entre otros).

En el segundo apartado del presente artículo se tiene como objetivo analizar las relaciones entre las «renovaciones y experimentaciones» lingüísticas y vanguardistas «indigenistas» de Perú (tales como la de Gamaliel Churata, asociada al movimiento de vanguardia «andí-nista» o utopías lingüísticas como el «Alfabeto syentifiko keshwa-aymara» de Francisqo Chuqiwanaka Ayulo y Julián Palacios), en el marco de los debates estético-vanguardistas del Perú y en particular el vínculo entre la vanguardia y José Carlos Mariátegui, su síntesis entre lo indígena y lo cosmopolita o internacionalista. Por otra parte, se analizarán los puntos de convergencia entre las propuestas de Churata y Mariátegui para luego profundizar en un análisis de las redes culturales existentes entre las vanguardias europeas (expresionistas, dadaístas, futuristas, etc.) recepcionadas en Chile y Perú a comienzos del siglo veinte.

Finalmente, en el marco de las «renovaciones lingüísticas» en las vanguardias de la década de 1920, analizaremos el fenómeno de la «lengua extranjera» como rasgo que puede ser asociado, por un lado al internacionalismo de los movimientos vanguardistas y por otra parte al exilio político como fenómeno común de aquel período de mucha convulsión política. Ambos rasgos permitirán comprender parte de los escritos en un español espurio, cargado de una ortografía magyar de Zsigmond Remenyik durante su exilio en Latinoamérica, y el «giro visual» que tienen como recurso estilístico y estético vanguardista.

El tercer apartado tiene como objetivo abordar las relaciones entre la militancia política vanguardista, cómo esta se expresa en el «exilio latinoamericano» del escritor húngaro Zsigmond Remenyik y ciertos debates en torno al rol que debe tener el escritor y artista de vanguardia con el contexto político en el que se encuentra. En paralelo, se analizará cómo en la obra de Remenyik se presentan ciertos rasgos temáticos y estéticos del expresionismo adaptados a la realidad local de Valparaíso, y además cómo se aborda el mesianismo

revolucionario como temática característica de las vanguardias (particularmente entre los activistas húngaros y los expresionistas alemanes). Finalmente, se analizarán los debates en torno la adaptación del «mito político» a la realidad vanguardista latinoamericana en la obra de José Carlos Mariátegui y en ciertos ensayos publicados de y sobre Georg Grosz en la Revista *Amauta*, donde se evidencia la disputa entre la decadencia de la civilización burguesa y la necesidad de un nuevo mito que movilice las masas, basado en el comunismo incaico.

2. El nacimiento del vanguardismo europeo y latinoamericano

En primer lugar, como antecedente histórico al período que da nacimiento a las vanguardias en Latinoamérica, encontramos el período de «modernización» que va desde 1880 a 1910, donde diversos países latinoamericanos se integran de manera vertiginosa (y dependiente) al sistema económico mundial, momento en el cual surge el Modernismo literario en América Latina (Osorio, 1988: 11-12). Este modernismo literario se traduciría en la

respuesta ideológico-estética vinculada a este proceso económico, social y político de incorporación Latinoamericana al sistema económico industrial de Occidente:

«La difusa conciencia de desajuste y desencanto que impregna la visión del mundo de nuestro Modernismo literario hace de la Belleza [...] la suprema si no la única finalidad del Arte [...] y convierte a éste en una especie de bastión de defensa, oponiendo sus logros y posibilidades a la inanidad de lo real y cotidiano» (Osorio, 1988: 12).

Posteriormente, en el decenio que va desde 1910 a 1920, habría, según Osorio (1988), tres generaciones de poetas, a saber: los «modernistas consagrados» (Como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada, entre otros), los de la «última generación modernista» que son representados por los mismos autores mencionados anteriormente, y finalmente, la de los «incipientes vanguardistas» que comienzan a realizar primeros manifiestos (como los de Vicente Huidobro) o caligramas. En cualquier caso, el elemento en común de estas generaciones es que están en presencia de

una crisis que permea toda la vida económica, social política y cultural, lo cual «[...]explica que en la literatura surjan diversas propuestas de renovación, y que haya sensibilidad alerta (en pro o en contra) a toda manifestación en tal sentido» (Osorio, 1988:19-20). Es en este marco general de «crisis mundial» de la década entre 1910-1920, los antecedentes de modernización social, política y cultural que dan paso al Modernismo, dan paso al surgimiento, al vanguardismo latinoamericano.

En este sentido, el «espíritu nuevo» de las vanguardias internacionales permitió a estos autores sacarlos de los clisés naturalistas, parnasianos, de la «Belle Époque» europea, permitiendo cuestionar y buscar el sentido popular, nacional, elementos que también encontramos en las vanguardias latinoamericanas, ya que a estas últimas las llevó «[...] a la búsqueda del “carácter” o “no carácter” brasileño, peruano, argentino; una aventura por entonces preñada de sentido estético y vastamente social y político» (Bosi, 2000:25). De tal forma que dichas vanguardias no sólo se oponían a los valores del pasado y a los cánones artísticos de la burguesía del siglo diecinueve

y comienzos del veinte, diferenciándose no sólo en las «reglas de composición», sino que en la toma de posturas frente a las problemáticas sociales (Schwartz, 2000:42). Por ejemplo, el expresionismo como reacción ante los horrores de la guerra, el futurismo como intento de abolir el tiempo y la distancia, etc., que serán reapropiados en Latinoamérica, en consonancia a los debates y proyectos culturales, sociales, locales, además de los matices (indigenistas, populares, etc.) de cada país. Sin embargo, este movimiento de vanguardia en América Latina no puede interpretarse como un «calco» o «copia» del vanguardismo europeo, ya que este reduccionismo imposibilita una verdadera comprensión cabal de este período y movimiento histórico, para ello sería necesario realizar una «lectura» del vanguardismo latinoamericano comprendiendo las condiciones económicas, sociales y culturales que se encontraba viviendo el continente (sin negar los vínculos entre los «ismos» europeos y latinoamericanos). El hito inicial sería la Primera Guerra Mundial (1914-1918) que tuvo consecuencias para ambos continentes, siendo también el período de inicio de ambos movimientos. En el caso

de Latinoamérica, se le sumarían otros factores como el crecimiento de las clases medias, movimientos obreros y antioligárquicos y finaliza con la crisis económica internacional de 1929. Sintetizando, el período de mayor avanzada de los vanguardismos en América Latina ocurre en la década de 1920 y hacia comienzos de la década de 1930 es destruido institucionalmente, ya que «una de las consecuencias políticas de la gran crisis mundial del 29 fue la consolidación de una alianza entre las burguesías y oligarquías locales, que, [...] recurren al golpe militar y a la represión interna» (Osorio, 1988: 27).

En materia de definiciones sobre el vanguardismo hispanoamericano, siempre se han establecido como referencias al vanguardismo europeo, las cuales pululan entre la «total autonomía» del primero con respecto al segundo, así como la total subordinación del vanguardismo hispanoamericano al europeo (Videla de Rivero, 2011: 26). En este sentido, numerosos han sido los debates en torno a la hegemonía de las vanguardias europeas sobre las latinoamericanas, pero esta relación implica una compleja red de relaciones, entre

las cuales mencionaremos aquellas planteadas por Videla de Rivero (2011) tales como la «apertura acrítica» a las influencias de las vanguardias europeas y norteamericanas, donde no se concreta una real creación artística; la «recepción transformadora» de los planteamientos europeos, donde se articula todo un mestizaje desde los «ismos» europeos hacia los rasgos locales; la «maduración» del vanguardismo americano en el marco de la intensificación vanguardista que pretende superar el modernismo gracias a factores sociopolíticos, crisis de valores que condicionan las expresiones del postmodernismo literario. En cualquier caso, no habrían «muros infranqueables» entre los dos postulados del vanguardismo americano entendido como «recepción transformadora» y un vanguardismo americano como «variante específica» de la vanguardia internacional, ya que:

«El cosmopolitismo que signa el arte americano como una característica fundamental es un puente entre las dos hipótesis. Por la originalidad del vanguardismo hispanoamericano, fruto con frecuencia de un complejo y rico mestizaje cultural, podemos

considerarlo ‘recepción recreadora’ [...] El fenómeno vanguardista hispanoamericano participó con notable fluidez del poder de desplazamiento inherente a la cultura y en un diálogo creador enriqueció notablemente el acervo común de las vanguardias» (Videla de Rivero, 2011:31-32).

En el caso del surgimiento del vanguardismo chileno, y sus vínculos con las tendencias internacionales, sean europeas como hispanoamericanas, para motivos del presente artículo nos remitiremos a tres casos que nos resultan relevantes para mencionar y problematizar. Por un lado, la tendencia anarquista y de lucha social de los jóvenes de la Revista *Claridad*, de Santiago (1920), y por otra parte, el grupo *Elipse*, *Ideario de Nuevas Literaturas* [1922] y *Antena*, *Hoja Vanguardista*, donde aparece el *Manifiesto Rosa Náutica*, ambas revistas son de Valparaíso, las cuales poseen ciertas tendencias ultraístas-creacionistas y con vínculos directos con figuras relevantes de los «ismos» hispanoamericanos del momento (por ejemplo, en el *Manifiesto Rosa Náutica* adhieren figuras como Jacques Edwards Bello, Vicente Huidobro, Manuel Maples Arce, Jorge

Luis Borges, Guillermo de Torres, entre otros). Por tanto, si la Revista *Claridad* pretendía dar luces sobre la actualidad social y política de aquel período, sacando a sus lectores de las sombras oscurantistas, en términos estéticos aún posee tendencias modernistas y naturalistas, en cambio «[...] *Elipse* da un paso más allá[...] tiene una visión objetiva, analítica volcada al presente y al porvenir de ahí las insistentes referencias a “Nuevas literaturas”, “Nuevos poetas”, “Iluminaciones de nueva estética” que llenan sus páginas [...]» (Müller-Bergh & Mendonça, 2009:19-20). Otro caso es la síntesis de «renovación de las letras» con la reivindicación de la identidad cultural y racial de la Revista *Nguillatun* (1924), editada por el músico Pablo Garrido y el poeta y gestor Neftalí Agrella, en «Nuestro Programa» de *Nguillatun* articula lo moderno, lo nacional y lo popular, lo cual ya permite insertarlo en la vanguardia hispanoamericana. Ambos editores estaban al tanto e incorporaron los diversos «ismos» del momento (dadaísmo, cubismo, ultraísmo, futurismo, creacionismo) adecuándolos a la realidad criolla «[...] a fin de recurrir a su raza y crear un arte criollo y universal hacen *Nguillatun* una de

las publicaciones más originales y sugerentes de la vanguardia en Chile» (Müller-Bergh & Mendonça, 2009:21-22). Considerando solamente estos casos, es que identificamos, tal como lo plantean (Müller-Bergh & Mendonça, 2009) que en Chile existiría una «vanguardia ecléctica» dispuesta tanto a los procesos de renovación internacional como al rescate de los elementos identitarios e indígenas locales, con ciertas revistas y grupos que poseen elementos estéticos dispares en los inicios de los movimientos posmodernos, que en treinta años de desarrollo literario han expresado estas tendencias con matices futuristas, cubistas, ultraístas, expresionistas, dadaístas e incluso indigenistas, articulando una serie de tendencias que dialogan entre ambos continentes, siendo la recepción latinoamericana la que le da un «[...] nuevo valor continental porque se transforman, modifican y enriquecen mutuamente, alcanzando una originalidad poderosa al ser sacados de la sede local de producción y trasplantados al suelo del Nuevo Mundo» (Müller-Bergh & Mendonça, 2009:27-28).

Es en este contexto en el que se enmarca el horizonte de redes culturales y vanguardistas

de la Revista MA, una de las más experimentales y relevantes de los distintos debates en torno «ismos» en Hungría. Esta revista y sus redes culturales no se limitaron al continente Europeo, sino que también incluyeron a algunos autores de habla hispana tanto latinoamericanos como españoles. Por ejemplo, tal como plantea Katona (2018), se publican dos poemas de Vicente Huidobro, fundador del creacionismo. En efecto, esta relación de Huidobro con el creacionismo, el ultraísmo y los debates sobre los orígenes de estos movimientos, si acaso nacieron en Latinoamérica o Europa, fue uno de los tópicos a los cuales recurrieron parte de los debates en estas redes culturales transatlánticas, ya que:

«Las ideas de Huidobro llegaron a Europa junto con su visita al viejo continente, y tuvieron influencia sobre los artistas vanguardistas españoles y franceses [...] En el número doble de Ma (nº 5-6, 1 de mayo de 1922) se publicó un poema de Huidobro (“Vers” 14) -traducido por Sándor Barta- con el simple título ‘Vers’ [“Poema”] [...] El título del otro poema -publicado el 15 de septiembre de 1923- es ‘Torony’, que es la traducción de

la poesía ‘Campanario’ de Huidobro, en la versión de Gyula Illyés» (Katona, 2018: 102).

Por otro lado, desde la segunda mitad de la década de 1910 y comienzos de la década de 1920, si bien existiera el debate en torno al lugar de nacimiento del ultraísmo y creacionismo, también resulta necesario comprender a ambos movimientos como un punto de anclaje relevante en las redes vanguardistas europeas e hispanoamericanas. De forma tal que, por ejemplo, además de las publicaciones de los poemas de Huidobro en la Revista MA, podemos encontrar también que una serie de poemas, artículos y escritos desde estos «ismos» hispanoamericanos, se tradujeron al húngaro (casi de manera paralela) a la publicación «original» de estos de poemas ultraístas y creacionistas en revistas del mundo hispanohablante, consolidando de esta forma un punto de conexión relevante entre el vanguardismo húngaro y el hispanoamericano. Entre algunas de las características de estos poemas ultraístas y creacionistas, encontramos que:

«Las premisas pronunciadas en los diferentes manifiestos -como por ejemplo, la renovación del lenguaje poético tradicional, la disolución de la sintaxis, la eliminación de la métrica y las rimas, el uso de imágenes poéticas desconcertantes, las soluciones tipográficas novedosas, la importancia de los elementos visuales, la fragmentación, la discontinuidad y la composición simultánea- se realizan en los poemas. Con las cuatro poesías publicadas en las páginas de MA, la revista húngara representó solo algunos colores de los ismos de habla hispana; sin embargo, su empresa fue única y excepcional, visto que las traducciones húngaras fueron publicadas casi paralelamente a la aparición de los poemas originales en revistas españolas» (Katona, 2018: 102).

Con respecto a lo anterior, es necesario considerar la relevancia que tuvo el creacionismo dentro de la producción vanguardista en Santiago y Valparaíso, particularmente el rol que tuvo Huidobro dentro del grupo vanguardista Rosa Náutica [1922-1923] en el que participaron Julio Walton, Neftalí Agrella y Zsigmond Remenyik. Además adhiere al manifiesto de

dicho grupo el escritor argentino Jorge Luis Borges, lo cual resulta interesante analizar, ya que un año anterior ya habían sido traducidos poemas de él para la Revista MA en Hungría, además de haber integrado una xilografía de su hermana Norah Borges (Katona, 2018:98). De hecho, es un punto de interés importante el rol que tuvo entre 1921 y 1922 la Revista *Mural Prisma* de Jorge y Norah Borges, la cual tuvo una línea marcada por la experimentación y adhesión al ultraísmo en boga de aquel período. En términos técnicos, estéticos o estilísticos, un punto interesante para analizar parte de la influencia que la vanguardia húngara tuvo en Latinoamérica, debemos remontarnos a la figura de Lajos Kassak, el miembro más influyente del grupo vanguardista MA, quien desarrolló una teoría denominada como *Képarchitektúra* (arquitectura de la imagen), en el que articuló un lenguaje visual basado en las experimentaciones dadaístas con el lenguaje (en particular los experimentos con la composición visual y tipográfica) y las formas geométricas abstractas, con el fin de generar un nuevo significado. Los usos de la tipografía para la formación de significados y en la creación de arte visual mediante el

estilo geométrico (denominado como constructivismo internacional) dan a conocer una nueva combinación de vanguardias en las *Képarchitectúras* de Kassak, a saber del constructivismo y dadaísmo, vínculo que no fue exclusivo de Kassak, sino que:

«es algo típico durante este período en una serie de revistas de Europa Central y del Este-Central tales como *Merz*, *G*, *Mecano*, *Veshch*, y *Zenit*. Tan importantes son las colaboraciones entre artistas tales como Kurt Schwitters y Theo Van Doesburg, Schwitters y El Lissitzky, o Hans Richter y Malevich. De esta forma la simultánea participación de Kassak con los métodos dadaístas y constructivistas no fue algo único, sino que una práctica significativa de un artista en particular» (Mazzone, 2004: 16. Traducción propia).

Este «giro visual» de la poesía experimental en la vanguardia húngara podrá verse reflejado en los poemas y escritos que realizará su compatriota Zsigmond Remenyik en su estadía (mediante un autoexilio) en Latinoamérica, donde encontramos diversas experimentaciones

e incorporaciones gráficas en sus poemas, epopeyas y novelas, por ejemplo, el cambio en el uso de mayúsculas dentro del texto poético, variaciones y cambios de espaciado en la forma de componer el texto (narrativo y poético), el uso de signos de exclamación al final de cada frase (influencia del dramaturgo expresionista Arnolt Bronnen), la incorporación de grabados en sus epopeyas (como los de Jesús Carlos Toro en *La tentación de los asesinos!* de 1922), que grafican el contenido de la obra, entre otras. El uso de estos recursos visuales se debe en parte a su español «espurio» preñado aún de una ortografía magyar, el cual lo condiciona a escribir con muchos errores ortográficos, con un exceso de tildes no correspondidos, sin embargo, analizaremos esta escritura en el marco de las «renovaciones lingüísticas» que se presentaron durante las primeras décadas del siglo veinte, en las experimentaciones de la vanguardia tanto europea como latinoamericana.

3. Entre el vanguardismo internacionalista y la lengua popular vanguardista

Tal como lo propone Helena Usandizaga (2012) en su prólogo al *Pez de Oro* de Gamaliel Churata, se observa que, desde la segunda mitad del s.XIX y las primeras décadas del XX, hay diversas rebeliones populares-indígenas en las zonas andinas del Perú. De estas rebeliones «cargadas de contenido simbólico», aquella que más le interesa a Churata, nos dice la autora, es la del líder aymara Julián Apaza (Túpac Katari, 1750-1781), desarrollada en el altiplano, a partir de la cual se da una «lengua híbrida» en la que se enmarca parte del indigenismo de Puno (Usandizaga, 2012:23). Estos procesos de renovación, experimentación lingüística popular, subalterna e indígena, fueron considerados por Cornejo Polar (2003) como aquellos de «experimentación vanguardista andina», ligada al sur peruano y a «un nuevo sujeto productor de cultura» como la clase media provincial (de ciudades como Trujillo, Puno, Cusco, Arequipa), ya que se fusionaron las vanguardias literaria con la social y lo popular, proceso «extensivo a la intelectualidad provinciana de principios

de siglo XX donde surgieron beligerancias estéticas como el ‘andinismo’ y la ‘estética andina’» (Monasterios, 2015:35). Dentro de dicha «vanguardia andina» surge el proyecto de Gamaliel Churata, producto de las movilizaciones indígenas que se dieron entre 1895 y 1930 en la provincia de Puno o proyectos pedagógicos como las escuelas, tales como las «De la Perfección», «Utawilaya» y la «Nueva», ese es el lugar epistemológico donde surge el vanguardismo de Churata (Monasterios, 2015: 44). Esto también ocurrió con el proyecto cultural, editorial y político de la Revista *Amauta*, la cual tuvo una serie de redes, tanto a nivel interno en Perú como con otras revistas de vanguardia de Latinoamérica y Europa «con revistas argentinas: Babel, Claridad y la Revista de Filosofía; peruanas: La Sierra, Boletín Titikaka, Kosko, Kuntor, Repertorio Americano de Costa Rica y O’ Homem do Povo Brasil» (Guerrero, 2013: 46).

Otro ejemplo de las «utopías lingüísticas» de las vanguardias andinas de la década del veinte es la de la «Ortografía Indoamericana» de Francisqo Chuqiwanka Ayulo, proyecto que rescata del pasado indígena la dimensión

oral del quechua y del aimará, influenciado por la fonética de Manuel González Prada quien escribiera en 1889 el ensayo «Notas acerca del idioma»; influenciado por las teorías darwinianas, y en consonancia con Domingo Faustino Sarmiento propone la transformación lingüística, sustituyendo por ejemplo; «y» por «i», «x» por «s» y «g» por «j», además de formas contraídas como «desos», «s’encastilla», «l’altura», etc., de acuerdo con la reproducción fonética (Schwartz, 2000:61). El proyecto de Francisqo Chuqiwanka será publicado con el título de «Alfabeto syentifiko keshwa-aymara», escrito junto con Julián Palacios en 1914. Y en la revista de vanguardia de Puno, Boletín Titikaka (1926-1930) divulgará y profundizará en su teoría, tal como lo afirma Schwartz: estamos «frente a un lenguaje verdaderamente mestizo, donde se cruzan la sintaxis y el vocabulario español con la fonética del uso natural del castellano contaminado por las lenguas precolombinas» (Schwartz, 2000: 74).

Dentro de estos debates estético-vanguardistas del Perú, será necesario para nuestra investigación analizar la propuesta de José

Carlos Mariátegui, quien logra conjugar lo «indígena» con lo «cosmopolita», logrando poner en diálogo ambas, lo cual será fundamental como medio para poner en diálogo nuestro artículo. En efecto, para Mariátegui, el saber que Perú formaba parte de un movimiento de renovación internacional, conllevaba la urgencia de definir lo nacional-popular, de ahí el surgimiento de *Amauta*, de este nuevo proyecto popular del Perú en un «nuevo mundo»: «La tesis de la reflexión sobre la peruanidad se articula con la idea de renovación. Este anhelo de renovación se plantea en oposición a la actitud, calificada de conservadora, de quienes postulan como válidos el orden oligárquico» (Alcibíades, 1982: 128). De ahí que también el análisis crítico mariateguiano de la vanguardia literaria del Perú, tal como lo propone Alcibíades (1982), se enmarque en un proceso donde hay una dicotomía entre campesino-indígena/gamonal y, en el plano ideológico, por el enfrentamiento entre el dualismo inkaiko/colonia. Dichos antagonismos llevaron al movimiento vanguardista peruano a la ruptura de la relación que tenían estos con la literatura colonialista. (Alcibíades, 1982:138). De hecho, el pensamiento de Mariátegui tiene la urgencia

teórica de «1) vincular nacionalismo con anti-colonialismo, indigenismo, cosmopolitismo, internacionalismo y socialismo revolucionario y 2) exigirle a la ortodoxia marxista un sitio y un rol histórico para las demandas indígenas» (Monasterios, 2015:24). De forma complementaria, el proyecto de *Amauta* debe considerarse como un programa de concepción de la vida social peruana y la lucha de clases, en tanto oposición artístico-intelectual al gamonalismo y oligarquía peruana (Alcibíades, 1982:124). Por otra parte, una las reivindicaciones del vanguardismo indigenista peruano es la relevancia del indio, tal como lo plantea en su artículo «Nacionalismo y vanguardismo en la ideología política» de 1925, donde su intención está destinada a «desmantelar las raíces hispánicas y latinas sobre las que el conservadurismo criollo había construido la identidad peruana» (Monasterios, 2015: 22-23). De aquí el punto de convergencia entre las propuestas de una «lengua plebeya» o «popular», la búsqueda de la identidad nacional dentro de Churata y Mariátegui. Para este último, si dentro de las literaturas europeas hay una simetría permanente entre lengua y literatura, en el caso peruano habría una

escisión entre ambos elementos, no habría ni en la lengua ni en la literatura un momento de origen, habría una transposición de formas de expresión surgidas en otros contextos (Melis, 2007:489). En efecto, el concepto de literatura nacional y su relación con la idea de nación es problematizado por Mariátegui. Para este último, el Perú sería una nacionalidad en vías de formación, diferente a los procesos de Europa, ya que la influencia indígena podría verse en ciertos tonos, sintaxis, prosodia, pero para Mariátegui el «espíritu colonial» en el Perú sería el elemento preponderante por sobre los demás. Por lo cual, la ausencia de una escritura propia contribuiría al mantenimiento de la subalternidad indígena frente a los dominadores en sus distintas épocas e impediría hablar de una «literatura nacional», ya que «Lo que sobre todo impide todavía hablar de literatura nacional, en el caso peruano, es el persistente dualismo quechua-español» (Melis, 2007: 490). Podemos, entonces, entender que la búsqueda de una renovación lingüística «popular», en los debates «vanguardistas» de Perú de la década de 1920, puede tener ciertos vínculos (tanto en la obra de Churata, como la de Mariátegui) con el «internacionalismo» de

las vanguardias (latinoamericanas y europeas). En efecto, tal como lo señala Ferdinandy (1975), dicho internacionalismo de las vanguardias de comienzo de siglo veinte, implicaba un rechazo a la herencia espiritual del pasado (burgués, nacional, oligárquico) el cual dará pie a innovaciones técnicas del lenguaje (como la escritura automática surrealista) que sólo puede ser facilitada mediante una «lengua extranjera» liberadora (Ferdinandy, 1975:26).

En efecto, Churata le dio continuidad a las demandas indígenas, encarnando las luchas de voces de los ayllus aymaras enfrentados al gamonalismo y de figuras como don Demetrio Peralta, Telésforo Catacora, Manuel Allqa Camacho, entre otros, permitieron darle el rol articulador y una base a la vanguardia del Titikaka (Monasterios, 2015:91). De tal suerte que *El Pez de oro* de Churata implicaría una exploración más que una representación del mundo indígena. El vanguardismo de Churata permitiría articular un lenguaje alternativo, encontrando ciertas influencias de las vanguardias europeas (ultraístas y surrealistas) particularmente en lo onírico, que «se sustenta en los rituales andinos, en especial

los de adivinación y sanación» (Usandizaga, 2012: 40). Un proyecto lingüístico como el de Churata trasciende los límites epocales que se imponían sobre la situación subalterna de las lenguas autóctonas, indígenas o populares, articulando aquello negado de la lengua y la literatura canónica. «Churata activa algo que en los años 20 sólo se anunció: una literatura a la vez híbrida y diglósica lingüísticamente, que resalta las contradicciones y se exprese por medio de formas y mezclas poco convencionales» (Usandizaga, 2012: 42). Por otra parte, dentro de los debates de vanguardia de la década del veinte en Perú, Usandizaga señala que los indigenistas del Cusco no poseían la misma «coherencia ideológica» de Mariátegui, pero que el pensamiento de este último permitió articular una serie de metáforas para dicha escena de debates culturales de aquellos años, permitiendo acercarse tanto criollos como mestizos cusqueños a la identidad indígena e incluso cuestionar el centralismo Limeño. Gracias a ello, Churata valorará las corrientes americanas y peruanas del indigenismo literario como vía hacia un nuevo lenguaje híbrido, no aceptado por las normas hispánicas, teniendo el precedente de la «jerga bárbara»

usada por Huaman Poma (Usandizaga, 2012: 26-27). En efecto, el proyecto colectivo más importante de Churata es el Boletín Titikaka (1926-1930), como plataforma de «modernidad periférica» que pretendía contribuir a los debates «indigenistas» y vanguardistas en cultura y literatura, funcionando dentro de las redes de revistas culturales del continente, lo cual «hizo posible la presencia de algunos de los más importantes autores del continente, con reseñas de Mario de Andrade, Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges [...] y colaboradores peruanos como Magda Portal, Luis E. Valcárcel, o José Carlos Mariátegui» (Usandizaga, 2012: 37-38).

Por otra parte, la revista cultural *Amauta* permitió superar los binarismos localismo/cosmopolitismo, tradición/modernidad, poniendo en diálogo la cultura vanguardista europea con la latinoamericana. Esta plataforma generó una red de intelectuales, artistas tanto de Perú como del resto de América Latina y Europa. Esta «red internacionalista» de las vanguardias, tanto europeas como latinoamericanas y sus innovaciones en el lenguaje, pueden establecerse a partir del concepto de

«red en segundo grado», utilizado por Herrera (2023), quien analiza el caso de Zsigmond Remenyik, el cual mantuvo contacto directo con los «ismos» europeos, y durante su estadía en Latinoamérica «traspasó» dichas influencias y contactos culturales «de manera indirecta», a los autores experimentales o vanguardistas locales (en particular de Valparaíso, Chile), a partir de lo cual estos últimos comienzan toda una búsqueda de desarrollo artístico-vanguardista similar a lo que se encontraba en las metrópolis europeas. Este análisis de Herrera (2023) permite ampliar las investigaciones realizadas previamente en torno a la obra hispanoamericana de Remenyik, según lo cual establece el lapsus entre 1920 y 1929 como el período vanguardista, ya que:

«El hito inicial de este ciclo es su primera publicación conocida, el poema -Az idvezültek-, en el número de apertura de la segunda época de la revista MA, mientras que podemos considerar como hito de cierre para dicho periodo la terminación de su novela Los juicios del dios Agrella, finalizada en su natal Dormánd en septiembre de 1929 y

con la que cierra su práctica de exofonía y de literatura transnacional» (Herrera, 2023:245).

En efecto, estos procesos de apropiación, síntesis y dualidad en la recepción vanguardista latinoamericana formaron parte también del aporte activista que realizará el escritor húngaro Zsigmond Remenyik, quien en la década de 1920, en el marco de sus relaciones y redes culturales con la vanguardia porteña de Valparaíso, no sólo incorporó dentro de su producción literaria y estética un diálogo con ciertos «ismos» europeos, sino que también «va a incorporarse en fecundo diálogo con la poesía de raigambre popular de De Rokha, a partir de U en 1926» (Nordenflycht, 2011: 122-123). En el caso del vanguardismo húngaro y su relación con la vanguardia peruana, encontramos un punto de contacto en la reseña de *Las tres tragedias del lamparero alucinado!* de Remenyik, que realiza Magda Portal en 1926 en la Revista Trampolín, donde, por un lado, describe el exilio de este autor en Latinoamérica, y las implicancias «chocantes» que tuvo dicho exilio, además de la miseria social que viera Remenyik frente a sus «ojos con lámparas» y que además experimentará

en carne propia, ya que «chocaron en su frente todos los ventarrones de américa encendidas en sus ojos sus lámparas agónicas, paseó por la miseria del mundo» (Portal, 1926). Luego menciona la llegada de Remenyik al Perú, donde escribiera el dolor de estas vivencias del exilio con su idioma sin gramática (su escritura en español lleno de errores ortográficos), logrando un sentido mucho más humano; «de repente se encontró en el Perú -un día en un idioma sin gramática, tiró su dolor en un libro fantástico atrabiliario, genialmente humano -para hincar en las raíces de la humanidad» (Portal, 1926). Es en este sentido que adherimos a la hipótesis de que Remenyik nunca dejó de escribir en húngaro mientras se encontró viviendo como exiliado en Latinoamérica, ya que si bien escribiera sus «tragedias», poemas y novelas en un «español espurio», este español se encuentra aún preñado de ortografía magyar, además de los pensamientos y propuestas políticas y estéticas del activismo húngaro, esta vez adaptados a la realidad portuaria de Valparaíso. Además, durante este proceso de exilio en el que mantuvo una exofonía y una literatura transnacional, cobra relevancia el propio internacionalismo (proletario y

estético) que mantuvo con los movimientos culturales, políticos y estéticos truncados y exitosos de la Europa de entreguerras, ya que tanto en su paso por Valparaíso y Perú mantuvo contacto con las revistas de Lajos Kassak, usando pseudónimos como los de «Bb» y «Lászlo Remenyik»; «testimonio de lo cual se puede ver [...] en los textos que aparecían en MA y otras revistas» (Scholz, 2009: 17). Esta ruptura con la lengua materna permitió reemplazar su magyar originario por el lenguaje «de la comunidad humana, en donde por fin se sentirá ‘un hombre entre hombres’» (Ferdinandy, 1975: 27. Traducción propia). Se pregunta Ferdinandy (1975) el porqué un joven tan inteligente como Remenyik, en siete años de exilio en Latinoamérica no aprendió de buena manera a escribir en español (la mayoría de sus escritos tienen errores ortográficos permanentes en español, con el exceso de tildes inadecuados, una escritura con muy mala ortografía, además de adoptar una estética «feísta», «nihilista», hablando de los «bajos fondos» de Valparaíso y Perú), siendo que vivió en países donde el español era la lengua oficial. Para lo cual responde que durante aquel período hubo muchos ejemplos

de cambio hacia una «lengua extranjera» en las vanguardias, correspondiente al propio internacionalismo de estos movimientos y al exilio como fenómeno común de aquel período, por ejemplo, los «latinoamericanos (Huidobro), los mediterráneos (Marinetti), aquellos de Europa Central; rumanos (Tzara), húngaros (Gyula Illyés), alsacianos (Ivan Goll, Hans Arp, René Schikele), escriben todos en francés alrededor de los años veinte» (Ferdinandy, 1975: 26. Traducción propia).

Además, estos procesos de exilio y cambio de lengua dentro de poetas y escritores europeos de la década del veinte también permiten explicar el hecho que el conocimiento limitado de la lengua perteneciente a los países de acogida (en el caso de Remenyik del español «porteño» de Valparaíso) motivó a este autor a recurrir a otros procedimientos y técnicas de composición del texto poético y narrativo, con el fin de divulgar de forma más «visual» sus obras vanguardistas. Es así que Remenyik empieza a componer con diversos recursos visuales sus textos poéticos producidos en Valparaíso (sea mediante el uso de mayúsculas para acentuar ciertas palabras, el uso del espacio entre frases

y palabras, el uso de signos de exclamación al final de cada frase, la incorporación de grabados de distintos artistas locales que acompañan los textos, entre otros) como, por ejemplo, en las epopeyas pertenecientes a *Las tres tragedias del Lamparero alucinado!*; «la disposición tipográfica, la cadencia de las frases, las palabras en mayúscula y las exclamaciones, la temática, todo entronca directamente con las epopeyas del lamparero, especialmente con *La angustia!* Y *Los muertos de la mañana!*» (Olivos, 2016: 118).

Finalmente, otro punto de contacto entre las vanguardias europeas internacionalistas o cosmopolitas y el vanguardismo indigenista latinoamericano, lo encontramos en el caso de la *Revista Nguillatún* (1924) de Valparaíso, en donde «confluyen dos sistemas socioculturales completamente opuestos: indigenismo y cosmopolitismo» (Alberdi, 2013). Esta revista, liderada por el escritor antofagastino Neftalí Agrella y el músico porteño Pablo Garrido, tal como vimos poseía una fuerte inclinación indigenista, inédita hacia este entonces en Chile, y buscaba incorporar en su propuesta desde los «ismos» europeos a la

identidad local (Alberdi, 2013). Sin embargo, no lograron prosperar en una mayor cantidad de números ni lograr la tan ansiada síntesis entre vanguardia indigenista y europea, tal como lo habían logrado en la vanguardia del Perú *Amauta* y el *Boletín Titikaka*, siendo *Nguillatún* más bien una yuxtaposición de propuestas culturales indígenas y cosmopolitas. A pesar de ello, consideramos que esta experiencia vanguardista permite establecer a Valparaíso como un nodo vanguardista y, siguiendo a Urzúa; «como un lugar donde llega parte de la red peruana de Mariátegui y algunas ideas del indigenismo, el imaginismo, activismo del húngaro Remenyik, y otros ismos» (Urzúa, 2020: 238). Y, por último, otro ejemplo de esta red vanguardista del Perú en el puerto de Valparaíso es el caso de la *Revista Gong* (1929-1931), la que publicó una serie de artículos, poemas y crónicas de algunos de los miembros de la red vanguardista peruana (no solo de Mariátegui, lo cual sería un personalismo que limitaría la presente investigación). En ella se encuentra la presencia, entre otros, de «los poetas peruanos Magda Portal y Serafín del Mar, la poeta uruguaya Blanca Luz Brum» (Urzúa, 2020: 243).

4. El vanguardismo y la militancia. Los alcances y límites estético-políticos de la vanguardia europea y latinoamericana:

En términos políticos, Remenyik forma parte del círculo de jóvenes «Activistas Húngaros» de la década de 1920, que estaban desencantados por los procesos de contrarrevolución (después de la revolución fallida de los Crisantemos en 1918) y de la incapacidad de los movimientos internacionalistas obreros y socialistas para apoyar a la República de los Consejos Obreros en Hungría, por lo cual Remenyik cuestiona su adhesión militante hacia alguna tendencia política (Ferdinandy, 1975: 15). Una vez que Remenyik se encuentra exiliado en Viena, junto con sus camaradas activistas, esperando poder retornar a Hungría o encontrar otros rumbos en los procesos revolucionarios que estaban ocurriendo en Rusia, Múnich o Berlín, no encuentra en estos últimos un futuro próspero ni solución revolucionaria, disolviéndose así su espíritu mesiánico-revolucionario y socialista del activismo húngaro, por lo cual opta por autoexiliarse a Latinoamérica: «Remenyik optó por exiliarse en la vida con mayúsculas [...] Esta forma de inmersión o sumergimiento

en la realidad latinoamericana, sin embargo, no condujo a la esperada metamorfosis vital» (Scholz, 2009: 10-11). Este «exilio con mayúsculas» del joven activista «desencantado» de los proyectos revolucionarios europeos, y que tenía ante sus ojos «el fin de la civilización occidental», entendido como un «estado del alma» de moda entre los jóvenes vanguardistas de comienzos del siglo veinte, lo motiva a partir lejos del continente europeo, el cual se encontraba «condenado a la desaparición». Su primera ruta es con sus camaradas «activistas» con quienes emigra a Viena. Pero la decepción de Remenyik es mucho más profunda, su temperamento anarquista es más radical que los «anarcosindicalistas» o «consejistas» de sus compañeros, de hecho, Remenyik «no entra en las disputas mezquinas de aquellos que se organizan esperando su revancha en las fronteras de su país, él no ve ninguna esperanza, ninguna solución» (Ferdinandy, 1975: 16. Traducción propia).

Este «giro nihilista» de Remenyik durante su exilio en Latinoamérica se refleja en su novela *Los juicios del dios Agrella!* que por un lado resulta ser un documento representativo de la

producción que tuvo el grupo vanguardista de Valparaíso, pero que por otro lado describe la realidad (mediante escenarios, personajes e idearios) de los grupos sociales marginados de Valparaíso:

«nos presenta implacable la vida de los pescadores, marineros, carniceros, lavanderas, cocineras, chulos y prostitutas, así como la miseria, el alcoholismo, la delincuencia [...] En la segunda parte de la obra el protagonista pasa a ser Agrella y se da el caso curioso que esas páginas parecen ser la fuente más extensa de la vida y filosofía del poeta chileno» (Scholz, 1997).

En efecto, uno de los puntos que caracterizará a los autores de la vanguardia porteña del grupo de Zsigmond Remenyik, como por ejemplo a Julio Walton, sería la tendencia que tienen estos últimos en abordar temáticas vinculadas a las problemáticas sociales, elemento que se ve con la clara tendencia de estos últimos a tratar tópicos como la peste, miseria social, marginalidad, entre otras (Olivos, 2016). Uno de los motivos que podría explicar esto son los planteamientos de Rojas (2019), para quien la

cultura dentro de las ciudades-puerto latinoamericanas y, particularmente en Valparaíso, tenderían a diferenciarse de los proyectos culturales metropolitanos, en este caso el de Santiago de Chile, y adoptar sus propias vías de sociabilidad más vinculadas al cosmopolitismo, a la bohemia y cultura popular local: «Esa cultura de las ciudades-puertos se constituye en un obstáculo para las políticas de integración y cohesión social pensadas nacionalmente, dado que en ellas se configuran proyectos civilizatorios diferenciados de los metropolitanos» (Rojas, 2019: 349). Pero debemos considerar también que la descripción y alusión en la literatura y poesía vanguardista de comienzos del siglo XX en Valparaíso de las condiciones de los «bajos fondos» sociales recurriendo a escenarios marginados y personajes populares, tales como mendigos, vendedores ambulantes, prostitutas, delincuentes, son tópicos que también se trabajan en el expresionismo europeo del período de entreguerras, e incluso en términos biográficos el propio Remenyik, durante su paso por la bohemia ciudad puerto, sobrevivió ejerciendo oficios populares como cortar pescados y papas en los mercados populares, trabajando de jornalero

en el puerto, viviendo tal como lo hacía el «bajo pueblo», lo cual también influye en su obra literaria y estética, ya que la «literatura creada en esos años, por Remenyik y Julio Walton, reflejó un giro hacia un conocimiento pleno del cotidiano de Valparaíso» (Muñoz, 2016).

La estética adoptada por Remenyik en *Los juicios del dios Agrella!* puede tildarse de «expresionismo periférico». Para describir un poco dicha estética, nos remitiremos a Jean Michel Palmier (1978), quien leyó a dicho movimiento como «una de las grandes revueltas artísticas» de comienzos del siglo XX, ya que su misticismo, su mesianismo revolucionario no es (para Palmier), tal como lo planteaba Gyorgy Lukács, un «arte de la decadencia pequeño burguesa» que le habría permitido el ascenso al nazismo (Palmier, 1978:28), sino que el expresionismo en tanto revuelta artística no se puede separar de la revuelta política, dado que los artistas y escritores expresionistas son testigos de las catástrofes provocadas por el capitalismo moderno, son testimonios horrorizados de la explotación industrial-técnica, y uno de los nodos donde converge esta representación negativa de

la realidad social, fueron las grandes urbes modernizadas de Europa, «pero la ciudad moderna [...] es un paisaje de angustia y de terror. No ven más que barrios miserables, asilos, prisiones cuarteles donde se pudren los andrajosos humanos, las chimeneas que escupen el fuego, la ceniza y la muerte, los canales sangrientos que transportan las inmundicias a los terrenos sórdidos» (Palmier, 1978: 29. Traducción propia).

De hecho, tal como lo señala Stavrinaki (2011), el comienzo de la Gran Guerra en agosto de 1914, coincidió muy bien con el «imaginario apocalíptico» de artistas y poetas. Si bien no todos los artistas y/o poetas celebraron el estallido de la violencia producto de la guerra, la mayoría de ellos coincidían en que representaba algo similar al dolor *mesiánico* (también llamado el «dolor de dar un parto») que los antiguos rabinos vieron en los tormentos del Apocalipsis (Stavrinaki, 2011:381). En efecto, hubo un vínculo teórico-político entre las corrientes activistas y expresionistas, la influencia anarquista, opuesta al parlamentarismo, al reformismo socialdemócrata y a cierta lectura del marxismo fue una de las

líneas teórico-políticas que confluyen entre ambos movimientos vanguardistas. Entre una de las figuras representativas se encontraba el crítico, historiador del arte y teórico Carl Einstein, quien fuera un importante miembro del círculo expresionista en torno a la revista *Die Aktion* (1911-1932). En términos políticos, Einstein no consentía con el «compromiso democrático», el cual significaba para él una «neutralización» y «resolución dialéctica de los antagonismos de clases». Esto lo expresa en su artículo «Politische Anmerkungen» (Notas políticas) de 1912. En este sentido, para Einstein la superación dialéctica sería mediante el «hombre unívoco», el cual podría leerse como el «hombre activista», que será representado en diversas oportunidades dentro de la Revista MA de Lajos Kassak, así como en otras revistas y escritos vanguardistas expresionistas cuyo horizonte político era el anarquismo, anarcosindicalismo o consejismo, ya que a «la figura de la síntesis ‘dialéctica’, Einstein opone el ‘hombre unívoco’ (*eindeutig Mensch*), capaz idealmente de combinar ‘forma y violencia’ (*Form und Gewalt*) en su acción ‘primitiva’» (Stavrinaki, 2011: 375. Traducción propia). Este uso de la «forma y violencia»

(*Form un Gewalt*) que plantea Carl Einstein, ya había estado desarrollándose en las primeras décadas del siglo veinte a partir de la recepción del anarcosindicalismo (principalmente de la IWW) en Santiago y Valparaíso. Al igual que en Argentina, esta «retórica de la violencia» estuvo presente en las revistas anarquistas, no obstante lo anterior:

«la conducta violenta estuvo regularmente reservada a la intervención colectiva de las masas, especialmente en contextos de huelgas generales, mítines, asonadas callejeras y motines urbanos, mientras que la propaganda por el hecho quedó reservada a algunos atentados esporádicos» (Goicovic, 2003: 47).

Tal como lo plantea Furio Jesi (2014), el 15 de enero de 1919, en el momento en que los *freikorps* de la ultraderecha (con la complicidad de la socialdemocracia liderada por Friedrich Ebert) asesinaron a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, hubo una resignificación de la mitología de la lucha de clases y la articulación de nuevos signos simbólicos que representarán a opresores y oprimidos: «Las fotografías de

espectáculos teatrales políticos realizados en Rusia en 1920 muestran los grandes retratos de Luxemburgo y Liebknecht a ambos lados del escenario en el que actuaban los personajes con los signos simbólicos» (Jesi, 2014: 116). Es necesario considerar los orígenes y la evolución de la revuelta e insurrección espartaquista, leyéndola no como un evento propio de la Comuna de Berlín, sino como un proceso análogo que se gestó en los mismos años en otros puntos europeos tales como la República de los Consejos de Baviera, o la República Soviética Húngara, donde se generó otra «experiencia del tiempo» propio del «tiempo de la revuelta». En este sentido debemos considerar, siguiendo a Jesi, que durante «los primeros quince días de enero de 1919 en Berlín cambió la experiencia del tiempo. Por cuatro años la guerra había suspendido el ritmo habitual de la vida» (Jesi, 2014: 64).

Volviendo al análisis y recepción latinoamericana de las vanguardias europeas, y el rol que debe tener el artista o escritor de vanguardia en los procesos de transformación revolucionaria de las condiciones políticas, económicas

y culturales de un período histórico, tenemos a Mariátegui (1959), quien en su artículo «Arte, revolución y decadencia», publicado en 1926 en *Amauta*, analiza el mundo moderno como una lucha agonística entre revolución y decadencia; al igual que Georg Lukács (quien además formará parte de los debates estético-culturales de la vanguardia húngara de comienzos de siglo veinte, debatiendo contra autores como Lajos Kassak), Mariátegui (1959) asocia el arte modernista (como el de George Grosz, ícono del arte expresionista, dadaísta y de la nueva objetividad militante) con la atomización y declive de la sociedad burguesa europea. Mariátegui se desliga de los debates marxistas o materialistas históricos y vuelve a la obra de Georg Sorel para vincular el potencial revolucionario del mito como guía para la estética revolucionaria: «No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica [...] Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también» (Mariátegui, 1959: 18). La decadencia de la civilización capitalista en Europa, conlleva para Mariátegui una pérdida de la unidad

esencial del arte burgués, dando las bases de arte del porvenir, de la que el «cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción» (Mariátegui, 1959: 19). Para Mariátegui, la pérdida de valores alimentados por los principios de la clase burguesa permitiría al artista de vanguardia expresar dicha descomposición del mundo permitiendo en última instancia dar el impulso necesario a las corrientes vanguardistas de fin de época (Alcibíades, 1982: 133-134). Es necesario para nuestra propuesta asociar el análisis de la propuesta estético-política indigenista de Mariátegui y sus vínculos con las vanguardias europeas de comienzos del siglo XX. De acuerdo con McCloskey (2008), las xilografías de José Sabogal en la Revista *Amauta* componen al indígena como representación del comunismo incaico, alejado de la explotación y de la linealidad del progreso positivista europeo. En este sentido, las «experiencias de Sabogal, de acuerdo a Mariátegui, solo confirman la realidad de la decadencia Europea, mientras esclarece su comprensión y adhesión a su cultura nativa y país» (McCloskey, 2008: 460-461. Traducción propia). De manera paralela, la

forma de vida moderno-burguesa es representada como la decadencia de dicha sociedad en las páginas contiguas de la Revista *Amauta* mediante los análisis y fragmentos de la obra de George Grosz:

«La irracionalidad de la decadencia de los cuerpos burgueses europeos destinados a ser sustituidos por la razón, ambos encarnados y vividos por los pueblos indígenas peruanos. Mariátegui de esta forma se apropia y transforma la fisonomía de Grosz en *Amauta* para hablar de los problemas de raza e imperialismo en el contexto Latinoamericano» (McCloskey, 2008: 462 Traducción propia).

Si el arte vanguardista no se puede limitar a una simple renovación de técnicas, sino que también debe ir acompañado de un nuevo espíritu, lo cual debe llevarse a cabo mediante la articulación de un mito político que movilice a las masas, tal como lo planteaba Sorel (1981). Estos debates en torno al mito político circularon también en la Revista *Amauta*. De hecho, además del texto *El arte y la sociedad burguesa* de George Grosz, publicado en el primer número de *Amauta* en 1926, también

en el número 7 de la Revista publicada el año 1927, aparece un artículo de Italo Tavalato titulado «Georg Grosz», en el que se plantea que dentro de la obra expresionista-dadaísta y de la Nueva-Objetividad de Grosz, se retrata el «infierno fisiológico» al que está condenado a vivir la civilización burguesa, enmarcada en las grandes urbes metropolitanas de Europa. De acuerdo con Tavalato, en estas se daba una mecánica del espacio en el que circulan una serie de grupos sociales representativos de un modelo de sociedad capitalista que representan cierto automatismo funcional a los propósitos de explotación, productividad y consumo de dicho modo de producción:

«las calles de las ciudades de Grosz son las trincheras desoladas del industrialismo, desbordantes de pobres carnes burguesas que no pueden saciarse. Profesores y nuevos ricos, alpinistas y oficiales [...] criminales y empleados, retirados y criadas, sifilíticos y ladrones, junkers y mutilados, negociantes y apaches, todos parecen esforzarse por cumplir una alta misión social: la de circular, en un movimiento idiota que es un fin en sí y con el aire de gentes a las cuales se hace

dar vueltas conduciéndolas por la nariz» (Tavolato, 1927: 21).

Sintetizando el motivo de este apartado es el de comprender que el surgimiento de las vanguardias en Europa, se deben en parte a los intensos procesos de revueltas y revoluciones que ocurren a comienzos del siglo veinte (al igual que la crisis social generalizada producto de la Primera Guerra Mundial). De esta manera, por ejemplo, la revuelta espartaquista (1919) de Alemania desde donde tiene su apogeo el expresionismo, el dadaísmo, la nueva objetividad; la revolución de los crisantemos (1918) en Hungría de la que proviene la vanguardia de los «activistas húngaros» como Lajos Kassak o nuestro autor Zsigmond Remenyik, en ambos casos podemos aplicar la propuesta de Furio Jesi a propósito de «Spartakus» como «símbolo de la revuelta». Jesi (2014) realiza una diferencia entre el concepto de revuelta y el de revolución, en tanto diferentes experiencias del tiempo. Una revuelta sería una suspensión del tiempo histórico, y la revolución estaría inmersa dentro de dicho tiempo (Lebrón, 2021: 788). Podríamos leer desde Latinoamérica este último símbolo de la revuelta y suspensión del

tiempo desde la categoría de mito que utiliza Mariátegui a partir de los planteamientos de Georg Sorel y de Henri Bergson. En efecto, Moretic (1970) plantea que para Mariátegui el mito es una idea motriz encarnada en las masas a modo de esperanza colectiva de un objetivo radical del bien común. En este sentido, para la burguesía revolucionaria, mitos «fueron proyectos como los de Libertad, Igualdad, Fraternidad» (Moretic, 1970: 169). En el caso del mito político mariteaguiano, si se quiere indigenista, formaría parte de cierto «mesianismo revolucionario», adaptado a la realidad del Perú, pues en la traducción mariateguiana del concepto soreliano las imágenes que movilizan a las masas indígenas y campesinas están íntimamente relacionadas con el comunismo incaico y la institución del ayllu —forma de vida alejada de la explotación de la civilización capitalista—, lo que expresa, por ejemplo, en la incorporación del imaginario visual y estético de los grabados de José Sabogal.

5. Conclusiones

Las redes y debates culturales vanguardistas en Latinoamérica no pueden leerse como una adaptación de los producidos en Europa. Si bien hay elementos históricos, sociales y políticos en los cuales coinciden ambos movimientos (eventos canónicos como la Primera Guerra Mundial o puntos de corte como la crisis económica de 1929), cada uno posee su especificidad estética, cultural y política. Por otra parte, existen diversas escalas de relación entre los «ismos» europeos y latinoamericanos, los cuales, por ejemplo, se podrían medir en conceptos como el grado de maduración, el nivel de autonomía, o de renovación-creación de los «ismos» latinoamericanos con respecto a los europeos. Es así que un punto de contacto fundamental fueron los vínculos entre la Revista MA y la vanguardia latinoamericana, cuyo nodo de convergencia llega hasta Valparaíso, estableciendo una serie de relaciones con otras producciones continentales (estridentismo mexicano, ultraísmo borgeano, creacionismo huidobriano, vanguardismo indigenista-peruano) y transcontinentales (constructivismo-dadaísmo maísta, ultraísmo

español, activismo húngaro, entre otros), logrando una notable riqueza experimental reflejada en diversas obras poéticas, literarias, revisteriles, en manifiestos y obras gráficas que rompieron los cánones y marcos de producción estética desarrollados previamente.

Tal como plantea Schwartz (2000), una de las dimensiones utópicas de las vanguardias de la década de 1920 en Brasil, Argentina y Perú (podríamos agregar a Chile) fueron los esfuerzos por renovar los lenguajes existentes, la necesidad de superar los cánones académicos implicaba quedarse en el pasado colonial y negar el carácter evolutivo de la lengua (Schwartz, 2000: 55). La renovación lingüística tendría como antecedente previo a las vanguardias, su inicio durante el movimiento románticista en los procesos de independencia nacional en Latinoamérica, con escritores como Simón Rodríguez en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento y Esteban Echeverría en Argentina, Manuel González Prada en Perú, quienes plantean dicha problemática, ya que desde la colonia hubo una conciencia de distancia entre lengua escrita «de los letrados» y la práctica oral «plebeya». Y esto funciona como

distinción nacional frente a la metrópolis, ya que el «papel asumido posteriormente por la vanguardia será el de renovar esta discusión. En este sentido, la voluntad de un nuevo lenguaje está íntimamente asociada con la idea de ‘país nuevo’ y de ‘hombre nuevo’ americano» (Schwartz, 2000:5 6). Por otra parte, Schwartz plantea que el hecho que ciudades como Sao Paulo o Buenos Aires —a las que deberíamos agregar el puerto más importante del Pacífico Sur durante aquel período, Valparaíso, al que llegaron diversos migrantes como Zsigmond Remenyik a renovar en ruptura con los cánones vanguardistas europeos— hayan tenido una mayor intensidad en los procesos de «renovación lingüística» frente a las formas «convencionales» de habla y escritura que otras como Lima, Santiago, Caracas o Montevideo. Producto de los fenómenos migratorios:

«la sedimentación de las tradiciones hispánicas y lusitanas y el reconocimiento de los cánones dictados por las academias entran en colapso con el aluvión migratorio, que pasa a convertir a estas dos ciudades en verdaderas babeles modernas. El cosmopolitismo avasallador, al mismo tiempo que

enriquece los nuevos temas y formas propias de las vanguardias, hace que los medios culturales se plieguen a ‘la nueva sensibilidad’ y da margen a una crisis de identidad que se refleja en la lucha por una renovación del lenguaje» (Schwartz, 2000: 62).

Hubo también puntos de convergencia y de ruptura entre los movimientos de vanguardia que se dieron en Latinoamérica (tales como aquellos de Churata, de Chuqiwanqa Ayulo, entre otros) en relación a la recepción de autores que combinaron y trajeron los cánones estéticos vanguardistas europeos, tales como Zsigmond Remenyik, quien combinó expresionismo, dadaísmo, entre otras corrientes dentro de su obra producida en Valparaíso y Perú. Pero fue José Carlos Mariátegui quien puso en diálogo este «cosmopolitismo» vanguardista y lo «nacional-popular». En su obra *Peruanicemos al Perú* (1975) observó que las manifestaciones de la vanguardia literaria de Europa e Hispanoamérica, por ser expresión de situaciones histórico-sociales diferentes, adquieren características propias que particularizan a una en relación a la otra:

«El futurismo, el dadaísmo, el cubismo, son en las grandes urbes un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida. El estilo de la poesía es cosmopolita y urbano [...] Es una moda que no encuentra aquí (en Hispanoamérica) los elementos necesarios para aclimatarse» (Mariátegui, 1975: 19).

Si este espíritu escéptico de ciertas vanguardias como el futurismo o el dadaísmo, que tienden a carecer de un mito que movilice a las masas, en tanto que representan parte del espíritu de época de la decadencia burguesa, no podría florecer según Mariátegui (1975) en el contexto latinoamericano, cabe replantear y debatir el propio postulado del «Amauta», en tanto que dentro del marco de las renovaciones lingüísticas y los debates en torno a una «lengua popular» que represente (tal como lo hacen las experimentaciones lingüísticas andinas como las de Churata o Chuqiwanka Ayulo e incluso las experimentaciones de Mario y Oswald de Andrade en Brasil renovando lo local con matices futuristas, entre muchas otras) tanto a las particularidades de cada región latinoamericana como sus diálogos con los procesos políticos

internacionales, entendiendo la esencia internacionalista en lo político y cosmopolita en lo cultural durante este período convulso de comienzos del siglo veinte, elementos que también se verifica en la producción poética y literaria de Zsigmond Remenyik en su obra hispanoamericana, donde el cruce entre la deserción a los proyectos internacionalistas revolucionarios de Europa y la búsqueda de un nuevo mito político que podría estar en culturas o sociedades de Latinoamérica (en particular de grupos indígenas de este continente) coincide con el experimentalismo vanguardista-indigenista que se desarrolló en los lugares donde vivió y las redes culturales de vanguardia con las cuales se vinculó tanto en Perú como en Valparaíso.

Agradecimientos: El presente artículo forma parte de mi tesis de Magíster en Estéticas Americanas en la Pontificia Universidad Católica de Chile, siendo financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en el marco de la adjudicación de una Beca Chile Crea del Fondo Nacional del Libro y la Lectura Convocatoria 2022 Folio 624946.

Referencias citadas

Alberdi, B. (2013): «Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea», *Acta literaria*, (47) pp. 35-50. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482013000200003>

Alcibíades, M. (1982): «Mariátegui, “Amauta” y la vanguardia literaria», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8, 15, pp. 123-139. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530045>

Bértolo, C. (2005): «José Carlos Mariátegui crítico literario», *Guaraguao*, 9, 21, pp. 53-69. Disponible desde: <http://www.jstor.org/stable/25596477>

Bosi, A. (2000): «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, México, FCE, pp. 19-31.

Bosshard, M. (2007): «Mito y mónada: La cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, 220, 2007, pp. 515-539.

Cornejo Polar, A. (2003): *Escribir en el Aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las*

literaturas andinas, Lima, CELAC Latinoamericana Editores.

Ferdinandy, G. (1975): *L'oeuvre hispanoamericaine de Zsigmond Remenyik*, La Haya, De Gruyter Mouton.

Fernández, O. (2020): «Prólogo», en C. Berríos, *Hacia una modernidad Arcaica*, Valparaíso, Ediciones Inubicalistas, pp. 9-13.

Forgács, E. y T. Miller. (2013): «The Avant-Garde in Budapest and in Exile in Vienna», en P. Brooker y A. Thacker, eds., *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazine*, Vol 3, Europe 1880-1940, Oxford, Oxford University Press, pp. 1128-1156.

Goicovic, I. (2003): «La propaganda por los hechos en el movimiento anarquista chileno (1890-1910)», *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, VII, 7, pp. 1-12.

Guerrero, M. (2013): «El proyecto político de Mariátegui. Función emancipatoria del discurso estético en Amauta (1926-1930)», en O. Fernández, P. Gutiérrez y B. Rojas, eds., *Amauta y Babel*. Revistas

de disidencia cultural, Valparaíso, Facultad de Humanidades, Universidad de Valparaíso, pp. 41-58.

Herrera, H. (2023): «Redes de segundo grado. De la obra hispanoamericana a la obra vanguardista expandida de Zsigmond Remenyik», *Nueva revista del Pacífico*, 78, pp. 240-258. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762023000100240>

Jesi, F. (2014): *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Katona, E. (2018): «Temas hispanos en las revistas de Lajos Kassák», *Aisthesis*, 64, pp. 91-118. DOI: <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.5>

Lebrón, P. (2021): «Against the Mythological Machine, Towards Decolonial Revolt», *Theory & Event* 24, 3, pp. 787-815. DOI: <https://doi.org/10.1353/tae.2021.0043>

Mariátegui, J. C. (1959): *El artista y la época*, Lima, Empresa Editora Amauta.

Mariátegui, J. C. (1975): *Peruanicemos al Perú*, Lima, Empresa Editora Amauta.

Mazzone, M. (2004): «Dadaist Text / Constructivist Image: Kassák's Képarchitektúra», *Hungarian Studies Review*, Vol XXXI, 1-2, pp. 15-46.

McCloskey, B. (2008): «The Face of Socialism George Grosz and José Carlos Mariátegui's Amauta» *Third Text*, 22, 4, pp. 455-465. DOI: <https://doi.org/10.1080/09528820802312277>

Melis, A. (2007): «Mariátegui frente al estudio de una literatura colonial», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, 220, pp. 487-496.

Monasterios, E. (2015): *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, La Paz, Plural Editores.

Moretic, Y. (1970): *José Carlos Mariátegui*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.

Muñoz, J. (2016): «Narrar el cotidiano de los portadores de la revolución social: Proyecto político y artístico del movimiento vanguardista Rosa Náutica, Valparaíso, Chile (1922-1923)», *Izquierdas*, 29, pp. 186-204. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000400007>

Müller-Bergh, K. y Mendonça, G. (2009): *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Tomo V Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Nordenflycht, A. (2011): «La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia», *Estudios filológicos*, (47), pp. 115-131. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100007>

Olivos, C. (2016): «Postfacio», en *Las tres tragedias del lamparero alucinado!*, Valparaíso, Ediciones del Caxicondor, pp. 81-123.

Osorio, N. (1988): «Prólogo», en *Manifiestos, Problemas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 9-38.

Palmier, J. (1978): *L'expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot.

Portal, M. (1926): «Las tres tragedias del lamparero alucinado de Sigmon Remenyiek», *Revista Trampolín. Revista supra-cosmopolita*.

Rojas, B. (2019): «Remenyik y Agrella, los años salvajes de las vanguardias en Valparaíso y la

dimensión transoceánica de la modernidad. Creación poética, conflicto político y cohesión social», en González, R. y Minguzzi, A. comps., *Narrativas de la cohesión social en publicaciones periódicas del Cono Sur americano, 1900-1940*, Madrid, Polifemo, pp. 331-353.

Schwartz, J. (2000): *Las vanguardias latinoamericanas*, México, FCE.

Scholz, L. (1997): «Historia y ficción en Los juicios del dios Agrella», *Palimpsestus*, 8 szám, pp. 208-213.

Scholz, L. (2009): «Prólogo», en *El lamparero alucinado de Zsigmond Remenyik*, edición de László Scholz], Madrid, Editorial Iberoamericana-Vervuert, pp. 9-19.

Sorel, G. (1981)[1908]: *Réflexions sur la violence*, Geneve-Paris, Skaktine.

Stavrinaki, M. (2011): «Messianic Pains: the Apocalyptic Temporality in Avant-Garde Art, Politics and War», *Modernism/Modernity*, 18, 2, pp. 371-393.

Tavolato, I. (1927): «Georg Grosz», *Revista Amauta*, II, 7, pp. 21-23.

Urzúa, M. (2020): «Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Neftalí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik», *Universum*, 35, 2, pp. 230-258. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000200230>

Usandizaga, H. (2012): «Introducción», en G. Churata, *El Pez de Oro*, Madrid, Editorial Cátedra, pp. 11-117.

Videla de Rivero, G. (2011): *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Mendoza, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.