

UN ESPACIO TRANSATLÁNTICO: ARQUITECTURA MODERNA EN LA REVISTA *AMAUTA*

por ALEX DE CARVALHO MATOS

(Universidad de São Paulo)

Resumen

De las casi treinta y dos ediciones o más de dos mil páginas de la revista *Amauta*, considerada una de las más importantes del siglo XX, sólo dos de sus números tardíos dedicaron algún espacio al debate arquitectónico. El presente trabajo investiga este inusual abordaje del tema, cuestionando su papel en el proyecto editorial y político-cultural del periódico.

Palabras clave: Revista *Amauta*; modernismo arquitectónico; vanguardias latinoamericanas; maquinaria; indigenismo.

A Transatlantic Space: Modern Architecture in *Amauta* Magazine

Abstract

Of the nearly thirty-two editions or more than two thousand pages of the magazine *Amauta*, considered one of the most important of the twentieth century, only two of its later issues devoted any space to the architectural debate. This paper investigates this unusual approach to the subject, questioning its role in the editorial and political-cultural project of the newspaper.

Keywords: *Amauta* magazine; architectural modernism; Latin American avant-gardes; machinery; indigenism.

Introducción

“Esta revista, en el ámbito intelectual, no representa un grupo. Representa, mucho más, el espíritu de un movimiento”, escribe José Carlos Mariátegui en la presentación de la Revista *Amauta* en su primera edición, lanzada en septiembre de 1926. Concebida por el peruano cuando regresó al Perú en 1922, después de unos tres años en exilio en Europa, y adquiriendo un carácter menos personal dos años después, según relata su fundador, la revista, que lleva en su título la exaltación de “la Raza”, una especie de “homenaje al incaísmo”, pretendía “plantar, aclarar y conocer la problemática peruana desde el punto de vista doctrinal y científico”, considerando siempre “al Perú dentro del panorama del mundo” a través del estudio de “los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos”. Bajo el lema “todo lo humano es nuestro”, la revista buscó articular a los “hombres nuevos del Perú” primero con los de “otros pueblos de América” y luego “con los de otros pueblos del mundo”. Así nació, en palabras de Mariátegui, una “revista histórica”.¹

¹ José Carlos MARIÁTEGUI, “Presentación”, *Amauta* 1, Lima 1926, p. 3.

En sus cuatro años de existencia, *Amauta* alcanzó treinta y dos ediciones –un total de más de dos mil páginas– e incluyó contribuciones no sólo del Perú, sino también de diversas partes de América Latina, Europa y Estados Unidos. Abarcando cultura, arte, sociedad y política, el periódico editado en Lima llegó al mundo con puntos de distribución en Santiago de Chile, Valparaíso, Córdoba, Montevideo, Río de Janeiro, Quito, San José (Costa Rica), San Salvador (Argentina), Ciudad de Guatemala, Ciudad de México, La Habana, Nueva York, París, Madrid y Melbourne.² Como observa el antropólogo e historiador peruano, naturalizado en México, Ricardo Melgar Bao:

Corrían tiempos en que a nivel internacional y continental las vanguardias artísticas e intelectuales de algunas ciudades (París, Moscú, Berlín, Londres, Nueva York, Roma y Madrid) pretendían, con desigual fortuna, erigirse en faro de irradiación cultural [...].³

Algo así se produjo también en el campo de la arquitectura y el urbanismo con los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, los CIAMs, que funcionarán durante muchas décadas como un “faro de radiación cultural” en el campo de la arquitectura, definiendo no sólo el futuro de los edificios, sino de ciudades enteras en todo el mundo. Creado por el grupo de arquitectos y artistas suizos formado por Le Corbusier, Siegfried Giedion, Helene de Mandrot y presidido por Karl Moser, el congreso tuvo su primera edición en el Castillo de La Sarraz (Suiza), entre el 26 y el 28 de junio de 1928. En el documento titulado *Declaración de La Sarraz*, los arquitectos presentes en el congreso se comprometieron con “la unidad fundamental de sus concepciones de la arquitectura así como con sus obligaciones profesionales para con la sociedad”. Además, asumieron la tarea de “actuar de acuerdo con ellas, [...] los grandes logros de la época y los mayores objetivos de la sociedad a la que pertenece y realizar sus obras de acuerdo con él”, lo que presupone rechazar “los principios creativos de épocas anteriores y las estructuras sociales transmitidas en sus obras” y promover “una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creativa de todas las necesidades materiales y espirituales”.⁴ Como sostiene Kenneth Frampton, al contrario de lo que defendían Hitchcock y Johnson en 1932,⁵ los CIAM no apuntaban a “la permanencia del estilo como instan-

² La última edición de la revista tiene impresa la lista “Amauta en el extranjero” en la contraportada, ver: *Amauta* 32, 1930.

³ Ricardo MELGAR BAO, “Mariátegui y la revista Amauta en tiempos de crisis”, in: Aimer Granados (coord.), *Revistas en la historia intelectual. Redes, política, sociedad y cultura*, Cuajimalpa 2012, p. 42.

⁴ El documento fue firmado por veinticuatro arquitectos en representación de sus respectivos países: Francia (6), Suiza (6), Alemania (3), Países Bajos (3), Italia (2), España (2), Austria (1) y Bélgica (1). *Texte de la Déclaration de La Sarraz* [on-line], La Sarraz 1928, EPFL, [consultado el 25 de febrero de 2025]. Accesible de: <https://morpheplus.epfl.ch/fr/nos-collections/congres-internationaux-darchitecture-moderne/texte-de-la-declaration-de-la-sarraz>.

⁵ Frampton se refiere a que Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) y Philip Johnson (1906-2005) escribirán en *The International Style: Architecture Since 1922*, catálogo de la exposición homónima realizada en el Museo de Arte Moderna (MoMA), Nueva York 1932. Véase: Henry-Russell

cia determinada por la técnica”, sino a “la necesidad de la economía y la industrialización planificada”. De esta manera, “lo que los estetas verían como una preferencia formal por la regularidad era, para el CIAM, la exigencia inicial de incrementar la producción de las casas y dejar atrás los métodos de una época artesanal”.⁶

Tales principios no dejaron de llegar a las páginas de *Amauta*. En su vigésima cuarta edición, en junio de 1929, uno de los representantes italianos que participaron en el I CIAM, el arquitecto Alberto Sartoris, publicó “Arquitectura Internacional”, un escrito que pretendía acercar “al público las cuestiones más importantes que se han debatido por arquitectos europeos en el primer Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna”. Convencido de que al hacerlo cumpliría “un deber moral”, el arquitecto presenta lo que llamó “iluminismo novecentista” con el objetivo de que el “gran público” pudiera adherirse o combatir sus “ideas y propósitos”. La moral se debe a la necesidad de lograr que “este nuevo elemento del arte [...] tenga su peso y sus consecuencias en esta atormentada civilización europea que los hombres de nuestro tiempo van formando en la integridad de un espíritu objetivo, dogmático y universal”. Este papel civilizador cobra impulso con la percepción de que “la mejor parte de la opinión mundial adhiere actualmente a la causa de la arquitectura moderna”:

En cada país, se han producido, con idéntico espíritu, manifestaciones características que no presentan el valor transitorio de la moda o de teorías individuales; la arquitectura moderna existe y produce, sostenida por el entusiasmo de sus partidarios, animada de una potente actividad q[ue] deriva de la evolución del maquinismo, la cual ha cambiado totalmente el aspecto de la sociedad moderna y la ha obligado a crear, en arquitectura como en todo outro campo, un nuevo estado de ánimo, y a encontrar nuevos motivos de esperanza y de equilibrio.⁷

Contra las acusaciones de “insensibilidad e aridez”, Sartoris argumenta que los racionalistas buscan “alcanzar el más alto lirismo con elementos razonados, prácticos y económicos” y que “el hecho estético no es el punto de partida, sino el resultado de un espíritu adherente a la perfecta solución de un problema matemático”.⁸ En consonancia con la *Declaración de La Sarraz*, también rechaza “métodos pasados” de construcción y exalta las nuevas técnicas, más pondera que no se trata de “renegar del espíritu de las grandes arquitecturas de pasado sino condenar todo aquello que obstaculiza el florecimiento de un lirismo constructivista, empleando en nuestro tiempo métodos atrasados y costosos”. A su vez, “los nuevos medios arquitectónicos”, según Sartoris, “ofrecen nuevas posibilidades urbanísticas”: “un solo urbanismo tipo”. También aquí el arquitecto tiene el cuidado de ponderar que no se trata de un modelo a “ser adoptado en todos los países” y sin “varios sistemas

HITCHCOCK – Philip JOHNSON, *The International Style: Architecture Since 1922* [on-line], MoMA Nueva York: 1932 [consultado 25 de febrero de 2025]. Accesible de: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044>.

⁶ Kenneth FRAMPTON, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, São Paulo 2008, pp. 327-328.

⁷ Alberto SARTORIS, “Arquitectura Internacional”, *Amauta* 24, 1926, p. 39.

⁸ Loc. cit. ibidem.

adaptados a las exigencias específicas de cada grande centro” así como “a toda gran forma perfecta del pasado”.⁹

Hasta ahora todo ha sido, aunque excepcional en el tema, una bienvenida a una nueva contribución europea. Resulta que en medio de este juego de consideraciones, que diferencian “unidad” de “uniformidad” en busca de una “variedad disciplinada y contenida”,¹⁰ se insertan perspectivas isométricas del italiano Alberto Sartoris e imágenes de edificios diseñados por Erich Mendelsohn y dibujos del argentino Guillermo Buitrago (1905-2000) de “piedras milenarias” de Tiahuanaco y “ruinas incas”. Una disposición similar se utilizó en la edición anterior, que sin previo aviso al lector lanza, interrumpiendo un relato de Blanca del Prado, páginas llenas de fotografías de claustros de arquitectura barroca de la época colonial bajo el título “Arquitectura Peruana”, del peruano José Sabogal (1888-1956), y un edificio racionalista diseñado por Sartoris.

Si, por un lado, la presentación de una colección tan variada parece dialogar con los principios que defiende el miembro del CIAM en su texto, por otro, la extrañeza es inevitable ante la disposición de estas imágenes. Al fin y al cabo, ¿qué conecta los lenguajes arquitectónicos de momentos históricos tan diferentes? Más que eso: ¿cuál es la relación entre estos destellos arquitectónicos y el proyecto político editorial y cultural de la revista *Amauta*? ¿Es puro eclecticismo?

Justo en la presentación del periódico, Mariátegui advierte que:

Amauta no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No le hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas. Para nosotros hay ideas buenas e ideas malas. En el prólogo de mi libro “La Escena Contemporánea” escribí que soy un hombre con una filiación y una fê. Lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología así como todo lo que no traduce ideología alguna.¹¹

He aquí el primer aspecto a tener en cuenta: la Revista *Amauta* sólo trae a sus páginas lo que está en sintonía con su ideología. Los más diversos temas, incluida la arquitectura, deben ser abordados de manera articulada, como parte de un proyecto más amplio del impulso vanguardista que representa el periódico. Es en este sentido, siguiendo las directrices de Mariátegui, que debemos considerar la presencia de fotografías de claustros en arquitectura barroca del período colonial, bajo el título “Arquitectura Peruana”, con dibujos de construcciones incas y perspectivas isométricas o las imágenes de edificios modernos. Tales lenguajes aparecen en las páginas de la revista porque, de alguna manera, tienen afinidades con lo que piensan el director de la revista y sus colaboradores.

Algunos de estos principios que guían los abordajes del tema de la arquitectura en la Revista *Amauta* ya estarían presentes en el año anterior al lanzamiento del su

⁹ Ibidem, p. 41.

¹⁰ Loc. cit. ibidem.

¹¹ MARIÁTEGUI, “Presentación”, p. 3.

primer número, en una secuencia de textos que Mariátegui produjo sobre el arte y la arquitectura en Roma y que estaba preparada para ser publicada en un libro con el título *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Uno de estos ensayos se tituló *Roma y el arte gótico* y tiene como punto de partida la recepción del estilo gótico en la “ciudad eterna”, pero que pronto lleva a una reflexión sobre la difusión de otras lenguas en el viejo continente:

El cielo gris, el fondo neblinoso, la luz discreta de Alemania no están hechas para la línea alegre y ligera de la arquitectura griega y de la arquitectura italiana. En cambio, la línea gótica encuentra en ese cielo gris, en ese fondo neblinoso, en esa luz discreta, los elementos ambientales que necesita.¹²

Más fenomenológica que histórico-materialista –ese materialismo que Mariátegui emplea en otros temas–, la reflexión del Amauta sobre la arquitectura no deja de apoyarse, además de en su autoformación, en la propia experiencia del peruano en sus años de exilio en Europa.¹³ Viajero atento y sensible, Mariátegui describe en tono poético sus impresiones sobre el estilo gótico, que identifica como una arquitectura nórdica y, por tanto, ajena a Roma.

Aunque el manuscrito no aborda el tema de la arquitectura moderna, ni siquiera colonial, inca o “peruana”, Mariátegui llama la atención sobre un aspecto que también puede identificarse en la recepción latinoamericana del modernismo:

El arte gótico no podía, pues, brotar lozanamente en Roma. El arte gótico fue en Roma lo mismo que el cristianismo: una invasión extranjera, cuya dominación sobre Roma no pudo durar sino a condición de dejarse modificar gradualmente por el ambiente y el sentimiento romanos. Roma se convirtió al cristianismo, paganizándolo; y se sometió al arte gótico, romanizándolo. Los artistas florentinos, lombardos y venecianos, Cimabue, Giotto, etc., fueron accesibles al ideal gótico porque fueron igualmente accesibles al sentimiento cristiano. Roma no tuvo ningún Giotto, ningún Cimabue. En Roma el cristianismo se saturó poco a poco, de sentimiento pagano. Cuando se habla de una Roma papal no se habla de una Roma cristiana, sino de una Roma católica. Roma no ha podido ser cristiana por las mismas razones que no ha podido ser gótica.¹⁴

Si bien Mariátegui se refiere a la antigüedad, es importante recordar que el Amauta pretendía publicar el texto en un libro sobre el “hombre de hoy”, lo que permite entender que el estudio de la antigüedad grecorromana nada tiene que ver con el dilectante, el enciclopédico, ya que está estrechamente vinculado a la necesidad actual de América Latina de aprender de Roma. Al fin y al cabo, la postura de la “ciudad

¹² José Carlos MARIÁTEGUI, “Roma y el arte gótico” [on-line], in: *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista. El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época (tomo III)*, Caracas 2010, p. 114, [consultado 25 de febrero de 2025]. Accesible de: www.elperroylarana.gob.ve; www.ministeriodelacultura.gob.ve.

¹³ Véase: Estuardo NÚÑEZ, *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui y otros ensayos*, Lima 1978; Martín BERGEL, *Aventura y Revolución Mundial – Escritos alrededor del viaje*, Buenos Aires 2022.

¹⁴ MARIÁTEGUI, *Roma y el arte gótico*, pp. 114-115.

eterna” y de los artistas florentinos, lombardos y venecianos en relación con el cristianismo sigue siendo la que plantea la línea editorial de la Revista *Amauta* cuando acoge las contribuciones de Sartoris y Mendelssohn, entre imágenes de claustros bajo el título “Arquitectura Peruana”, o entre ilustraciones de Buitrago o fotografías de Sabogal que evocan o registran formas andinas de construir. Al parecer, la propuesta de Revista *Amauta* es también “paganizar” las vanguardias modernistas, incluido el futurismo –que examinaremos más adelante–, tanto en suelo peruano como en América Latina en su conjunto, ya que las ambiciones del proyecto editorial de Mariátegui abarcaban todo el continente. Si en el manuscrito Roma estaba en el centro de atención, incorporando elementos del mundo griego y grecorromano, en la Revista *Amauta* es América Latina, pensada desde Lima, la que se convierte en el terreno de recepción más reciente, incluido el legado arquitectónico romano. No es casualidad, desde este punto de vista, que las aportaciones arquitectónicas europeas, también en este caso, sean nórdicas y latinas. A pesar de que fueron precisamente los peruanos, como sostiene Héctor H. Bruit, quienes más llamaron la atención en esos años, incluido Mariátegui, sobre los límites de la idea de América Latina,¹⁵ cuando entendían que la idea de latinidad no abarcaba raíces andinas y prefiriendo el término Indoamérica, fue el editor de la Revista *Amauta* quien afirmó que no había “nada más latino, nada más italiano que el arte barroco”.¹⁶

Yo soy también un enamorado del arte gótico. Me emociona más la Catedral de Colonia que la Basílica de San Juan de Lateran. Pero en Roma me contento con encontrar arte italiano y sentimiento italiano. I los admiro sin reservas. Este eclecticismo no podía existir en Ruskin, en “ese hombre del norte espiritualista y protestante” como dice Taine. Yo soy un meridional, un sud-americano, un criollo – en la acepción étnica de la palabra. Soy una mezcla de raza española y de raza india. Tengo, pues, algo de occidental y de latino; pero tengo más, mucho más de oriental, de asiático. A medias soy sensual y a medias soy místico. Mi misticismo me aproxima espiritualmente al arte gótico. Un indio está aparentemente tan lejos del arte gótico como del arte griego, del Partenón como de Notre Dame. Pero esta no es sino una apariencia. El indio, como el egipcio, tuvo el gusto de las estatuas pétreas, de las figuras hieráticas. Yo, a pesar de ser indio y acaso porque soy indio, amo el arte gótico. Mas no me duelo de que en Roma no exista. En Roma toda mi sensualidad meridional y española se despierta y exulta. I me embriaga de paganismo como si me embriagase de vino Frascati.¹⁷

El pasaje anterior dice mucho de lo que se publica en Revista *Amauta*. El proyecto editorial no deja de expresar una preocupación por el pensamiento mestizo. Las representaciones de una arquitectura llamada local intercaladas con aportes “de afuera” ponen en papel la variedad de caminos que emergen hacia el plano de la conciencia. No existe en *Amauta* una síntesis, una respuesta unificadora, sino un diálogo entre diferentes formas de pensar la arquitectura. Los dibujos de Buitrago

¹⁵ Héctor H. BRUIT, “A Invenção da América Latina”, in: *Anais do V Encontro da ANPHLAC*, Belo Horizonte 2002.

¹⁶ MARIÁTEGUI, “Roma y el arte gótico”, *Amauta*, pp. 114-115.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

sobre la arquitectura inca aportan, hasta cierto punto, un toque moderno, pero más debido a una modernización del aspecto que de los edificios en sí.

Otro texto que ofrece pistas sobre el proyecto editorial de la Revista Amauta en relación con la arquitectura es *El sumo cicerone del foro Romano*, publicado originalmente el 3 de octubre de 1925 en el diario *Variedades*. Al igual que el manuscrito *Roma y el arte gótico*, éste también formaría parte de la publicación de *El alma matinal* y también trataría sobre la arquitectura de la “ciudad eterna”. Pero aquí el foco de Mariátegui es el arqueólogo y arquitecto italiano Giacomo Boni (1859-1925), fallecido un mes antes, siendo el artículo una especie de homenaje al “cicerone más alto del foro romano”. Según el peruano, Boni provenía de la “escuela Ruskin”. Con los libros del crítico de arte y diseñador inglés, el veneciano aprendió a “amar las piedras” y el arte de valorar y conservar el patrimonio construido de civilizaciones antiguas, en este caso no de su propia ciudad natal, sino de Roma. También aquí Mariátegui parece comprometido en un esfuerzo similar al de *Roma y el arte gótico*: el de tomar lecciones de los romanos, del pasado y de su tiempo, para pensar horizontes para su propia realidad latinoamericana.

A su vez, en un artículo titulado *Roma, polis moderna*, publicado originalmente en el 3 de julio de 1925 del diario *Mundial*, Mariátegui sostiene que “La Ciudad Eterna –la maravillosa Ciudad Eterna– no constituye uno de los focos de la historia contemporánea. Roma no es liberal, socialista o fascista. No quiere ni puede ser ciudad de opinión”¹⁸.

Esta trilogía romanesca prepara, en cierta medida, el modo en que Mariátegui, al fundar la Revista Amauta, articula aproximaciones al tema de la arquitectura en afinidad con un proyecto editorial más amplio.

¿Antitecnológico?

La evocación de las raíces indígenas y el interés por la arquitectura despertado, aparentemente, por la “maravillosa Ciudad Eterna” y por alguna afinidad con la “escuela de Ruskin” ofrecen elementos para enmarcar a Mariátegui como una voz “antitecnológica” de la época. En un ensayo titulado *La máscara bajo la máscara* (1995), Jorge Francisco Liernur hizo algo en esta línea. Especulando sobre las contribuciones de Mariátegui a la arquitectura, observa que aportarían algo “ruskiniano” en la forma en que valora un “sistema estético que había sido aniquilado por el conquistador”. Según el historiador argentino de la arquitectura, las ideas de Ruskin aplicadas en el contexto latinoamericano se pueden resumir en la siguiente fórmula: “los indígenas no trajeron sus normas, sino sus manos”. Sin embargo, el autor afirma que “no se sabe mucho sobre la composición y cualificación de la mano de obra aborígen en las grandes construcciones españolas” y que los estudios hasta el momento ni siquiera explican “el grado de especialización real de la mano de obra aborígen”, trabajo que fluctúa entre “tareas urbanas y agrarias”, y que también no hay investigaciones suficientes sobre “los mecanismos de adquisición de

¹⁸ José Carlos MARIÁTEGUI, “Roma, polis moderna” [on-line], in: *Mundial*, Lima, 3 de julio de 1925, [consultado 25 de febrero de 2025]. Accesible de: https://www.marxists.org/espanol/mariategui/oc/el_alma_matinal/paginas/roma%20polis%20moderna.htm.

habilidades de los ‘funcionarios’ indígenas de los siglos XV y XVI”. En definitiva, no faltarían razones para Liernur que señalan “la debilidad de las hipótesis tradicionales” del carácter ‘mestizo’ del arte colonial a través de la ‘supervivencia’ de motivos precolombinos”.¹⁹ En el caso de Mariátegui, la centralidad de la cuestión indígena en la obra del amauta hace que el autor, hasta cierto punto, léalo a la luz del “ruskianismo”, al menos para justificar los “temores” de los peruanos en relación al maquinismo.

Pero podemos abordar el tema de la modernización tecnológica en la obra de Mariátegui de otras maneras. Reflexionando sobre el proceso de modernización occidental en *La civilización y el caballo*, texto publicado en el diario *Mundial* el 11 de noviembre de 1927, el peruano hace algunas consideraciones sobre el papel del equino en la historia de la humanidad y identifica que “la máquina anula cada día más al caballo”. Sostiene que, como transporte, el caballo “es demasiado individualista” comparado con “el vapor, el tren, social y moderno por excelencia”, siendo “la última experiencia bélica” —¿la Primera Guerra Mundial?— el momento de “la decadencia definitiva de la misma caballería”.²⁰

No hay duda de que el tema de la modernización llama la atención de Mariátegui. Lo más difícil es identificar la posición del amauta en relación a este proceso. Al final de *La civilización y el caballo*, la pista más consistente que tenemos es la siguiente: “El tema de una decadencia, conviene, más que a mí, a los abundantes discípulos de don José Ortega y Gasset”.²¹ La referencia, en primer plano, se hace a uno de los pensadores ibéricos más influyentes, pero el tema de la “decadencia”, por el cual se interesaron muchos pensadores latinoamericanos en los años de entreguerras, tiene su principal precursor en Oswald Spengler (1880-1936).

La cuestión de la decadencia de Occidente aporta un aspecto importante para comprender el lugar de la arquitectura moderna en Revista *Amauta*. En *Adiós a Europa* (2014), el historiador Olivier Compagnon llamó la atención sobre este sentimiento que surgió con los impactos de la Primera Guerra Mundial en América Latina. A medida que la barbarie se fue instaurando entre los propios europeos, la idea de que Europa seguiría siendo un modelo de civilización para el mundo cayó en descrédito. Además de desempeñar un papel fundamental para los movimientos nacionalistas, la Primera Guerra Mundial habría significado tanto “una ruptura en la historia de las relaciones culturales entre Europa y América Latina”, como su reconfiguración y conduciría a “complejas afirmaciones identitarias en las que el paradigma nacional se acerca a las críticas europeas a Europa”.²² Esto daría lugar a afinidades entre intelectuales latinoamericanos como el argentino Ernesto

¹⁹ Jorge Francisco LIERNUR, “A máscara sob a máscara: mestiçagem e modernização na arquitetura latino-americana do início do século”, in: Luiz Antonio Fernandes Cardoso – Olívia Fernandes de Oliveira (orgs.), *(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*, Salvador 1995, p. 116.

²⁰ José Carlos MARIÁTEGUI, “La civilización y el caballo” [on-line], *Mundial* 8 (387), Lima, 11 de noviembre de 1927, [consultado 25 de febrero de 2025]. Accesible de: <https://archivo.mariategui.org/index.php/la-civilizacion-y-el-caballo-2>.

²¹ Ibidem.

²² Olivier COMPAGNON, *Adeus à Europa*, São Paulo, 2014, p. 302.

Quesada (1958-1934) y pensadores como el alemán Spengler, que vio surgir un “vigoroso sincretismo” en América Latina después de la Primera Guerra Mundial²³, una especie de contrapunto a una Europa en decadencia. Mientras que el primero reivindicaba la “mezcla indígena-europea como fuerza motriz de la siguiente etapa de la historia humana”, el segundo, autor de *La decadencia de Occidente* (1918), compartía la expectativa de que serían “los pueblos ‘de color’” quienes asestaría el golpe final a Occidente.

En la arquitectura, ganaron espacio figuras comprometidas con este debate como Martín Noel (1888-1963) en Argentina, Julio Vilamajó (1894-1948) en Uruguay Ricardo Malachowski (1887-1972) en Perú, dejando atrás la época “en la que se pretendía imponer” formas de ‘civilización’ occidental frente al arcaísmo o la ‘barbarie’ de los pueblos colonizados, surgieron nuevas posiciones “más proclives a la constitución de lenguas híbridas en las que pudieran identificarse amplios sectores locales”.²⁴

Resulta que ninguna de estas figuras, que supuestamente serían de interés para la Revista *Amauta*, está presente en el periódico. En sus páginas, solamente una variedad de aproximaciones tanteantes entre una arquitectura tradicional y aquella de un “lirismo constructivista”. Como argumenta Alfonso Castrillón, Mariátegui parece colocar “sobre el tapete, no sabemos si intencionalmente, la discusión sobre modernidad y provincia, en momentos en que el regionalismo, plasmado en las imágenes arquitectónicas de Camino Brent y de los historiadores Malachowsky, Jachimowicz, Sahut y Piqueras en la capital señalaba diferentes caminos”.²⁵

Todo lleva a pensar que los caminos tomados por Mariátegui no serían exactamente “antitecnológicos”, tampoco “decadentistas”. Una tercera faceta de sus posiciones delante de la modernización se puede rastrear en la elección de un artículo para el número inaugural de la Revista *Amauta* titulado *El arte y la sociedad burguesa*, donde el berlinés George Grosz (1893-1959), conocido por sus caricaturas del Berlín de los años 20, expresa su opinión sobre el “romanticismo de la técnica”²⁶ en la Bauhaus:

[...] los muebles de la “Bauhaus” están seguramente muy bien contruidos, pero yo no querría sentarme en ellos. El objeto de una silla que es el de sentarse será mejor alcanzado hoy día por la fabricación en serie de carpinteros americanos e ingleses completamente desconocidos, que por un constructor de la Bauhaus que se debate en un romanticismo de la técnica. Así el constructivismo lógicamente desarrollado conduce a la supresión del artista en su forma actual. Lleva al puro oficio del ingeniero, el verdadero creador de nuestra época; conduce al arquitecto y al carpintero.²⁷

²³ LIERNUR, “A máscara”, p. 23.

²⁴ Ibidem, pp. 23-24.

²⁵ Alfonso CASTRILLÓN, “Iconografía de la Revista *Amauta*: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui”, *Illapa Mana Tukukuq* 3, 2017, p. 44.

²⁶ Escuela de vanguardia fundada por Walter Gropius que apuntaba a un nuevo lenguaje para la producción industrializada, especialmente la arquitectura.

²⁷ Georg GROSZ, “El arte y la sociedad burguesa”, *Amauta* 1, Lima 1926, p. 26.

En foco, la crítica del “romanticismo de la técnica” y no la técnica en sí. En comparación con Rusia, afirma el autor, lo “romanticismo constructivista”, por su vez, tiene un significado más “profundo”, aunque “es el resultado de condiciones sociales que en realidad son mayores que en Europa occidental”.²⁸ El contraejemplo de la Bauhaus aquí es cierta “Academia organizada en Moscú”, también conocida como Vkhutemas, una institución educativa creada poco antes de la escuela de Gropius, que incluso visitó antes de crear su versión alemana. La diferencia, sostiene Grosz, es que en Europa occidental no hay necesidad de introducir la transformación de la técnica a través del arte, ya que “la técnica es lo más común entre las grandes masas”.²⁹

Si bien es posible suponer que Mariátegui hace suyas las palabras de Grosz, no debe sorprendernos que, poco después, la Revista *Amauta* ceda espacio a la presentación de tesis futuristas.

La cuestión del futurismo

El debate sobre los procesos de masificación de la tecnología, o, al menos, sobre un discurso que anunciaba su generalización, el fundamento del modernismo arquitectónico, alcanza su punto más agudo con la publicación, en la décima edición de la Revista *Amauta*, del artículo *Movimiento Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). En él, la vanguardia italiana aboga por la sustitución de “la crítica en sus formas actuales”. En su lugar llama por lo que llamo de “medición sintética”, que tenía más capacidad de responder a las “necesidades del espíritu moderno enamorado de exactitud, velocidad y simultaneidad”: I) la *máxima síntesis*: eliminar toda “repetición”, “divagación”, “circunloquio” y “fraseología decorativa”; II) la *máxima sinceridad*: “declarar con brevedad y sin reticencia el valor de cada parte de la obra de arte”; III) la *distinción entre los diversos*: ofrecer una síntesis cuyas partes que la componen son inteligibles; IV) *distinguir* en el juicio de una obra de arte “autor”, “concepción”, “descubrimientos”, “ejecución”, “escenografía” y “público”; V) *atraer o lector/ espectador*: “Una ojeada fulmínea a la medición puede bastarse a éste para darse cuenta de la obra”; y, por fin, VI) *sopraevalutar la originalidad* de la obra de arte.³⁰

Podemos identificar rastros de esta disposición futurista en la forma en que Revista *Amauta* relaciona tradición y modernidad, distinguiendo claramente las partes que configuran una búsqueda más amplia de síntesis. Como también podemos, continuando la lectura de *Movimiento Futurista*, acompañar el entusiasmo de Marinetti por una experiencia con la ciudad moderna: sus impresiones como las señales luminosas en el paisaje urbano, cinco décadas antes de aquellos registradas en *Learning from Las Vegas* (1972).³¹

²⁸ Loc. cit. ibidem.

²⁹ Ibidem, p. 27.

³⁰ Filippo T. MARINETTI, “Movimiento Futurista”, *Amauta* 10, 1927, p. 29.

³¹ Robert VENTURI – Denise Scott BROWN – Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge 1972.

Son nuestras constelaciones artificiales, hijas de nuestra implacable voluntad, ágiles constelaciones al alcance de la mano para consolarnos de las que son inaccesibles [...]. Los avisos luminosos son los profundos dinamismos científicos industriales y comerciales de la ciudad, trepados sobre los techos para competir con los dinamismos estelares³².

Con tantas afinidades de Marinetti con el “espíritu moderno” de la obra de arte y de la ciudad, no es extraño que, en medio del interés por el modernismo arquitectónico, la Revista *Amauta* abriera espacio al futurismo. En *Todo lo sólido se funde en el aire* (1983), Marshall Berman sostiene que es en la arquitectura donde la permanencia del paradigma futurista es más persistente:

Nos encontramos con este tipo de modernismo, después de la Primera Guerra Mundial, en las formas refinadas de la “máquina estética”, las pastorales tecnocráticas de la Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el Ballet Mécanique. Lo volvemos a ver, después de otra guerra mundial, en la alta tecnología espacial de las rapsodias de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en Future Shock de Alvin Toffer.³³

Sin embargo, unos años antes de la publicación de *Marinetti y el futurismo* (1924), Mariátegui hizo importantes críticas al futurismo, reconociendo en esa vanguardia “uno de los ingredientes espirituales e históricos del fascismo”.³⁴ ¿Cómo explicar entonces la publicación en la Revista *Amauta* del artículo de Marinetti y de un autorretrato autografiado por el italiano y con dedicatoria a la revista?

Una posible respuesta está en el mismo texto de Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, cuando éste llega a la conclusión de que en los años 1920 lo que era “Esto y Aquello” empezó a ser reemplazado por “Esto o Aquello”.³⁵ Justo antes de llegar a esta síntesis, el autor sostiene que “el pensamiento moderno, desde Marx y Nietzsche, ha crecido y desarrollado, de diversas maneras; sin embargo, nuestro pensamiento sobre la modernidad parece haberse estancado y retrocedido”. Al fin y al cabo, la “voz” que “denuncia la vida moderna” era “irónica y contradictoria, polifónica y dialéctica”, era una “esperanza desesperanzada”.³⁶

Es en este caso que el manifiesto futurista marca un hito, eliminando ambigüedades tanto de la tradición como de la modernidad. Aunque el manifiesto de 1909 ensalza “las mareas revolucionarias multicolores y polifónicas”, en un texto futurista posterior, Marinetti busca “la creación de una especie no humana, en la que el sufrimiento moral, la bondad de corazón, el afecto y el amor, estos venenos corrosivos de la energía vital, bloqueadores de nuestra poderosa electricidad corporal, serán abolidos”.³⁷

³² MARINETTI, “Movimiento futurista”, p. 28.

³³ Marshall BERMAN, *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, São Paulo 1983, p. 25.

³⁴ José Carlos MARIÁTEGUI, “Marinetti y el futurismo”, *Variedades* 20, 1924, pp. 156-158.

³⁵ BERMAN, *Tudo que é sólido*, p. 24.

³⁶ Ibidem, p. 23.

³⁷ MARINETTI citado en BERMAN, p. 25.

La cuestión más preocupante, reflexiona Berman, es que la “relación acrílica con la máquina combinada con la profunda distancia de la gente [...] resurgiría en formas menos extrañas, pero más duraderas”.³⁸ Por “duraderas”, el autor tiene en su horizonte ejemplos arquitectónicos: es en la arquitectura donde la permanencia del paradigma futurista se vuelve más persistente. ¿Y no sería precisamente este el rasgo que aparece en el artículo de Sartoris publicado en la Revista *Amauta*? Para llevar al debate público más amplio “las cuestiones más importantes” del primer CIAM, el arquitecto acaba confirmando lo que identifica Berman: que “la arquitectura moderna existe y produce, sostenidamente por el entusiasmo de sus partidarios, animados por una poderosa actividad que se deriva de la evolución de la maquinaria”.³⁹

Consideraciones finales: “amar las piedras”, probar las “máquinas”

Sin embargo, en nuestro acercamiento a las pocas páginas de *Amauta* dedicadas a la arquitectura, no es posible identificar una adhesión al futurismo, ni a la arquitectura racionalista, ni a las “grandes construcciones de la antigüedad”. Lo que la revista parece proponer son *colisiones críticas*. Ahí reside, por ejemplo, una contribución del futurismo. Este movimiento presentó un potencial para crear rupturas en la linealidad histórica, como señala Lúcia Rey. Son estas rupturas las que guían un proyecto editorial que inserta ruinas incas en medio de ensayos sobre arquitectura racionalista, entendiendo que “la dislocación como acto estético forma parte de la concepción de un arte revolucionario”.⁴⁰ Es en esta encrucijada donde Mariátegui parece ensayar un proyecto más amplio de *transculturación* en *Amauta*, que no es el que leyó después Ángel Rama, para quien “la modernidad no es renunciable y negarla es suicida”, porque “los saberes también renuncian para aceptarla”.⁴¹ Lejos de esta renuncia ante la novedad de la arquitectura racionalista, la Revista *Amauta* convoca las piedras que ama en un arco que discurre entre ruinas romanas e incas, forjando en el campo de la arquitectura un breve pero poderoso experimento crítico.

(Escrito en español por el autor)

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

- BERGEL, Martín, *Aventura y Revolución Mundial – Escritos alrededor del viaje*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRUIT, Héctor H., “A Invenção da América Latina”, *Anais do V Encontro da ANPHLAC*, Belo Horizonte: 2002.

³⁸ BERMAN, *Tudo que é sólido*, p. 23.

³⁹ SARTORIS, “Arquitectura Internacional”, *Amauta* 24, 1926, p. 39.

⁴⁰ Lúcia REY, “José Carlos Mariátegui y el futurismo italiano: una perspectiva latino-americana” [on-line], *Panambf. Revista De Investigaciones Artísticas*, 3, Valparaíso, 2016, pp. 51-67, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6665867>.

⁴¹ Ángel RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, México 1982, p. 68.

- COMPAGNON, Olivier, *Adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*, Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2008, pp. 327-328.
- GROSZ, Georg, “El arte y la sociedad burguesa”, *Amauta* 1, 1926, pp. 23-26.
- HITCHCOCK, Henry-Russell – JOHNSON, Philip, *The International Style: Architecture Since 1922*, Nueva York: MoMA, 1932.
- LIERNUR, Jorge, “A máscara sob a máscara: mestiçagem e modernização na arquitetura latino-americana do início do século”, in: Luiz Antonio Fernandes Cardozo – Olívia Fernandes de Oliveira (eds.), *(Re)Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*, Salvador: I DOCOMOMO, 1995, pp. 119-128.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “Marinetti y el futurismo”, *Variedades* 20/829, 19-01-1924, pp. 156-158.
- MARINETTI, F. Tommaso, “Movimiento Futurista”, *Amauta* 10, 1927, p. 129.
- MELGAR BAO, Ricardo, “Mariátegui y la revista Amauta en tiempos de crisis”, in: Aimer Granados – Alejandro Araujo (coords.), *Revistas en la historia intelectual. Redes, intelectuales, política y sociedad*, México: UAM-Cuajimalpa, 2012, pp. 41-70.
- NÚÑEZ, Estuardo, *La experiencia europea de José Carlos Mariátegui y otros ensayos*, Lima: Empresa Editora Amauta, 1978.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México-Buenos Aires-Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- VENTURI, Robert – BROWN, Denise Scott – IZENOUR, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge: MIT Press, 1972.

Recursos electrónicos

- CASTRILLÓN, Alfonso, “Iconografía de la Revista *Amauta*: Crítica y gusto en José Carlos Mariátegui” [on-line], *Illapa Mana Tukukuq* 3, 2006, pp. 35-44, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible de: <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1151>.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “El sumo cicerone del foro romano” [on-line], *Variedades* 21, 1925, in: José Carlos Mariátegui, *Mariátegui: política revolucionaria. Contribución a la crítica revolucionaria* [tomo III: *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*], Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2010, pp. 129-132, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible de: www.elperroylarana.gob.ve; www.ministeriodelacultura.gob.ve.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “La civilización y el caballo” [on-line], *Mundial* 8 (387), Lima, 11-11-1927, [consultado 25 de febrero de 2025]. Accesible de: <https://archivo.mariategui.org/index.php/la-civilizacion-y-el-caballo-2>.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “Presentación” [on-line], *Amauta*, Año I, 1, Lima, setiembre de 1926, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible de: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta.htm>.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “Roma, polis moderna” [on-line], *Mundial* 6, 3-07-1925. In: *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista*. Tomo III: *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*, Caracas: Centro Simón Bolívar 2010, pp. 119-123, [consultado 25 de febrero de 2024]. Accesible de: www.elperroylarana.gob.ve; www.ministeriodelacultura.gob.ve.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “Roma y el arte gótico” (Inédito) [on-line], in: *Mariátegui: Política revolucionaria. Contribución a la crítica socialista*. Tomo III: *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy y el artista y la época*, Caracas: Centro Simón Bolívar 2010, pp. 113-117, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible de: www.elperroylarana.gob.ve; www.ministeriodelacultura.gob.ve.
- REY, Lucía, “José Carlos Mariátegui y el futurismo italiano: una perspectiva latino-americana” [on-line], *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas* 3, Valparaíso, 2017, pp. 51-67, [consultado 27 de mayo de 2024]. Accesible de: <https://doi.org/10.22370/panambi.2016.3.548>.
- SARTORIS, Alberto, “Arquitectura Internacional” [on-line], *Amauta* 24, 1926, p. 39. *Texte de la Déclaration de La Sarraz* [on-line], La Sarraz 1928. EPFL, [consultado el 25 de febrero de 2025]. Accesible de: <https://morpheplus.epfl.ch/fr/nos-collections/congres-internationaux-darchitecture-moderne/texte-de-la-declaration-de-la-sarraz>.

Breve información sobre el autor

Correo electrónico: alex.matos@usp.br

Alex de Carvalho Matos es estudiante de Doctorado en Historia y Fundamentos de la Arquitectura y Urbanismo por la Universidad de São Paulo, es miembro del Grupo de Investigación Cultura, Arquitectura y Ciudad en América Latina (CACAL-USP/CNPq), con el que desarrolla investigaciones sobre la relación entre arquitectura moderna, vanguardias latinoamericanas, alteridad y colonialidad a principios del siglo XX.