

La construcción poética, un legado de la vanguardia húngara (1915-1939)

MANUEL SÁNCHEZ OMS*

Resumen

Entre la fundación en 1915 de la revista A Tett y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Hungría ha aportado una alternativa singular al desarrollo de la vanguardia internacional, desde la disolución de las formas miméticas anteriores hasta la construcción de un lenguaje universal, atravesando con su propia idiosincrasia y bajo el claro protagonismo de Lajos Kassák y de la revista MA, el lapso entre una y otra fase de desarrollo, representado en Europa por el dadaísmo. La vanguardia húngara investigó las posibilidades de conciliación entre la construcción y los contenidos surrealistas, asentado las bases de evolución de buena parte de la plástica centroeuropea posterior.

Between the A Tett magazine's foundation in 1915 and the Second World War's outbreak, with his own idiosyncrasy and the evident Lajos Kassák and the MA magazine's prominence, Hungary has contributed with a singular alternative to international avant-garde's development, from preceding mimetic forms dissolution until the construction of a universal language, going through the interval of both stages of development, which was represented by dadaism in Europe. Hungarian avant-garde investigated the possibilities of conciliation between construction and surrealist contents and fixed the bases of high portion of later plastic development in Central Europe.

* * * * *

Introducción e inicios

La vanguardia constituye un proceso de doble vertiente, entre la disolución de las formas artísticas tradicionales y la conformación de un lenguaje universal y unitario que permitiese a los medios plásticos y poéticos participar en la construcción de la realidad. Si bien el dadaísmo supuso el punto de encuentro más claro de estas dos fases, las propuestas teóricas y técnicas para el segundo de los cometidos fueron múltiples y contemporáneas. Algunas de estas aportaciones esperan ser reivindicadas por la historia con el fin de calibrar su protagonismo en la conformación del espíritu constructivo del siglo XX.

* Doctor en Historia del Arte, Becario adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, especializado en el *collage* y los nuevos materiales empleados por el arte del siglo XX.

Desde la fundación de la revista *A Tett* (*Acción*) por Lajos Kassák (1887-1967) en noviembre de 1915, el compromiso social y revolucionario de la vanguardia húngara fue constante y paralelo por ejemplo a la de Amberes liderada por Josef Peteers (los contactos culturales entre Hungría y Bélgica se remontan hasta el modernismo), aunque durante la década de 1920 esta inquietud se mantuvo junto con la necesidad de crear un lenguaje autónomo respecto a las incidencias de clase.¹ A pesar de que el nombre *A Tett* remita a la revista expresionista de Berlín *Die Aktion*, de inspiración anarquista y socialista y dirigida por Franz Pfemfert, la influencia más decisiva, sobre todo de cara a los posteriores trabajos gráficos de Kassák, fue el dinamismo futurista que establecía la exigencia de un arte que reconciliase al hombre con la industrialización,² punto de vista acorde con las primeras inclinaciones anarquistas de Kassák, aunque el futurismo nada tenga que ver con el enfoque internacionalista, antibelicista y apolítico de la lucha de clases que el líder húngaro quiso dar a sus revistas desde que tomó conciencia como escritor de la necesidad de renovar el ambiente cultural de su país. Fue durante la guerra cuando *A Tett* acogió las influencias foráneas, sobre todo el futurismo, con verdadera atención a la vanguardia checa contemporánea (de inspiración cubista y futurista, aunque con una proyección interior emparentada con el expresionismo), tal y como demuestra la portada del primer número de la publicación heredera *Ma* ilustrada por el artista checoslovaco Vincenz Benes. Kassák y otros representantes de la vanguardia húngara viajaron a París desde 1909 para conocer las novedades del momento, recogiendo sobre todo la influencia de Apollinaire, cercana a las investigaciones poéticas y tipográficas de Marinetti (Kassák se interesó por las artes plásticas a partir de su visita a la *Exposición futurista y expresionista* celebrada en Budapest en 1913,³ aunque fuese en 1917 cuando el arte pasase a ser su objetivo principal de renovación), prevaleciendo así el peso que la dinámica futurista de Carlo Carrà⁴ ejerció sobre las primeras pinturas vanguardistas de Sandor Bortnyik, Aurél Bernáth, en las abstracciones de Janos Mattis Teutsch de 1919, y en el giro hacia la no figuración que tomó Béla Uitz en 1920, por ejemplo.

¹ Véase DARANYI, G., «La vida de un hombre», en Daranyi, G. y Guigon, E. (coords.), *Lajos Kassák y la vanguardia húngara*, Valencia, IVAM/ Generalitat Valenciana, 1999, p. 13.

² Kassák opinaba que en 1914 se abrió una nueva época humanista, cuya literatura tenía como misión liberar toda fuerza creativa [KASSÁK, L., «Programme (*A Tett* n.º 10, 20-marzo-1916)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. Destin croisées de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, pp. 241-242].

³ Véase PASSUTH, K., «Kassák y la vanguardia húngara 1915-1926», en Daranyi, G. y Guigon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁴ Kassák escribió y publicó en *A Tett* en 1916 una breve historia a partir del cuadro de Carrà *Funeral del anarquista Galli* (1911).

Entre la disolución y la construcción

Tras diecisiete números, en octubre de 1916 se clausuró la revista *A Tett* por presión de la censura. En noviembre Kassák fundó una nueva, *Ma* (*Hoy*, posiblemente en respuesta al futurismo), la cual iba a constituir el órgano de expresión del paso decisivo, acontecido en 1919, de una fase disolutiva de las formas a una nueva etapa constructiva, tal y como evidencia su planteamiento general, y coincidiendo con la tormenta Dada desarrollada en Zurich, Alemania y Francia, y con los primeros avances del neoplasticismo en los Países Bajos. En un principio adoptó el modelo de *Der Sturm* de Herwarth Walden, para luego acoger criterios constructivos hacia 1921, tal y como podemos comprobar simplemente deteniéndonos en su diseño tipográfico, cuya evolución fue paralela a la de las ideas estéticas de Kassák, desde sus primeros poemas activistas de 1915, hasta sus tipografías y *collages*, dado que el grafismo y sobre todo la tipografía, junto con los grabados de Bortnyik de 1919 [fig. 1], fueron adquiriendo un protagonismo cada vez mayor por constituir un mecanismo exitoso para dirigirse a las masas según las aspiraciones sociales de Kassák, cuyo activismo fue en aumento junto al incremento de la autonomía que legaba a la plástica dentro de este mismo cometido. A diferencia de la heterogeneidad de temas abordados por *A Tett*,⁵ entre la crítica literaria y social, *MA* centró su objetivo en la evolución de las artes plásticas y en la necesidad de dar a conocer en el país las novedades foráneas desde un criterio internacionalista general. De todas formas, *MA* siempre mantuvo la importancia del gesto y la acción propia del expresionismo alemán, necesaria para huir de los debates teóricos e incidir eficazmente en la población.

A la proclamación de la República de Hungría en 1918 como consecuencia de la desintegración del Imperio Austrohúngaro, le sucedió la izquierdista y breve República de los Consejos acontecida entre la primavera y el verano de 1919. A pesar de la participación de Kassák en la vida cultural del nuevo régimen, éste prohibió en junio la publicación de *MA* por considerarla una revista burguesa y decadente, sobre todo por la defensa que Kassák profesaba de un arte independiente de cualquier clase social y en favor de la universalidad,⁶ además de las cubier-

⁵ *A Tett* publicó ensayos de crítica literaria, sobre estética y sociología, de Dezso Szabó, Mátyás György, Aladár Komját, Jozsef Lengyel, Imre Vajda y János Mácza, además de ilustraciones y textos de Marinetti, Kandinsky, Walt Whitman, Apollinaire, Jules Romains, Ivan Goll, Ludwig Rubiner y G. B. Shaw. Véase GERGELY, M., «Activistas húngaros y artistas en torno a *Ma* en las dos primeras décadas del siglo», *ibidem*, p. 72.

⁶ Sólo así el proletariado podría tomar el arte y los demás medios de producción, pasando de una etapa destructiva del socialismo a otra constructiva y paralela al desarrollo de la vanguardia.



Fig. 1. Sándor Bortnyik, proyecto para un cartel para la tercera exposición de MA en Budapest, 1918, linograbado sobre papel, 19,7 x 13,8 cm., Galería Nacional Húngara, Budapest. Foto: Banque Bruxelles-Lambert (ed.), *Avant-Garde hongroise/Hoongarse avant-garde 1915-1925*, Bruxelles, BBL & Brepols Publisher, 1999, p. 76.

tas abstractas de Bortnyik acusadas de formalismo. Tras la caída de la dictadura del proletariado en el mes de agosto, Kassák fue encarcelado por el *terror blanco* debido a sus actividades sociales y culturales, lo que le obligó a refugiarse en Viena en 1920 junto con Andor Németh,⁷ Tibor Déry, László Péri y Béla Uitz entre otros. En esta ciudad Kassák reanudó la publicación de *MA*, mientras que otros partieron a otros destinos como Moholy-

Nagy, el crítico Ernst Kállai, Béla Kádár y Hugo Scheiber, quienes se instalaron en Berlín y colaboraron en *Der Sturm* de Herwarth Walden por recomendación de Kassák [fig. 2]. Esta ciudad fue recibiendo la llegada paulatina de otros húngaros hasta conformarse un grupo de compatriotas que incidieron decisivamente en el desarrollo de la Bauhaus y de la vanguardia alemana en general, caso por ejemplo de László Péri en 1921, procedente de Viena y París, de Bortnyik, instalado en Weimar entre 1922 y 1924 para relacionarse con la Bauhaus tras romper con Kassák y *MA*, a los que se añadieron aquellos que ejercieron en esta escuela como profesores o que participaron en sus actividades culturales, por

Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier III (*Népszava*, 30 julio 1925)», VÁRNAI, Z., «L'acte en littérature (*Nomunkás*, 15 agosto 1925)», y KASSÁK, L., «Conclusión (*Népszava*, 23 agosto 1925)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, op. cit., pp. 264, 279, y pp. 282-283.

⁷ Andor Németh publicó en Viena el único número de la revista *2 X 2* de inspiración dadaísta, dado que este autor tomó en la década de 1920 una orientación paralela al surrealismo en París junto con Tibor Déry y Gyula Illyés. Esto significa que no todos los escritores y artistas húngaros de vanguardia siguieron el camino de la construcción tras las influencias dadaístas, sino que algunos quedaron impregnados por otros aspectos del movimiento como el primitivismo pre-lógico, el objeto inaprensible, el azar y el automatismo. Véase NÉMETH, A., «Commentaire (*Dokumentum* n.º 1, diciembre 1926)», *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, XV, Paris, L'Âge d'Homme, 1995, pp. 99-106.

ejemplo Moholy-Nagy y Farkas Molnár —quienes trabajaron con Oskar Schlemmer en el desarrollo de un *teatro total*—, Ernst Kállai —que publicó en 1925 *La nueva pintura en Hungría*—, Alfréd Forbáth, Marcel Breuer, Gyula Pap o Andor Weininger,⁸ mientras que Béla Uitz y János Mácza se trasladaron a la URSS. Muchos de estos representantes del nuevo arte húngaro siguieron cooperando con *MA* desde la distancia, incluso algunos como Moholy-Nagy o Ernst Kállai formaron parte de los nuevos reclutados ante el distanciamiento de buena parte de los primeros artistas plásticos de *MA* y en vistas a dar una nueva orientación a la revista, lo que abrió una dimensión internacionalista (*MA* se distribuía por toda Europa antes que en Hungría, dada la prohibición de la revista en su país y el exilio de Kassák y sus colegas) respaldada por la presencia de Vilmos Huszár en Holanda desde 1917, quien abandonó *De Stijl* en 1922 y la pintura de caballete dos años antes para investigar aplicaciones artísticas más amplias y ambiciosas, por ejemplo la escenografía teatral que aplicó a las veladas dadaístas holandesas de 1923 [fig. 3], o el diseño de objetos utilitarios durante la década de 1930. Las noticias vanguardistas llegaron a *MA* de todas partes de Europa, sobre todo del constructivismo soviético, movimiento que se convirtió en su guía estético durante la década de 1920. Antes, hacia 1921, los húngaros se acercaron al dadaísmo en tanto que *maístas* (mantuvieron contactos con Schwitters y Doesburg por mediación de Huszár), lo que alimentó con su destrucción el abandono de las viejas formas con el fin de tomar una nueva dirección constructivista,⁹ también de manera simultánea,¹⁰ pero prácticamente bajo la especialización en el arte de la imagen tipográfica, incluyendo el fotomontaje, a lo que se entregó Kassák con empeño a partir de su teoría *la arquitectura de la imagen* (quizá debido a sus orí-

⁸ Los húngaros maístas ya tenían experiencia en la organización de talleres, porque durante la República de los Consejos de 1919, a parte de diseñar carteles y pancartas propagandísticas en su apoyo, fundaron un taller proletario, donde además de enseñar arquitectura, pintura y escultura, Béla Uitz impartió clases de danza, música y gimnasia. En este taller estudiaron representantes de la generación siguiente como László Péri o Áspárd Szenes.

⁹ Kassák opinaba que el dadaísmo era el *ritmo inicial de la creación*, en el prefacio al libro que escribió en colaboración con Moholy-Nagy *El libro de los nuevos artistas*, Viena, 1922. Citado en BAJKAY, É., «L'avant-garde hongroise et ses relations avec la Belgique et les Pays-Bas de 1915 à 1925/ De hongarse avant-garde en de relaties met België en Nederland van 1915 tot 1925», en Banque Bruxelles-Lambert, *Avant-Garde hongroise/ Hoongarse avant-garde 1915-1925*, Bruxelles, BBL & Brepols Publisher, 1999, p. 41.

¹⁰ Kassák adoptó el principio fundamental de contradicción dadaísta «no/si», que él cree ajeno a la inevitable creación de las formas objetivas, lo que demuestra la base dadaísta de su constructivismo particular. Véase KASSÁK, L., «De la poésie nouvelle (*Népszava*, 7 agosto 1924)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 256. Hans Richter afirma su condición dadaísta aunque también su singularidad, en el prólogo a la edición francesa de 1971 de su libro *Le cheval meurt les oiseaux s'envolent*. Citado en DARANYI, G., «La vida de un hombre», en Daranyi, G. y Guignon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

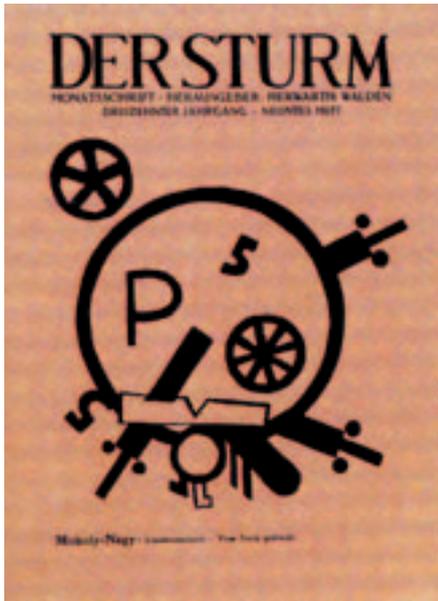


Fig. 2. WALDEN, Herwarth (dir.), *Der Sturm* XIII, n.º 9, septiembre 1922, Berlín. Cubierta de Moholy Nagy.

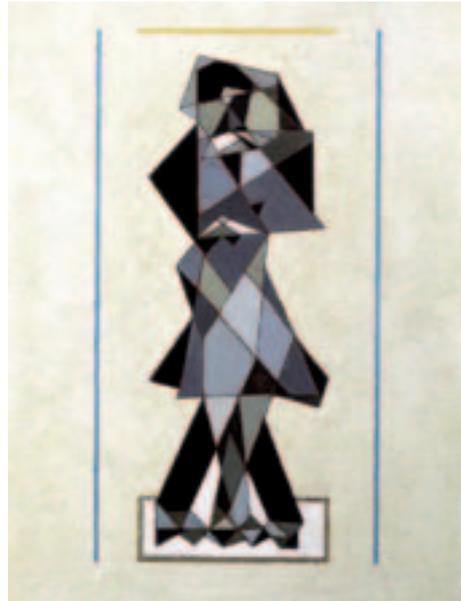


Fig. 3. Vilmor Huszár, *Pareja bailando*, 1928, óleo sobre madera, 70 x 50 cm., colección privada, Ámsterdam. Foto: Banque Bruxelles-Lambert (ed.), *Avant-Garde hongroise/Hoongarse avant-garde 1915-1925*, Bruxelles, BBL & Brepols Publisher, 1999, p. 103.

genes literarios,¹¹ pues incluso a él se le atribuye la introducción del verso libre en su país). La tipografía fue determinante en esta nueva orientación de *MA* hacia un constructivismo activista. Ella le permitió dirigirse a las masas de manera efectiva, dando una gran prioridad a las cubiertas de las ilustraciones bajo el predominio en principio del blanco y el negro (luego se sumó el rojo), buscando enfatizar los contrastes arquitectónicos, pues éste es un medio que no requiere grandes infraestructuras, al tiempo que su mensaje llega directamente por su elementa-

¹¹ Las poesías de Kassák de estos primeros años de la década de 1920, incluyen juegos tipográficos siguiendo el ejemplo de Apollinaire y Cendrars, como KASSÁK, L., «AaaaBbbb (*MA* VII, n.º 5-6, mayo 1922, Viena)», recogido *ibidem*, pp. 87, o KASSÁK, L., «Ecrivains socialistes et accusations II, (*Népszava*, 15 agosto 1925)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 278. Este tipo de versos parte de la onomatopeya futurista (véase por ejemplo *MA* VIII, n.º 7-8, mayo 1923, *ibidem.*, p. 253), y también fueron experimentados por los escritores húngaros Sándor Barta («Primer congreso de locos en la caja de basuras», *Akasztott Ember*, noviembre-diciembre 1922) y Gyula Illyés (*ibidem*, pp. 42-50, y p. 192). Kassák tradujo al húngaro obras de Cendrars, y es evidente la influencia que éste dejó en su poesía.

lismo¹² e incluso por su simpleza primitiva, capaz de conformar un lenguaje universal estimulado por esta apertura internacional desencadenada a partir del exilio generalizado de artistas y escritores húngaros en 1920, y que responde a la necesidad de encontrar un estilo único (como el neoplasticismo, sólo que ahora basado en una arquitectura de contrastes) frente a todos los *ismos* pertenecientes a una fase que Kassák consideró superada.¹³

La inclinación de MA hacia la construcción de un nuevo lenguaje quedó expresada en el manifiesto de Kassák *Arquitectura de la Imagen (Bildarchitektur, MA VII, n.º 4, marzo 1922, Viena)*,¹⁴ el cual comenzaba con la proclama contradictoria propia del dadaísmo: *¡Abajo el arte! ¡Viva el arte!* Este modo de identificar el arte como una energía constante, no dependiente de la actividad artística sino del conocimiento de la realidad (por eso *sólo hay arte*), determina el fin de la breve influencia dadaísta¹⁵ y el inicio de una nueva era constructiva a partir de la certeza de la realidad objetiva a pesar de su incomprendibilidad. El funcionalismo de este nuevo impulso fue encaminado no hacia la producción de objetos utilitarios, sino hacia el conocimiento de la realidad desde su apariencia¹⁶ como diagnóstico del desfase entre el entorno industrial y la ideología que lo rige, anclada en los modelos del pasado,¹⁷ tal y como demuestran los primeros dibujos maquinistas realizados por Moholy-Nagy para las revistas *MA* y *Der Sturm* entre 1921 y 1922, de clara influencia dadaísta, continuadores de la iconografía industrial que los pintores maístas desarrollaron desde 1919, antes de adoptar las formas constructivas, y anunciadores de sus próximos montajes geométricos que conservan los mismos criterios formativos según los principios del *elementalismo* que el mismo Moholy-Nagy firmó en 1921.¹⁸ Kassák, como viene siendo habitual en los manifiestos de inclinación cons-

¹² Kassák publica «Hacia la tipografía elemental» en *Magyar Grafika*, mayo-junio 1928, Budapest, revista para la cual realizó una cubierta con tipografía y fotomontaje.

¹³ En MARTIN, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴ Traducido al castellano en Daranyi, G. y Guignon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, pp. 88-93. Un segundo manifiesto, *La arquitectura de la imagen. Manifiesto*, fue publicado en *MA VIII*, n.º 1, octubre 1922, Viena, *ibidem*, pp. 93-94.

¹⁵ Hasta tal punto estuvo relacionado Kassák con el dadaísmo, que fue representado con quince piezas en la exposición retrospectiva del dadaísmo celebrada por el Kunsthalle de Munich y el Musée des Arts Modernes de París entre 1966 y 1967.

¹⁶ KASSÁK, L., «La arquitectura de la imagen», *ibidem*, p. 88.

¹⁷ De esta manera se entienden las constantes alusiones a gramófonos y otros aparatos eléctricos en la poesía vanguardista húngara del momento, por ejemplo en Kassák y en Tibor Déry, así como la alusión que hace Kassák a los maniqués de cera que posan en los escaparates, en KASSÁK, L., «Poemas enumerados», publicados en *MA VI*, 4, 15 febrero 1921, en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, pp. 245-246.

¹⁸ R. Hausmann, Hans Arp, Ivan Pougny, Moholy-Nagy, «Appel pour un art élémentaire», en Hausmann, R., *Courrier Dada*, Allia, Paris, 1992, p. 191.

tructivista de la década de 1920, remontó hasta el cubismo el proceso de destrucción de las formas tradicionales hasta alcanzar el *merz* de Schwitters. Este proceso todavía no había logrado una visión unitaria del mundo sino que, a partir de un desarrollo analítico, creaba formalmente. Por ello Kassák distinguió dos fases vanguardistas: una analítica que abarca hasta el dadaísmo, en la que todavía se traspone la visión del mundo al soporte pictórico (lo que puede ser definido a su vez como una actividad decorativa por llenar simplemente una superficie, en vez de construir imágenes o el plano mismo, según la propuesta de Kassák) y, a partir de ahí, otra sintética que alcanza la creación interior y por tanto el organicismo ansiado por todos los movimientos comprometidos con la construcción de un lenguaje universal de una forma u otra. En este cometido se embaucaron Kassák y sus compañeros maístas.¹⁹

Resulta significativa especialmente para una valoración del *collage*, la comparación que establece Kassák entre Schwitters y Kandinsky, distintos tan sólo por elegir diferentes materiales (debemos tener en cuenta la singularidad de Schwitters respecto al resto del dadaísmo, sobre todo del berlinés), mientras que ambos estuvieron imposibilitados para crear, siempre que entendamos por este verbo *hacer algo a partir de nada*. La alternativa propuesta por Kassák en sus manifiestos para alcanzar una auténtica creación, radica en el arte como *visión del mundo*,²⁰ y sólo a partir de esta base cognitiva el artista puede llevar a cabo la construcción bajo los principios de la arquitectura que Kassák adoptó a todos los registros expresivos posibles, incluidos el *collage*, el fotomontaje y la tipografía: ante el enfrentamiento dialéctico del individuo con la realidad objetiva, éste responderá con la construcción de nuevos objetos y nuevos hechos, una vez conocedor de las leyes dialécticas.²¹ A diferencia de la neoplasticidad holandesa (de la que Kassák se irá distanciando a partir de 1922 tras el abandono del grupo De Stijl por parte de su amigo Vilmos Huszár), según la cual el hombre construye su entorno aplicando unas leyes universales que le son propias, el constructivismo que propone Kassák parte de una interacción entre el interior subjetivo y el exterior objetivo, porque sólo a partir del conocimiento negado por el desfase existente entre el capitalismo y las posibilidades técnicas, el individuo puede llegar a crear su

¹⁹ La obra cumbre de este constructivismo mecanicista lo constituye *El libro de los nuevos artistas*, escrito en colaboración por Kassák y Moholy-Nagy y publicado en Viena en 1922, precedente de *Los ismos en el arte* de El Lissitzki y Arp de 1925.

²⁰ KASSÁK, L., «La arquitectura de la imagen», en Daranyi, G. y Guigon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, p. 90.

²¹ Véase KASSÁK, L., «Conclusión (*Népszava*, 23 agosto 1925)», y «Pages du livre de la pureté», (*MA IX* n.º 2, 15 noviembre 1923), en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, pp. 283 y 301.

propia realidad en tanto que actividad vital esencial. De este modo, su entorno portará su huella y la de la universalidad humana, meta expresada por Kassák con la expresión bíblica *a imagen y semejanza*.²² Ésta fue la base del activismo maísta (el subtítulo de la revista *MA* fue *Aktivista Flyóirat*, es decir, *Revista Activista*)²³ frente al individualismo capitalista, al que su líder opuso su lenguaje constructivo, colectivo y universal,²⁴ diferente del productivismo que ya rechazó con ocasión de la exposición de arte soviético celebrada en Berlín en 1922 por ser, según él, insuficiente para desencadenar una renovación en todos los sentidos. El arte se ubica para Kassák más allá de lo que hasta entonces venía considerándose profesionalmente como tal, y engloba todas las actividades propiamente humanas, comenzando por la observación y el conocimiento de la realidad,²⁵ con el fin de construir según las leyes internas que rigen los objetos existentes y que él entiende dialécticamente, por ser éste el único método de alcanzar la unidad forma-contenido que permite atravesar la mera apariencia misteriosa de las cosas otorgadas aisladamente por el mercado.²⁶ Por esta razón el arte se eleva por encima de la técnica e imprime en cada línea y en cada plano empleados el principio fundamental de la vida: el movimiento, por lo que Kassák retoma las tesis futuristas y suprematistas para aplicarlas a la construcción del entorno.²⁷

Gracias a esta superación estética sus trabajos, *collages* y fotomontajes tienen la capacidad de adoptar la materia preexistente, recortes de prensa, fotografías y tipografías, dado que la creación reside en el acto arquitectónico que dispone todo el material que el constructor encuentra en una construcción dinámica, lo que define su evolución plástica desde sus primeros *collages* tipográficos de 1920 realizados bajo la influencia de Schwitters²⁸ [fig. 4], hasta sus fotomontajes y proyectos de carteles diseñados entre 1921 y 1925 (destinados a su reproducción que elimina las fracturas del *collage*), los cuales materializan sus composiciones geo-

²² *Ibidem*, p. 92.

²³ Citado por Andor Németh *ibidem*, p. 220.

²⁴ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier (*Népszava*, 19 julio 1925)», *ibidem*, p. 257.

²⁵ Para Kassák, la necesidad de renovación no consistía en que el arte anterior fuese bueno o malo, alejándose de cualquier maniqueísmo, sino que parte del hecho de que éste ya no satisface las necesidades de hoy y separa al individuo de la realidad, por lo que su constructivismo va íntimamente ligado a los cambios de la modernidad. Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier (*Népszava*, 13 agosto 1925)», *ibidem*, p. 272.

²⁶ Véase *ibidem*, pp. 272-273.

²⁷ KASSÁK, L., «Arquitectura de la imagen. Manifiesto», en Daranyi, G. y Guigon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, p. 94.

²⁸ La afinidad entre Kassák y Schwitters fue siempre muy evidente. En 1929 Kassák se adhirió al círculo *neue Werbegestalter* creado por Schwitters para investigar nuevas formas del diseño del libro, la publicidad y la tipografía.



Fig. 4. Lajos Kassák, *Ruidos*, ca. 1920, collage y tinta de china sobre papel, 14,8 x 19,7 cm., Neues Museum Staatliches Museum für Kunst und Design, Nuremberg. Foto: Banque Bruxelles-Lambert (ed.), *Avant-Garde hongroise/Hoongarse avant-garde 1915-1925, Bruxelles, BBL & Brepols Publisher, 1999, p. 109.*

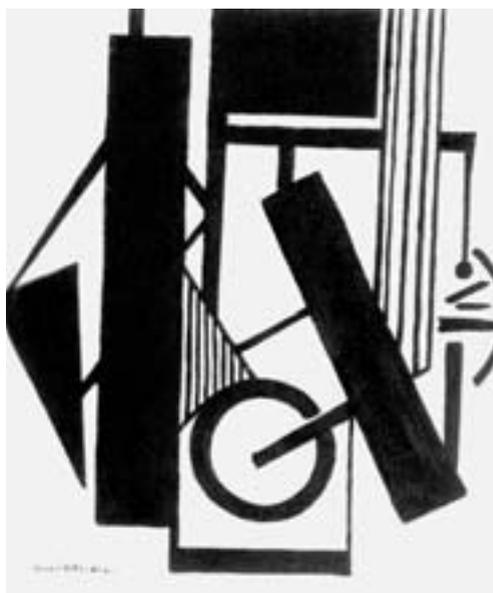


Fig. 5. Lajos Kassák, *Bildarchitektur*, 1921, tinta y tinta china sobre papel, 256,5 x 21 cm., colección particular. Foto: DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 117.

métricas pintadas con óleo, guache, acuarela, grabados [figs. 5 y 6], o confeccionadas con la ayuda de otros materiales como el cuero, además de integrar imágenes reales preexistentes [figs. 7, 8 y 9].

Este concepto universalista y objetivo de la *arquitectura de la imagen*, fue también desarrollado por los *collages* abstractos, los relieves de cemento y los linograbados de László Péri (1889-1967) [fig. 10], junto con las composiciones geométricas de Bortnyik (1921-1922). Y éste fue el punto de arranque de la construcción de László Moholy-Nagy (1895-1946) y de los linograbados (1922) de Béla Uitz (1887-1972) [fig. 11], quienes ampliaron los estudios del dinamismo de Kassák al espacio y a la luz, Uitz particularmente a partir de los contrastes de sombras y texturas de sus ilustraciones expresionistas de la década de 1910. Concretamente éste último citado, exiliado en la URSS y por tanto conocedor de la vanguardia rusa,²⁹

²⁹ La atención que prestaron los maístas al constructivismo y al suprematismo ruso, quedó



Fig. 6. Lajos Kassák, dibujo para la cuarta cubierta del Libro de imágenes de Ma, Viena, 1922. Foto: BÉHAR, H. (dir.), Ombre Portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, n.º XV, Paris, L'Âge d'Homme, 1995, p. 158.



Fig. 7. Lajos Kassák, Gallerie Forthcomin, 1921-1925, collage sobre papel, 32 x 26 cm., Galerie Gmurzynska, Colonia. Foto: DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 118.

adoptó las composiciones suprematistas de Malevitch, además de los monocromos negros de Rodchenko, pero no su estatismo creado en el punto álgido del máximo contraste suprematista que toma como modelo el icono religioso ruso.³⁰ Sus composiciones buscarán el dinamismo de los elementos sin alusión temática alguna, para poder aplicarlo a la concretización de las figuras de la escenografía que practicó en 1925, valiéndose en los proyectos de la dialéctica del *collage*, para lo que antes rea-

constatada ya en noviembre de 1920 con una velada consagrada en Viena a estos dos movimientos, donde se proyectaron obras de Malevitch, Tatlin, Rodchenko, Altman y Goncharova.

³⁰ Sin embargo, Uitz prestó una gran atención a los iconos durante su estancia en la Unión Soviética, ya que anteriormente su compañero pintor y maísta Ede Bohacek estudió el arte religioso húngaro, así como ciertas técnicas populares, por ejemplo la vidriera o los gráficos.

Los iconos servidores de lo religioso, según Malevitch, han perdido a principios del siglo XX su función y han sido relegados a los museos para su protección; han quedado inertes, por lo que el suprematismo debe ofrecer una nueva vida al arte [MALEVITCH, K., «A propósito del problema del arte plástico», (Smolensko, 1921), en Malevitch, K., *El nuevo realismo plástico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975, p. 114].

lizó construcciones en tres dimensiones con diversos materiales, paralelos a los trabajos de Péri en madera y hormigón, además de relieves en la línea de Tatlin por el protagonismo que éste confirió a la *factura*,³¹ pero con la novedad de integrar el *collage* y la fotografía con lino pintado.

Para comprender el *collage* de Kassák, tal y como él mismo advirtió en sus manifiestos, debemos trascender la mera técnica. El interés por los contrastes empieza a fraguarse en las cubiertas de *A Tett* y en los primeros números de *MA*, en los que investigó la relación entre la tipografía y las obras de arte ilustradas fotográficamente. Luego y bajo la influencia del dadaísmo, en 1921 sustituyó estos contrastes por los dibujos maquinistas de Moholy-Nagy (paradójicamente, a pesar de haberse retirado de *MA*, Bortnyik también realizó en Weimar dibujos de mecanismos tras haber abandonado las imágenes arquitectónicas abstractas) y sus propias construcciones geométricas, para más tarde adoptar el fotomontaje contrastado con los caracteres bajo el impacto suscitado por el blanco y negro, es decir, la construcción arquitectónica creada por la luz, tan importante luego para Moholy-Nagy y Uitz. Esto nos lleva a pensar que la máquina, en ocasiones el medio de reproducción de imágenes, como los proyectores de cine o las cámaras fotográficas, jugó un papel fundamental como fuerza orgánica que unifica y sintetiza las distintas partes, así que el sintetismo nació en la máquina misma que, al unir la forma y el contenido, viene a reconciliarse con la sociedad en su adopción constructiva. Por lo tanto la *arquitectura de la imagen*, que para Kassák parte del poder de la imagen al margen de su condición física como material u objeto, mantiene la supremacía poética en su búsqueda de una síntesis orgánica que desconfía del formalismo (quizá por ello Kassák se alejó del productivismo soviético), sin caer tampoco, al menos durante la década de 1920 (en la siguiente comenzará a introducir fotografías de contenido social en las ilustraciones de la revista *Munka*, fundada por él mismo en 1928 con el fin de establecer lazos más estrechos con el compromiso social), en la primacía del mensaje, tal y como ocurrió con el fotomontaje en la URSS y en Alemania, consiguiendo así un trato de la imagen y de la reproducción mecanizada con fines poéticos, lo que constituye la gran aportación de la vanguardia húngara y sobre todo de Kassák.

Su fotomontaje es un medio de poner en relación dialéctica³² la realidad sin importarle el contenido de las imágenes, y de proponer la poe-

³¹ TAYLOR, B., *Collage. L'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005, p. 32.

³² Sobre esta visión dialéctica del mundo en constante transformación, ver KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier V (*Népszava*, 13 agosto 1925)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 272.

sía, libre del ejercicio literario desde una óptica hegeliana, como medio de conocimiento de esta misma realidad que debe ser reconciliada con el individuo. Así lo demuestran las composiciones que, aún en la década de 1920, según Krisztina Passuth deben más a las *palabras en libertad* futuristas y a las publicaciones dadaístas que al constructivismo ruso.³³ La manera de combinar la perspectiva artificial de las imágenes fotográficas con la bidimensionalidad de las composiciones tipográficas y geométricas, aumenta estos contrastes y por tanto su poética, a veces enfatizándola con potentes escorzos fotográficos y composiciones diagonales, hasta conformar un todo homogéneo a partir de la ley de la simplicidad aplicada a todos los niveles (formalista, cromático, iconográfico, perspectivo, composiciones abiertas y cerradas, etc.) hasta definir su concepto de arquitectura. Ésta es enfocada hacia el frente y no hacia adentro como en la perspectiva artificial occidental, con el fin de comunicar al espectador el contraste de manera más efectiva, tal y como él mismo comenta en 1922.³⁴ Sin duda estas construcciones mantienen la retórica y la primacía poética de Dada, aunque con un sentido constructivo destinado a lo social mediante la publicidad y el cartelismo (sobre todo a partir de 1928 con la publicación de *Munka*, revista cuyo trasfondo social es definido por el grafismo aplicado a la publicidad), por lo que mira hacia delante tras la simultaneidad destructivo-constructiva que representó el movimiento gestado en Zurich en 1916.

De hecho, la vanguardia húngara no abandonó rasgos propios del dadaísmo, como su tendencia hacia la supremacía de la poesía que hace de la imagen el objeto de la creación con ayuda de los medios de producción mecánica. La imagen es el fin de la creación que añade a lo ya existente, ora espiritual, ora material, un sobre-valor que concretiza la constante metamorfosis de las formas en la realidad ya dada. Esta plusvalía es entendida por Kassák como una sublimación de lo inaprensible para hacerlo cognoscible a los ojos del individuo y de la colectividad,³⁵ reconociendo como Malevitch y Tatlin según sus respectivos modos, que el arte cristiano es el primero en otorgar esta función al arte³⁶ bajo sus propios objetivos ideológicos.³⁷ La función cognitiva de la realidad, propia del arte y parte fundamental del individuo, contiene el deseo como

³³ PASSUTH, K., «Kassák y la vanguardia húngara 1915-1926», en Daranyi, G. y Guigon, E. (coords.), *Lajos Kassák...*, *op. cit.*, pp. 64-66.

³⁴ Citado *ibidem.*, p. 66.

³⁵ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier (*Népszava*, 19 julio 1925)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 259.

³⁶ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier II» (*Népszava*, 24 julio 1925), *ibidem*, pp. 259-262.

³⁷ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier III» (*Népszava*, 30 julio 1925), *ibidem*, p. 262.

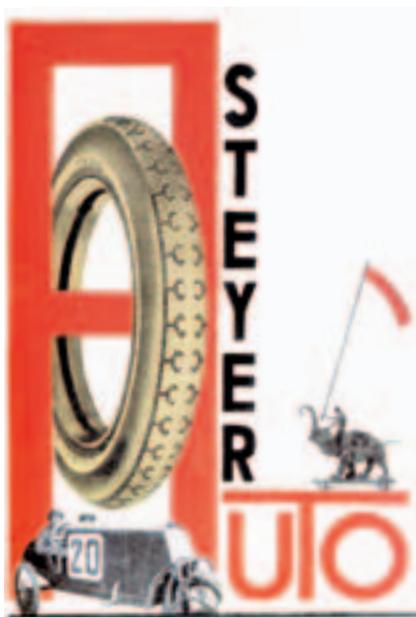


Fig. 8. Lajos Kassák, Steyer Autó, ca. 1924, collage sobre papel, 30 x 32 cm., Kiscelli Múzeum, Budapest. Foto: DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 119.



Fig. 9. Lajos Kassák, ilustración en Magyar Grafika IX n.º 5-6, Budapest, 1928. Foto: DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 67.

fuerza inseparable del conjunto de necesidades de primer orden,³⁸ y esta consideración conlleva, antes de que Kassák contactase con el surrealismo en un viaje a París en 1926, una singularidad tan sólo compartida con el constructivismo poético checoslovaco de Karel Teige, y que define la vanguardia húngara frente al resto de los movimientos europeos dirigidos a través del constructivismo, mientras que lo que la aleja del surrealismo radica en las ideas que Kassák aportó al dadaísmo en una nueva dirección: la integración del arte, —y con ello del deseo—, como una actividad laboral, rechazando cualquier diletantismo³⁹ bajo la necesidad de dar forma al conjunto de posibilidades disolutivas, dadaístas y futuristas⁴⁰ en favor de una única dirección universal. Bajo este fin, Kassák partió del

³⁸ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier II (*Népszava*, 24 julio 1925)», *ibidem*, p. 262.

³⁹ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier III (*Népszava*, 30 julio 1925)», *ibidem*, p. 264.

⁴⁰ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier V (*Népszava*, 13 agosto 1925)», *ibidem*, p. 271.

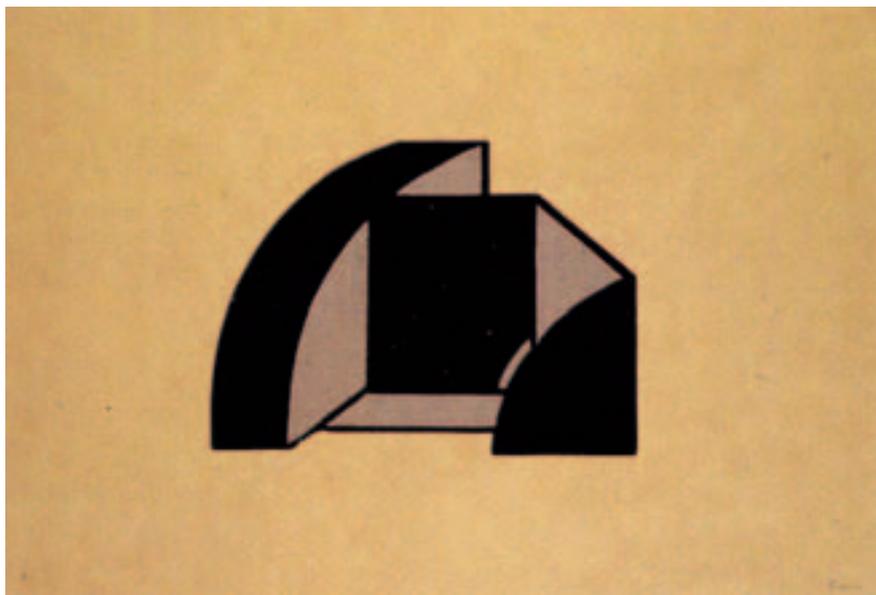


Fig. 10. László Péri, linograbado sobre papel de la serie Linoleumschnitte 1922-1923, Ed. Der Sturm, Berlín, 1923, 31 x 46 cm., Gabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra. Foto: Juan García Rosell [DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 164].

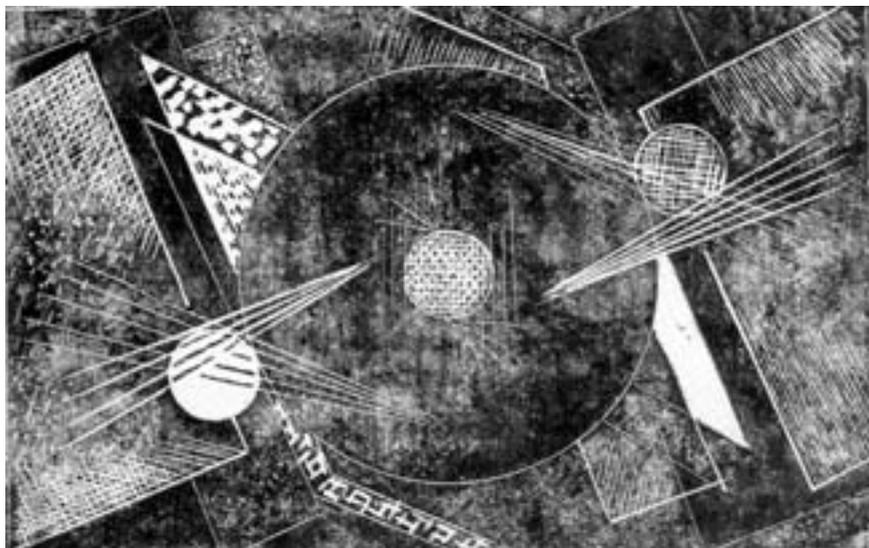


Fig. 11. Béla Uitz, Análisis VIII, 1922, linograbado sobre papel, 20,5 x 31 cm., Galería Nacional Húngara, Budapest. Foto: Berényi Zsuzsa [DARANYI, G. y GUIGON, E. (coords.), Lajos Kassák y la vanguardia húngara, Valencia, IVAM/Generalitat Valenciana, 1999, p. 175].

individualismo anterior para lograr un arte colectivo, generalizando las necesidades de los individuos hasta alcanzar lo que él llamó el *individuo colectivo* —sujeto de un arte sintético y ya no analítico—, no muy diferente del *inconsciente colectivo*⁴¹ reclamado por el surrealismo y la sistematización que éste sobrepuso a la disolución dadaísta.

Entre la disolución y el surrealismo

No obstante, otros representantes de la vanguardia húngara, aun formados en el círculo de influencias de Kassák, derivaron desde los postulados dadaístas hacia la exploración de un mundo interior próximo al subconsciente surrealista, incluso antes de la publicación del manifiesto de André Breton en octubre de 1924, acogiendo la supremacía poética que defendió buena parte del dadaísmo directa o indirectamente.

Éste fue el caso de Sándor Barta⁴² aunque, comprometido socialmente desde principios de la década de 1920, acabó por asumir en los años treinta el realismo socialista junto con Louis Aragon. También el de Tibor Déry,⁴³ quien ya mostró desde su exilio en Viena en 1920 su disconformidad con los principios de Kassák y su interés por el dadaísmo, movimiento por el que entendió un inmovilismo anímico ausente de sentido y ajeno a cualquier preocupación política, filosófica, social o ética, tal y como demostró en su *Cours, Amok!* (abril 1921).⁴⁴ Este texto fue denominado por él mismo *poema ilustrado*, y cuenta con la peculiaridad de hacer interactuar espacialmente el texto con imágenes fotográficas encontradas y que el lector debe poner en relación, no según la reiteración de contenidos, sino estableciendo una confrontación dialéctica entre ambos. Con este poema Tibor Déry se adelantó casi cuatro años a las fotografías que sustituyen ilustraciones artísticas en la *Révolution Surrealiste* y, en este sentido, constituyó una gran aportación al libro dadaísta junto con las limitadas publicaciones de Pierre de Massot. En *Cours, Amok!* prima el objetivo encuentro poético que prescinde de los juegos tipográficos (a diferencia de los caligramas de Gyula Illyés por ejemplo) [fig. 12], de las calidades artísticas, las fotografías y la inter-

⁴¹ Véase KASSÁK, L., «Art et mouvement ouvrier IV (*Népszava*, 9 agosto 1925)», *ibidem*, p. 269.

⁴² Véase MARTIN, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ Tibor Déry acogió el arte comprometido en 1919 siendo discípulo de Georg Lukács, cuando éste dio comienzo a sus discursos anti-vanguardistas dirigiéndose en concreto al círculo de Kassák.

⁴⁴ Reproducido *ibidem*, pp. 83-116. Tibor Déry no se consideraba dadaísta pero sí influenciado por su literatura, así como por otros movimientos de vanguardia. Véase *ibidem*, p. 70.

vención por medio del fotomontaje, todo con el fin de despojar de todo añadido a la poesía, desmaterializarla de manera hegeliana eliminando primeramente las fronteras formales entre prosa y verso.⁴⁵

Es en este procedimiento donde reside toda la profunda crítica social de Tibor Déry, tal y como él mismo entendió el fin de todo arte en *Hacia una nueva literatura* (1921).⁴⁶ Cuando se instaló en París en septiembre de 1923, estableció amistad con el escritor también húngaro Gyula Illyés. Ahí ambos contactaron con Ivan Goll —el creador del otro surrealismo paralelo al de Breton⁴⁷—, Tristan Tzara, René Crevel —el único que en 1933 intentó acercar al surrealismo a los escritores húngaros afines— y Paul Éluard, cuya simplicidad poética animó decisivamente a quien quiso hacer partícipe en la

Révolution surréaliste, Gyula Illyés (junto con el *Paysan de Paris* de Louis Aragon y la iconografía de Lautréamont, tal y como demuestra la importancia que dieron estos dos escritores húngaros a la imagen, Éluard fue imprescindible en sus orientaciones hacia un surrealismo de compromiso revolucionario frente al nihilismo dadaísta),⁴⁸ aunque su única aportación al surrealismo francés se limite a su firma en la declaración colectiva de 1932 *Misère de la poésie. L'Affaire Aragon devant l'opinion publique*.

Gyula Illyés ya informó sobre el surrealismo en la temprana fecha de 1925 en su artículo «Surrealismo» (*Periszkop*, junio-julio 1925), donde expuso su visión del recién gestado movimiento parisino como una apuesta por traspasar la mera apariencia material de los objetos mediante



Fig. 12. Gyula Illyés, Máscara, 1926. Caligrama reproducido en MARTIN, M. (ed.), Sándor Barta, Tibor Déry, Gyula Illyés, Lajos Kassák. *Destin croisées de l'avant-garde hongroise 1918-1928*, Lausanne, *L'Âge d'Homme*, 2002, p. 193.

⁴⁵ Véase *ibidem*, p. 69.

⁴⁶ Artículo citado *ibidem*, p. 71.

⁴⁷ Gyula Illyés entendía ambos surrealismos indistintamente como una superación del dadaísmo, en ILLYÉS, G., «Surrealisme» (*Periszkop*, junio-julio 1925), *ibidem*, p. 183.

⁴⁸ Véase ILLYÉS, G., «Louis Aragon (*Dokumentum* n.º 3, marzo 1927)», *ibidem*, pp. 203-205.

la poesía y al margen de la lógica, aunque para ello recurrió a los argumentos de Tzara, quien todavía no pertenecía al grupo surrealista oficialmente, por lo que, como la mayoría de la crítica occidental, Illyés aún entendía por surrealismo una mera prolongación del dadaísmo sin tener en cuenta las actividades constructivistas y dadaístas alemanas, lo que ha contribuido a un error histórico que hasta hace poco no se ha intentado solventar (por ejemplo por el historiador del dadaísmo Marc Dachy o, más explícitamente en nuestro caso, por Georges Baal).⁴⁹ Gyula Illyés creyó que el avance del surrealismo consistió en haber alcanzado la unidad a partir del desmembramiento que el dadaísmo llevó a cabo con los restos del pasado, y esto gracias a la objetivación del interior subjetivo del poeta,⁵⁰ por lo que parte de la imagen poética, ahí donde se enfrenta el espíritu con la materia. El artículo «Surrealismo» de Illyés muestra un amplio conocimiento de este incipiente movimiento francés. En cambio, diverge con él al no reconocerle una salida social⁵¹ que él sí estuvo dispuesto a adoptar para su poesía bajo el criterio de la unión de lo subjetivo y lo objetivo en la construcción de imágenes,⁵² diferente siempre a la de Kassák, quien la encuentra en los contrastes que conforman las leyes universales, mientras Illyés y Déry en el subconsciente,⁵³ y eso sin adoptar una identificación ni con el surrealismo (como en el caso de Paul Éluard no recurrieron a la escritura automática) ni con otro movimiento en concreto.

A pesar de esta negativa de los escritores vanguardistas húngaros a adscribirse a una vanguardia determinada, el pensamiento maísta de Kassák sí alteró en parte el devenir de la vanguardia francesa a partir del dadaísmo, gracias a la publicación en francés del manifiesto *Bidalchitektur* en la revista de Lyon *Manomètre* (n.º 3, marzo 1923) dirigida por Émile Malespine entre 1922 y 1928,⁵⁴ quien durante sus estudios de medicina en 1919 conoció en París a Breton y Aragon, y en Suiza a Sophie Taeuber, Hans Arp y Vicente Huidobro. Siendo que esta revista se alimentó desde su aparición en julio de 1922 de la colaboración de los dadaístas, pues fue a ellos a los primeros que se dirigió Malespine con este propósito, a partir de la publicación del manifiesto de Kassák encontró en el

⁴⁹ En el número especial *Ombre portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n.º XV, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ Véase *ibidem*, p. 183.

⁵¹ *Ibidem*, p. 184.

⁵² Una de las máximas de Illyés reza: «el poeta no canta a la lluvia, la hace», en ILLYÉS, G., «Sub Specie Aeternitatis (*Dokumentum* n.º 3, marzo 1927)», *ibidem*, p. 201.

⁵³ Ver DÉRY, T., «Du poème nouveau (*Dokumentum* n.º 5, mayo 1927)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁴ Edición facsimilar, Paris, Jean-Michel Place, 1977, pp. 35-37.

constructivismo la unidad espiritual necesaria para proseguir las investigaciones vanguardistas más allá de la mera destrucción de los principios anteriores, hasta que en la séptima entrega de febrero de 1925, para hacer frente al surrealismo bretoniano, Malespine publique su manifiesto del *sur-idealismo*, término que acabó definiendo la línea adoptada por los últimos números de la revista, y que supuso una nueva unidad localizada en una superación de la idea que salva la fractura del yo en conciencia e inconciencia implícita en el freudismo bretoniano.⁵⁵ Esta nueva unidad sustituyó progresivamente a la fe depositada en el constructivismo anterior, pero antes, a partir de la publicación del manifiesto de Kassák, se forjó una conversión paulatina de los postulados de la publicación, desde el primitivismo y la apología dadaísta de los dos primeros números,⁵⁶ hasta cierto constructivismo,⁵⁷ como demuestran las ilustraciones de Kassák, Moholy-Nagy, Josef Peeters, con noticias sobre arquitectura acerca de la Bauhaus y de M. Tony Garnier, además de artículos de este último arquitecto, de Michel Seuphor y Piet Mondrian, continuando así por un camino paralelo —aunque diferente— a la revista *Esprit nouveau* (1921-1925), dirigida por Paul Dermée y donde Amédée Ozen-



Fig. 13. Dokumentum n.º 4, Budapest, 1927. Cubierta.

⁵⁵ MALESPINE, É., «Manifeste du suridéalisme», *Manomètre* n.º 7, février 1925, Lyon, (edición facsimilar, *ibidem*, pp. 109-111).

⁵⁶ El primer número (julio 1922) de *Manomètre* se abre con un artículo sobre arte azteca, seguido de otro en castellano (posiblemente de Guillermo de Torre) titulado «poesía sin lógica», y el segundo número (octubre 1922) cuenta con las colaboraciones de Tristan Tzara, Philippe Soupault, Hans Arp, además de las de Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna y José Luis Borges, relacionados entonces con el ultraísmo español, mientras que Malespine publicó su manifiesto «Idiotisme», concepto con el que buscaba nuevas imágenes poéticas con un sentido muy dadaísta y propio de Tzara.

⁵⁷ En el siguiente número de la publicación del manifiesto de Kassák, Malespine escribió «La cité de demain» bajo el lema *construire! construire!*, en *Manomètre*, 4, août 1923, Lyon, (edición facsimilar, Jean-Michel Place, *op. cit.*, p. 50).

fant y Charles-Edouard Jeanneret ofrecieron una interpretación constructiva del cubismo y del *Espíritu moderno* de Apollinaire.

La síntesis

Tras su viaje a París en 1926, Kassák sintió la necesidad de tomar posiciones respecto al surrealismo, tanto del de Breton como del de Ivan Goll. Este último lo fundamentaba en la sublimación de la realidad mediante la actividad artística en todos los registros posibles, siempre que infundase una voluntad constructiva. Su manifiesto del surrealismo proponía como ejemplos la elevación de los materiales más simples y primitivos a través del *collage*, y el cine que revela una realidad registrada fotográficamente mediante la sucesión de los fotogramas.⁵⁸ De esta manera constituye la versión constructiva del término *surrealismo* legado por Apollinaire en 1917,⁵⁹ frente a la bretoniana, ya que Ivan Goll siempre se aproximó más a la vertiente purista del *Esprit nouveau* que a la poética dadaísta, la cual nunca aceptó.⁶⁰ Frente a estas dos direcciones, Kassák fundó en diciembre de 1926 *Dokumentum* con la colaboración de Tibor Déry —recién llegado a Budapest—, Gyula Illyés, Andor Németh y József Nádas [fig. 13]. Por otro lado, esta publicación se opuso a la revista procomunista *Új Föld*, dirigida por Aladár Tamás y en cuyas páginas participó el ex-maísta Bortnyik. Kassák intentó reconciliar el sueño y el subconsciente surrealista con la realidad mediante mecanismos como el deseo, el erotismo y el subconsciente⁶¹ bajo las influencias de Bergson y Freud, y así llegar al compromiso social para competir con *Új Föld*, caracterizada por haber abandonado la preocupación poética en favor de la tarea revolucionaria. Precisamente *Dokumentum* localizó su función social en la poética lograda por la palabra gracias a la autonomía que otorgaba el predominio de la letra impresa y reproducible, capaz de crear nuevas asociaciones al margen de la estructura lógica de la gramática.⁶² De este modo, la nueva posición de la literatura revolucionaria surgía para estos húngaros de la *revolución de las máquinas*,⁶³ que reclama para sí una nueva

⁵⁸ «Manifeste du surréalisme», *Surréalisme*, n.º 1 (número único), octubre 1924, París, pp. VIII-XI, (edición facsimilar, París, Jean-Michel Place, 2004).

⁵⁹ Véase ALBERT-BIROT, P., «Mon bouquet au surréalisme», *ibidem*, p. XII.

⁶⁰ Véase BERTHO, J., «Autour de la revue *Surréalisme*», postfacio a *Surrealisme*, *ibidem*, p. 27.

⁶¹ MARTIN, M., «L'infortune du surréalisme en Hongrie», *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n.º XV, *op. cit.*, pp. 72-74.

⁶² Ver DÉRY, T., «Du poème nouveau (*Dokumentum* n.º 5, mayo 1927)», en Martin, M. (ed.), *Sándor Barta...*, *op. cit.*, p. 152.

⁶³ Véase ILLYÉS, G., «La littérature hongroise (dite jeune) (*Dokumentum* n.º 1, diciembre 1927)», *ibidem*, p. 194.

sensibilidad hacia los objetos, y que debe ser explotada por una nueva poética para alcanzar un conocimiento completo de la misma, capaz de acabar con toda una prehistoria de la era contemporánea entendida de manera marxista.⁶⁴ El fin último es la creación de imágenes no representativas y, por tanto, al margen de la lógica,⁶⁵ en función de las similitudes que establecen cadenas irracionales entre los diversos objetos reales, las cuales nacen de un cierto automatismo deudor de Dada.⁶⁶ Así, la realidad es subjetivada por una actividad del poeta paralela al constructivismo de Kassák, aunque la primera sea subjetiva y el segundo objetivo.⁶⁷ De esta manera, el nuevo poema es un motor destinado a activar las máquinas de la era contemporánea —las cuales aspiran a ser orgánicas—, y a alcanzar la unidad del sujeto enfrentado con la realidad,⁶⁸ dado que los lazos que establecen la gramática impuesta por el sujeto (el ensamblaje), destruyen el aura de las palabras encontradas, tal y como proceden los medios de reproducción mecánica que eliminan la fisicidad de la obra y la abstraen según la condición de imagen reproducible en diversos soportes.⁶⁹ Estas ideas fueron adoptadas pasajeramente por Kassák en 1927,⁷⁰ y conforman el eslabón entre su etapa constructivista (que en el fondo nunca abandonó) y el compromiso social que adoptó a partir de 1928, tal y como muestran sus ilustraciones para *Munka*. Así que esta toma de posición, que prácticamente podríamos denominar *constructivismo de cariz surrealista*, introduce cierto psicologismo propio del surrealismo en la escritura y el ensamblaje de palabras, quizás gracias a la atención que prestó Kassák a las imágenes en tanto que tales en la práctica del *collage*. Esta evolución corre paralela al montaje soviético, aunque en la década de 1930, antes que por sus contenidos, el fotomontaje de Kassák adqui-

⁶⁴ Véase ILLYES, G., «Louis Aragon (*Dokumentum* n.º 3, marzo 1927)», *ibidem*, p. 205. Andor Németh también parte del estado immaculado de los objetos modernos y de un primitivismo inédito para comentar la nueva poesía defendida por *Dokumentum*, gracias a la cual el sujeto subjetiva esta nueva realidad para comulgar con ella. En Andor Németh, «Commentaire (*Dokumentum* n.º 1, diciembre 1926)», *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme* n.º XV, *op. cit.*, pp. 99-100. Ver además SINKÓ, E., «Les oisesaux du sablier. À la lumière d'un 3.º intervenant (*Korunk*, 1927)», *ibidem*, p. 118.

⁶⁵ Véase DÉRY, T., «Les oiseaux du sablier (*Korunk*, febrero 1927)», *ibidem*, p. 115. En el caso de que aceptemos la existencia de un surrealismo húngaro en la década de 1920, este texto daría comienzo al mismo según TVERDOTA, G., «Prélude et eclosion de la polémique des Oiseaux du sablier – 1927», reproducido *ibidem*, pp. 133-135.

⁶⁶ Gyula Ilyés mantuvo correspondencia con Tristan Tzara entre 1926 y 1930.

⁶⁷ Véase NÉMETH, A., «Commentaire (*Dokumentum* n.º 1, diciembre 1926)», *ibidem*, p. 102.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁶⁹ Léase DÉRY, T., «Gazouillis autour du sablier (*Korunk*, 1927)», *ibidem*, pp. 125-131. Ervin Sinkó atribuye al azar el uso de las palabras que ofrece Tibor Déry, en SINKÓ, E., «Les oisesaux du sablier. À la lumière d'un 3.º intervenant (*Korunk*, 1927)», *Ibidem*, pp. 118-119, achacando paradójicamente a este procedimiento el fin de la unidad orgánica.

⁷⁰ Véase KASSÁK, L., «À propos de la poésie nouvelle (*Korunk*, 1927)», *ibidem*, pp. 107-109.



Fig. 14. Lajos Vajda, Pantera y lis, fotomontaje, 1930-1933. Reproducido en BÉHAR, Henri (dir.), Ombre Portée. Le surréalisme en Hongrie, Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, n.º XV, Paris, L'Âge d'Homme, 1995, p. 96.

rió una dimensión social por la propia reproducción mecánica de las imágenes creadas, mostrando de este modo la posibilidad de una *democratización* real del arte.

Este *surrealismo constructivo*⁷¹ fue generalizado en la revista *Munka* durante los años treinta y representado por los fotomontajes de Lajos Vajda [fig. 14], quien unió ambas vertientes junto con Deszo Korniss en el llamado *Programa de Szentendre*, base del término *catástrofismo* acuñado por Ernst Kállai, mediante el cual este teórico húngaro quiso sintetizar los dos polos de la vanguardia: lo que él denominó *instinto constructivo* e *instinto surrealista*, basado este último en el estado primitivo de la realidad y su sentido maternal. En un principio la crítica llamó a esta conjunción *tecnorromanticismo*, para ir adoptando poco a poco el término *biorromanticismo*, hasta que Kállai en

1944 se refiera abiertamente a un *nuevo romanticismo*. Esta variante quiso rivalizar con el surrealismo oficial parisino y bretoniano, cuando la dimensión expresiva del mismo hubo aumentado con las nuevas corrientes de la década de 1940. En esta tendencia no dudó Kállai en incluir a representantes surrealistas y ex-surrealistas que trabajaban en París, tan importantes como Max Ernst o André Masson, aunque predominaron los artistas del este y centro de Europa, como los checoslovacos del Skupina Ra, polacos tendentes al organicismo biológico como Karol Hiller o Jankier Adler, los surrealistas rumanos Gherasim Luca y Dolfi Trosrt que basaban su práctica en una poética del objeto y, sobre todo, el húngaro Lajos Vajda. En definitiva, el *catástrofismo* fue uno de los gérmenes de la alternativa más fuerte al surrealismo oficial junto con el Surrealismo Revolucionario de Christian Dotremont y el Grupo Cobra de los años cuarenta

⁷¹ Sobre este término véase PATAKI, G., «Du minotaure au minotaure», *ibidem*, p. 199.

del siglo XX. Por otra parte, estimuló la creación de la llamada Escuela Europea en 1945 por el colaborador de Marcel Jean Árpád Mézei, quien, junto con su hermano Imre Pàn y Pál Kiss, dio el peso teórico necesario al grupo a partir de las ideas que Kállai desarrolló desde finales de la década de 1920, una vez que rompió con la Bauhaus y con el constructivismo doctrinario para abrir, aun sin ser reconocida todavía, una de las vías más fructíferas de las décadas venideras.⁷²

⁷² Sobre el catastrofismo, el «nuevo romanticismo» y la Escuela Europea, véase *ibidem*, pp. 199-208.

