

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Vibraciones y reverberaciones de *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso

Vibrations and Reverberations of *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931).
Readings from an Avant-Garde Event in Valparaíso

Macarena Urzúa Opazo

Universidad de Santiago de Chile

macarena.urzua.o@usach.cl

orcid.org/0000-0002-9170-1384

TALLER DE LETRAS 75 (diciembre de 2024): 182-221

DOI: doi.org/10.7764/Tl.75.182-221

ISSN: 2735-6825

Fecha de recepción: abril 2024

Fecha de aceptación: noviembre 2024

Vibraciones y reverberaciones de *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Lecturas de un acontecimiento de la vanguardia de Valparaíso

*

Vibrations and Reverberations of *Gong: tablero de arte y literatura* (1930-1931). Readings from an Avant-Garde Event in Valparaíso

Macarena Urzúa Opazo
Universidad de Santiago de Chile
macarena.urzua.o@usach.cl

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la revista de vanguardia *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), dirigida por Oreste Plath. Contextualizaremos esta publicación en el marco de la vanguardia tardía en Valparaíso, considerando la articulación de redes de correspondencia que en ella se exhiben con publicaciones similares del continente (especialmente con revistas peruanas), y atendiendo a algunas colaboraciones de *Gong*, entre ellas las de César Vallejo. En segundo lugar, analizaremos la composición visual de *Gong*, observando las técnicas que son utilizadas para el diseño de sus páginas, particularmente la composición gráfica (Viu, Tarcus) del nombre Gong a lo largo de sus números.

Palabras clave: vanguardia, Valparaíso, *Gong*.

Abstract

The main aim of this article is to analyze the avant-garde magazine *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), directed by Oreste Plath. This publication will be contextualized within the framework of the late Avant-Garde movement in Valparaíso, considering the articulation of correspondence networks that it establishes with similar journals in Latin America (particularly with Peruvian journals). In doing thus, we will take into account some of *Gong*'s collaborations, among them those of Peruvian poet César Vallejo. The second part of the article will address the visual composition of *Gong*, by examining the techniques that are used for page design, particularly the graphic composition (Viu, Tarcus) of the name *Gong* throughout its issues.

Keywords: *Gong*, Avant-Garde, Valparaíso.



Fig.1 Portada de Gong. *Tablero de arte*.
Gong: año 1, número 1, agosto de 1929
(memoriachilena.gob.cl)

Entre 1929-1931 la publicación de vanguardia *Gong: tablero de arte y literatura* devino un ente articulador del arte nuevo, y llegó a situarse no solo como un importante medio impreso de la vanguardia de Valparaíso, sino también como un dispositivo que aglutinó y articuló a un notable grupo de artistas, escritores e intelectuales nacionales e internacionales. La revista fue fundada en Valparaíso y dirigida por Oreste Plath. Su proclama editorial o manifiesto fue publicado en agosto de 1929, en la portada del primer número. Gong se definió primero como “Tablero de arte”, y más tarde como “Tablero de arte y literatura”, contando con doce números publicados. En el editorial del primer número (fig.1), se lee una síntesis de su visión estética:

Gong, voz de los artistas de ahora. Bronco sonido, medio a medio la pesada sombra de nuestro ambiente. Juguetón o agresivo, según quién y cómo le reciban. No buscará batalla, pero presentándose no las rehusará. Sean los elefantes de la literatura diluviana o los consagrados de hoy, que escupen despectivamente a la cabeza de los de abajo. Gong, más que todo quiere ser tablero abierto para la inquietud espiritual y artística de los hermanos de América. Para ellos, esta deshilachada revista abre sus dos hojas, como abre sus brazos mal cubiertos, pero sanos el proletario al proletario! (1)

Gong llama a una comunidad nueva y moderna, configurándose como un artefacto cultural y un dispositivo que apela a los sentidos, a través de una propuesta gráfica que diversifica la percepción, al utilizar imágenes sinestésicas y caleidoscópicas que exceden el mero acto de leer. Como se puede ver en la fig. 1, la gráfica del nombre de la revista despliega un guante de box, un sonido algo estridente y eléctrico que pareciera salir de sus letras. Por otro lado, a través de la idea de una revista “deshilachada”, este medio se despliega a los hermanos y proletarios de América. Su “gong”, asimismo, se lee como un instrumento exótico que irrumpe en el medio porteño como un gesto del shock propio de las vanguardias. A partir de este golpe de gong, se procura llamar a una comunidad a oír este “bronco sonido” que es también una superficie polifónica de nuevas voces, proponiendo un ethos modernizador en un espacio, que va más allá de su contexto de producción y se extiende a Perú e Hispanoamérica.

Es importante estudiar *Gong: tablero de arte y literatura* (1929-1931), pues a través de esta revista podemos conocer las redes que se generaron a su alrededor, lo que la erige al mismo tiempo como una pieza fundamental para leer la vanguardia tardía en Valparaíso. Por otra parte, su estudio nos permite entender este medio impreso propio de un grupo de vanguardia, como un artefacto cultural que encierra claves para comprender mejor una porción de la historia literaria, visual y material de los años treinta en Valparaíso. No obstante, llama la atención la escasa mención que esta publicación ha tenido en diversos estudios sobre revistas chilenas de vanguardia. Solo ha sido nombrada en los estudios de Patricio Lizama y María Inés Zaldívar para Iberoamericana Vervuert, así como también en la recopilación de Nelson Osorio y, más recientemente, en los artículos de Begoña Alberdi, Adolfo de Nordenflycht, Braulio Rojas y Hugo Herrera. Estos dos últimos se concentran exclusivamente en las figuras de Julio Walton y Zsigmond Remenyik, situándolas en el contexto de las vanguardias, las editoriales y las publicaciones periódicas surgidas desde el puerto de Valparaíso.

Nosotros proponemos analizar *Gong* en el contexto del estudio de otras publicaciones del periodo, de las vanguardias regionales, y en particular de Valparaíso.¹ Buscamos mostrar cómo esta revista se integra en la vanguardia tardía porteña, cuyas conexiones, a su vez, se extienden más allá de Chile, en parte gracias a la red propiciada por la revista peruana *Amauta* (1926-1930) y su fundador y editor José Carlos Mariátegui. Producto de esta correspondencia y colaboración entre el director de *Gong*, Oreste Plath, y Mariátegui que tiene lugar debido a esta publicación, es que aparecerán en *Gong* pioneras publicaciones de ensayos del poeta peruano César Vallejo, así como también una selección de Trilce, poemario que a la fecha se hallaba aún inédito en Chile. En segundo lugar, se analizarán los aspectos gráficos de esta publicación, particularmente la singular disposición tipográfica del nombre de la revista en sus distintos números, como una muestra del funcionamiento del incipiente diseño gráfico en *Gong*, de la relevancia de la inclusión de la colaboración de artistas, así como de los sentidos que adquiere esta materialidad. Desde el uso de varias xilografías o linograbados de los hermanos Alvia, Germán Baltra, Pedro Celedón, entre otros artistas locales, vemos una clara intención de incorporar imágenes e ilustraciones, mayoritariamente grabado, en donde los artistas tendrán un relevante protagonismo, otorgándole a estas publicaciones niveles de significación estética y políticamente más complejos.

Gong se publica en el puerto de Valparaíso, integrándose al contexto de una vanguardia regional y periférica, cuyo lenguaje se caracteriza por la heterogeneidad, definida por Antonio Cornejo Polar:

Caracteriza a las literaturas heterogéneas en cambio, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto. (106)

Esta zona de ambigüedad y conflicto es un concepto que resulta útil para pensar lo latinoamericano, pero también las literaturas nacionales y este caso particular de vanguardia surgida desde la provincia, en Valparaíso, ciudad moderna y periférica a la vez, cuyas publicaciones muestran tanto sus contradicciones como su pluralidad. En este sentido, al pensar en *Gong*, no oponemos necesariamente lo

1 Particularmente, los artículos de Hugo Herrera Pardo (“Imaginario prometeico”, “Próximo a publicarse” y “Redes de segundo grado. De la obra hispanoamericana a la obra vanguardista expandida de Zsigmond Remenyik” y los artículos de Braulio Rojas (“Julio Walton”).

cosmopolita con lo nacional o regional, ya que en las revistas latinoamericanas y particularmente en esta publicación, se ven otro tipo de comunidades que van más allá de estas categorizaciones, creando “cosmopolitismos alternativos”, concepto acuñado por Fernando Rosenberg para referirse a las vanguardias latinoamericanas, particularmente productivo para situar a esta vanguardia de Valparaíso y en particular, la de *Gong*: “Moreover, they are ‘alternative cosmopolitanisms’ unsettle binary oppositions between authenticity and irony, nativism and elite cosmopolitanism, particularism and universalism” (10).² En esta misma línea, Begoña Alberdi, se refiere a la escena de Valparaíso como un: “universo heteróclito de discursos culturales que tensionan el mismo sistema literario y una realidad fracturada –producto de la modernización– que se representa al interior de su literatura” (49).

Sin embargo, además de este rasgo, es importante destacar que la vanguardia que estamos estudiando aquí contiene también los antecedentes culturales de la vanguardia propia de Valparaíso. Entre ellos está el que surge en torno a la publicación de la hoja *Antena* no. 1 con su manifiesto *Rosa Náutica* (1921-1925), algunos de cuyos miembros fundan la revista *Nguillatún* (1924) (figs. 2 y 3), y cuya continuidad podemos hallarla en la publicación de *Gong. Nguillatún* (nombre que viene de la ceremonia de gran rogativa mapuche), publicada en Valparaíso, tuvo un solo número. Su propuesta estético-política ostentaba un proyecto indigenista muy particular que, sin embargo, no fue suficientemente desarrollada.³ En sus páginas se hallan poemas de Nefthalí Agrella, quien hacia 1922 ostentó su propio programa vanguardista, con la clara intención de intervenir el campo cultural local y el espacio público, como lo había hecho también antes con la publicación de la hoja de vanguardia *Antena* no. 1 y su manifiesto “Rosa Náutica”. Según Saúl Yurkievich el manifiesto es un típico producto de la época que permite difundir el arte nuevo y la nueva literatura a los que “quieren implantar la vanguardia europea en un rincón remoto del continente americano, provocar el deshielo de su ‘Laponia espiritual’” (651). A partir de este manifiesto *Rosa Náutica* del año 1922, un año fundacional para la experimentación y las vanguardias artísticas y literarias, se ve explícitamente ilustrado este “afán de contemporaneidad explícita [que] se manifiesta a través de un ostentoso y culterano cosmopolitismo que estimula la invención verbal y la inclusión de vocablos extranjeros” (654).

2 “Más aún, ellos son ‘cosmopolitismos alternativos’ que complejizan las oposiciones binarias entre la autenticidad y la ironía, el nativismo el cosmopolitismo de élite, particularismo y universalismo” (la traducción es mía).

3 Efectivamente, la única señal de este programa indigenista es un anuncio para el número dos, de un estudio sobre música araucana, el que nunca llegó a publicarse.



Fig. 2 y Fig. 3 “Nuestro programa” y poema “La gran rueda”, Neftalí Agrella (4). *Nguillatún. Periódico de literatura y arte moderno*, no. 1, año 1. Valparaíso. 6 de diciembre de 1924, pp. 1-4.⁴

Nguillatún surge en un ambiente de transformaciones donde confluye la modernidad del puerto, su multitemporalidad y su heterogeneidad, en el contexto del surgimiento de una vanguardia anclada en lo local. Parte de esto puede verse en el siguiente poema de Neftalí Agrella, inspirado en el parque de diversiones recientemente inaugurado en Valparaíso, con el nombre de “Luna Park y la rueda de Coney Island” (figs. 3 y 4), en donde se alaba a la máquina de la rueda, las luces, la altura, y se entrega un “aviso” en la última estrofa:

4 Un análisis más detallado de *Nguillatún*, de sus redes de amistades y colaboraciones se puede leer en el artículo de Macarena Urzúa “Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Neftalí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik”.

En el vértice de la Rueda
todos pueden jugar con los luceros
sin que los ángeles intervengan.
AVISO
No pueden subir señoras encinta
ni poetas románticos (4)



Fig. 4. Anuncio de “Grandes atracciones” en periódico *La estrella* de Valparaíso, martes 11 de abril de 1922, p. 2.

Gong se integra a la vanguardia porteña, dando continuidad al trabajo realizado por estas revistas. En el poema se ve una síntesis entre máquina y cuerpo, la gran rueda de Coney Island junto con el ojo que mira desde su vértice a la ciudad y en la que las “mujeres encinta” no pueden subir. El mismo Agrella, en la columna a la derecha del citado poema, escribe: “Ya conocía yo algo de eso, desde 1920, cuando llegué en son de aventura literaria a la gran New York, a la entrada de cuya bahía hay una isla de esas diversiones” (4). Se observa en el poema, de qué manera ese universo heterogéneo es enunciado desde una rueda que permite mirar desde arriba y de soslayo el puerto, situando a ese imaginario en una línea que trazada horizontalmente viaja de Valparaíso a Nueva York. A lo señalado por Yurkievich, agregamos el modo en que la vanguardia local y chilena se traslada a Valparaíso y

se ve una continuidad entre este primer manifiesto, hasta la nombrada *Nguillatún*, que deviene en una transformación hasta *Gong*.

En este sentido, se pueden identificar dos hitos que hoy nos permiten situar a *Gong* en un lugar de relevancia en el universo de las revistas de vanguardia nacional. En primer lugar, en esta publicación se halla el importante ensayo del poeta peruano César Vallejo “Autopsia del surrealismo”, que tuvo lugar en el número 5 de *Gong* y años más tarde, la primera publicación en Chile de fragmentos de Trilce (1922) en el número 10. Es decir, *Gong* habría sido la primera publicación chilena en exhibir la poesía de Vallejo, hecho que le otorga a este medio un rol fundamental en la circulación de otras poéticas, en este caso del ámbito internacional. Este gesto pionero de publicar a Vallejo en esta revista de Valparaíso se constituye como un eslabón, a mi juicio, fundamental en la construcción de esta red de correspondencias que conformó la vanguardia tardía latinoamericana.

“Autopsia del surrealismo”, ensayo polémico y fundamental, numerosas veces citado por su abierta crítica al surrealismo de André Breton y al rasgo burgués de la vanguardia, apareció simultáneamente en las revistas *Amauta* (1926-1930), *Bolívar* (1930-1931, Madrid), la revista argentina *Nosotros*, la revista chilena *Letras* (no. 22, julio 1930) y en *Varietades* de Lima (26 de marzo 1930). Probablemente Vallejo habría enviado su artículo por correo a Oreste Plath, como comprobaremos más adelante, quien se halla conectado a su vez, vía José Carlos Mariátegui, con la importante red que *Amauta* ostentaba.⁵ Con este ensayo, por un lado, el poeta peruano está dedicado a expandir sus ideas estéticas, pero por otro, también busca responder a sus necesidades materiales: no olvidemos que uno de sus modos de subsistencia será su trabajo de cronista, ensayista y reportero.

Gong formó parte de la red que activamente conformó el intelectual peruano José Carlos Mariátegui, alrededor de *Amauta*, la cual se distribuyó en toda América Latina, Estados Unidos y algunas ciudades europeas. Según la investigación realizada por Fernanda Beigel (2003), quien estudia y describe estas articulaciones, es la red del partido peruano APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) la que alimenta estas conexiones y alianzas, mediante los viajes de exiliados, estudiantes y

5 De hecho, en la correspondencia conservada en el Archivo José Carlos Mariátegui, hay una carta enviada por Plath y Jacobo Danke a José Carlos Mariátegui. La carta no está fechada, pero por los temas y porque ya se menciona a *Gong*, esta debe ser de alrededor de 1930. Jacobo Danke, pseudónimo de Juan Cabrera Pajarito (1905-1963), fue poeta y escritor de las vanguardias de Valparaíso. Oreste Plath, pseudónimo de César Octavio Müller (1907-1996), es escritor e investigador de folklore, leyendas y mitos chilenos, y creador de la revista *Gong*.

simpatizantes del partido, a Madrid, París, Valparaíso o Santiago. Entre las revistas chilenas vinculadas a la red, Beigel (*La epopeya de una generación*) menciona a *Claridad*, *Nguillatún*, *Gong*, *Revista de educación* y *Atenea* (Concepción), y habría que agregar a esta lista las publicaciones locales, ambas de Valparaíso: *Litoral. Órgano de estética moderna* (creada en 1927) y *Eclipse. Ideario de Nuevas Literaturas* (creada por Neftalí Agrella y Julio Walton en 1922), *Índice y Letras*.⁶ Por su parte, el reciente estudio del catálogo que acompañó la exposición del Museo Reina Sofía, Lima y Austin, Texas en 2019, *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s*, en la sección “Networks” del documentado estudio de Pablo Cruz, Natalia Majluf y Ana Torres, se reconoce como parte de las redes chilenas de Amauta, a las siguientes revistas: *Atenea*, *Claridad*, *Índice*, *Letras*, *Nuevos Rumbos*, *Revista de Educación*, *Galicia en Chile*, *Gong*, *Nautilus*, estas tres últimas publicadas en Valparaíso, como se observa en la siguiente imagen (fig. 5) de la página 290, del mencionado volumen. Esta es, de hecho, la única mención a *Gong* que se hace en este catálogo, aunque sí da noticia de una publicación anterior del poeta peruano en el año 1923 en la revista de la FECH, *Claridad*, a la que nos referiremos más adelante.⁷

6 En las revistas nombradas se hallan colaboraciones poéticas de Serafín Delmar, Magda Portal, Blanca del Prado, Blanca Luz Brum, Martín Adán, César Vallejo, Oquendo de Amat, entre otros. De *Eclipse* es imposible conseguir más que la portada del primer número, gracias a la edición de Iberoamericana y al libro de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*. Sobre la revista *Índice* (abril 1930 - febrero 1932), esta es una revista de catorce números, fundada por el intelectual venezolano vecindado en Chile, Mariano Picón Salas. En ella colaboran intelectuales de la década del 20. Sobre las redes de Amauta, recomiendo el acucioso y detallado estudio de Natalia Majluf y Beverly Adams en *The Avant-Garde Networks of Amauta*. Es muy completo al ilustrar las redes de esta revista con diversas publicaciones periódicas a lo largo de América Latina, ampliándola a Estados Unidos y Europa. Véanse también los estudios de Fernanda Beigel “El editorial como manifiesto” y de Natalia Majluf, “Izquierda y vanguardia latinoamericana. José Carlos Mariátegui y el arte de su tiempo” ambos en *The Avant-Garde Networks of Amauta*.

7



Fig. 5. Chile. *The Avant-Garde Networks of Amauta*.
“Networks”, p. 290.

De esta manera, *Gong*, puede leerse a partir de otra perspectiva que excede la de la vanguardia tardía y regional. Al conformarse como parte de esta red, esta publicación adquiere una relevancia que es también política y, mirada desde hoy, entrega una nueva perspectiva al lugar que tuvo este grupo al relacionarse con la red de Mariátegui. No obstante, *Gong* se caracteriza por su concentración en la poética más que en la política y por el uso particular que esta hace de ambas dimensiones con el fin de atraer el arte nuevo y “moderno”, como lo llaman sus textos y poemas, y con ello de realizar una singular síntesis de la vanguardia chilena y latinoamericana, principalmente peruana, al puerto de Valparaíso.

La ciudad-puerto tuvo, por lo tanto, un lugar gravitante en la vanguardia chilena y en la configuración de una sólida red con poetas y artistas peruanos, por sus co-

nexiones con la revista *Amauta* (Lima:1926-1930) y el *Boletín Titikaka* (Puno:1926-1930). Estos vínculos se materializan también en publicaciones periódicas en Valparaíso y Santiago. Una de estas es la revista del grupo imaginista, *Letras* (1928-1930), dirigida por Ángel Cruchaga y Salvador Reyes, la que volvió a publicar, en julio de 1930, el citado artículo de Vallejo sobre el surrealismo, y otras importantes colaboraciones de intelectuales y poetas peruanos, tales como José María Eguren, Magda Portal y Serafín Delmar.⁸ Bergel se refiere al modo en que Mariátegui propició una red de *Amauta* en América Latina y fuera de ella para la venta y distribución de *Amauta*: “Esas marcas —tanto como la presencia de autores y noticias de otros países—, son un índice de que en su propia materialidad estas publicaciones llevaban inscripta la trama transnacional que las hacía posibles” (Bergel 24-25). Este hecho hace que no solo *Amauta* llegue a Chile, sino que también los demás libros de Ediciones Amauta sean anunciados en sus páginas, haciendo que los autores de esta red circulen y lleguen a tener una resonancia más allá de *Gong*.

A partir de estas referencias se confirma la relevancia y existencia de la red chileno-peruana en los años 30, debido en parte a la presencia de peruanos en Chile por el exilio del APRA, hecho que tuvo enormes consecuencias en el mundo cultural. Además, estos intelectuales tuvieron gran presencia editorial en nuestro país, a través de la editorial Ercilla, la que estuvo a cargo del peruano Luis Alberto Sánchez. Por esta razón, la incidencia literaria de la intelectualidad peruana en Chile es fundamental, y también lo es en la política. Así como Sánchez, pasaron varios años de su exilio en Santiago, los poetas y activistas Magda Portal y Serafín Delmar, quienes llegaron a instalarse en la capital chilena, luego de un largo periplo

8 Por su parte, la revista *Letras* señala lo siguiente: “Letras tendrá mucho agrado en ver reproducidos sus artículos originales siempre que se indique su procedencia con claridad” (*Letras*, no. 1, mayo, 1928). En *Letras* se reproduce el citado texto de Vallejo en julio de 1930, “Autopsia del surrealismo”, sin embargo, *Gong* es pionera en publicarlo en Chile.

en 1939.⁹ *Gong*, desde un sitio más vanguardista aún, comparte cierta semejanza con revistas como *Bolívar* (1930-1931) en Madrid e *Índice* (1930-1932) en Chile.¹⁰

Martín Bergel, quien ha trabajado la obra de José Carlos Mariátegui, su ideología y sus redes intelectuales, señala en su artículo, “América Latina, pero desde abajo. Prácticas y representaciones intelectuales de un ciclo histórico latinoamericano. 1898-1936”:

Amauta, la revista que Mariátegui publicó en Lima desde 1926 hasta su muerte cuatro años después —y que expresa como ninguna otra publicación del continente una mixtura virtuosa de vanguardismo estético y político—, brindó su espacio a reformistas de toda la región. Por ello, y por las redes americanas que la propia factura de la revista movilizó, y que son perceptibles en señas de su propia materialidad —avisos, menciones de libros de otros países, etc.—, la perspectiva continental estuvo en el centro de su apuesta político-cultural (aun cuando se tratase de un americanismo que no recusaba de los más avanzados logros de la cultura occidental, comenzando por el marxismo). (23)

La revista *Gong* se sitúa de manera oblicua, quizás algo marginal, dentro de esta red. El manifiesto de su primer número alude a cierta misión política, pero que finalmente se centra en una apuesta poética y cultural, propia de una vanguardia tardía, que abraza solo algunas publicaciones más ideológicas, como justamente las crónicas desde Rusia, escritas por Vallejo, que *Gong* publicó.

Ahora bien, atendiendo a esta sintaxis y al modo de exponer sus redes que esta revista ostenta, resalta en primer lugar, el rol central que tuvo aquí José Carlos

9 Véase en primer lugar el libro de Luis Alberto Sánchez, *Visto y vivido en Chile*, acerca del contexto social y cultural en Chile durante los años 30. En estas memorias, Sánchez se refiere a la presencia de intelectuales peruanos, así como de América Latina. Iluminador resulta también el libro de Sebastián Hernández *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922-1945)*, a quien agradezco sus datos sobre Magda Portal en Chile. Ver además el estudio preliminar a la reedición de Costa sur de Magda Portal. Sobre el primer momento de Portal en Chile, véase la autobiografía de Magda Portal, en el libro de Kathleen Weaver. El acervo de archivos de Magda Portal, así como su correspondencia se halla en la colección “Portal papers” conservados en la Nettie Lee Benson Latin American Collection, The University of Texas at Austin.

10 La revista *Bolívar* fue fundada en Madrid por Pablo Abril de Vivero, hermano del poeta vanguardista peruano Xavier Avril, autor del poemario *Hollywood*. La publicación cuenta con colaboraciones de los peruanos E.A. Westphalen, José María Eguren, Martín Adán, Alfredo Miró, César Vallejo y sus crónicas desde Rusia. También se encuentran ilustraciones de la artista chilena Laura Rodig en algunas de sus portadas.

Mariátegui, sobre todo en el homenaje que se le hizo en el número 4 de *Gong*, en marzo de 1930. Pero, además, en este número hay colaboraciones de los poetas peruanos Magda Portal, Julián Petrovick (seudónimo de Oscar Bolaños, hermano de Serafín Delmar) y del chileno Salvador Reyes, quien aparece con un poema sobre Valparaíso. Esta publicación, de hecho, puede leerse como una antología o como un índice del arte nuevo de Valparaíso en los años 30; en ella vemos cómo a partir de sus contenidos, *Gong* se sitúa en la esfera de lo local, pero además en el contexto más amplio de las redes políticas y estéticas de América Latina. Para leer la circulación y articulación de esta red, es relevante atender a la composición de este tablero y las fechas en que se publican determinados ensayos y poemas. Por ejemplo, no es casual, sino muy significativa, la confluencia de la publicación del importante ensayo de César Vallejo, publicado en *Gong* número 5, en la portada de la revista, con un busto de Pablo Neruda, llamado “Mascarilla del poeta”, realizado por Tótila Albert (fig. 6). Esta convivencia, atiende otra vez a la instalación de esta publicación en un espacio indeterminado entre lo local y lo global, pero siempre dentro de esta red chileno-peruana y latinoamericana.



Fig. 6. Portada *Gong*, no. 5.

Volviendo a la relevancia de la publicación de “Autopsia del surrealismo” de César Vallejo, se observa cómo este hito permite ver el modo en que operó esta red. Como señalamos anteriormente, el ensayo apareció publicado al mismo tiempo en *Gong* que en el número 30 de *Amauta* —es decir, de manera posterior a la reciente muerte de José Carlos Mariátegui— y simultáneamente en el número 1151 de la revista peruana *Variedades*, con fecha 26 de marzo de 1930 y en la revista *Bolívar*, de Madrid, en mayo de 1930 (fig. 7). Así, tal como se consigna a Vallejo como colaborador de *Gong*, será recurrente ver en sus páginas selecciones de poesía peruana: del poeta José Miguel Eguren, del poeta Oquendo de Amat, además de los ya nombrados ejemplos, permitiendo observar el alcance de esta red y el interés por la poesía peruana de la época.

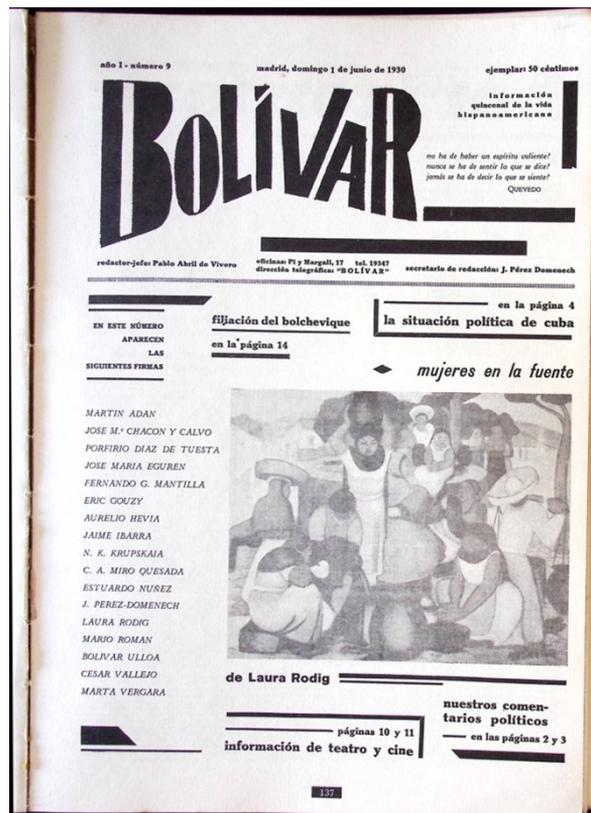


Fig. 6. Portada de *Bolívar* (Madrid) 1 de junio de 1930. “Mujeres en la fuente”, grabado por Laura Rodig.

Estos hechos hablan de una comunidad, de la presencia de redes poéticas e intelectuales entre Chile y Perú, que remiten a la presencia temprana de la estética vanguardista en medios impresos chilenos, que en un punto es continuidad de aquella colaboración comenzada por *Litoral* (1927-1928) y *Elipse* (1922), ambas revistas vanguardistas de Valparaíso. Estas presencias hacen imprescindible mostrar desde sus publicaciones al grupo que funcionó en torno a *Amauta*, es decir, a la que probablemente fuera la más importante red de intelectuales de América Latina, en donde vanguardia y proyecto político conformaron un discurso y también una estética que tendrá un lugar relevante en el quehacer cultural y político en Chile.¹¹

Continuando con el análisis, en el número 4 de *Gong*, publicado en marzo de 1930, aparece una editorial en la primera página con un texto laudatorio hacia José Carlos Mariátegui, firmado por Miguel Ángel Urquieta, el que también nos ayuda a leer el espacio político y estético en el que *Gong* se sitúa:

Es ahora con José Carlos Mariátegui que comienza decisivamente el estudio descarnado y valeroso de la realidad peruana con un criterio revolucionario y un impulso práctico. Revolución en su más limpio sentido . . . Las palabras han sido campanas . . . José Carlos Mariátegui abre para la nueva mentalidad continental, todo un mundo de posibilidades formidables. (1)

Esa “nueva mentalidad” de la que *Gong* se hace parte, queda explícita en la siguiente nota enmarcada al centro de la página del mencionado número 4: “Y contra la oposición de los “mamouth” literarios, oponiendo la juventud triunfante de Salvador Reyes, Lucía Condal, Magda Portal, Angel Urquieta, José Varallanos, Mario Bonat . . . ¿Qué decir ahora de los improvisados críticos porteños?” (1). Este no es sino un modo al que acude *Gong*, una relación horizontal con respecto a los actores de este círculo político y estético. Cabe destacar que este mismo número nombra a los intelectuales peruanos Serafín Delmar y Magda Portal avecindados en Chile en este momento, en la nota de Julián Petrovick (seudónimo de Oscar Bolaños Díaz, hermano de Serafín Delmar, Reynaldo), quien señala:

Así, en Magda Portal y Serafín Delmar, lo espiritual y material están relegados ante el imperativo de lucha. La lucha vive en ellos porque tienen conciencia

11 Ver artículo de Patricio Gutiérrez Donoso sobre la recepción de José Carlos Mariátegui en Chile, donde su autor incluye como parte de esta red a la revista *Mástil* (Santiago, 1929-1933), dirigida por Eugenio Orrego Vicuña, Centro de Estudiantes de Derecho, Universidad de Chile, publicación que también rinde homenaje a Mariátegui, y que habría reseñado *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

de haber nacido en esta época de lucha . . . al hablar de la poesía es necesario borrar la geografía que nos rodea, porque frente a la poesía no puede estar sino un solo espíritu con la soledad interrumpida para presenciar el espectáculo. (2)

La nota cierra refiriéndose a Mariátegui, quien “vendrá pronto a llenar el destierro”. Hay que recordar que, para la publicación de este número, efectivamente se esperaba un viaje de Mariátegui a Chile, que sin embargo fue frustrado porque el escritor murió antes de realizar el periplo.

Gong deviene, por lo tanto, un ente articulador del arte y la literatura nueva, y pasa a ser no solo una revista, sino una publicación que aglutina un grupo y configura redes. De esta manera, se ve, por un lado, dónde se ubica *Gong* dentro de esta red, a quiénes alcanza y cuál es su *modus operandi*. En relación a esto, ellos incorporan fragmentos de artículos o poemas ya publicados, los que son extraídos de otros medios, pero no de cualquier revista, sino que, en este caso, son recortes que son envíos directos, como el de Vallejo, que aparece en el número 5, de mayo de 1930. Este hecho no es solo una suposición, ya que gracias al dato concreto de Karen Müller Turina, hija de Oreste Plath, se confirma que estas colaboraciones habrían sido enviadas directamente por el mismo Vallejo a su padre.¹² Este número 5 coincide con el tema de la muerte de Mariátegui, por lo que se habla de un “duelo continental”, junto a la ya mencionada publicación de “Autopsia del surrealismo”.

Reverberan con un fuerte sonido en esta revista, ciertas figuras que en ese momento son de importancia continental: los ya mencionados José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Magda Portal, Serafín Delmar y Blanca Luz Brum. Esto nos permite leer el modo en que se articula la vanguardia tardía, a través de esta red poética leída desde Chile, que tiene sus representantes locales, y al mismo tiempo establece correspondencia con Hispanoamérica, la red Mariátegui y la vanguardia europea.¹³

Siguiendo a Antonia Viu y Claudia Darrigandi en la introducción al dossier sobre revistas del mismo periodo, titulado “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”, son justamente dos dimensiones las que aquí interesan:

12 En conversación telefónica, sostenida el 27 de septiembre de 2021.

13 *The Avant Garde Networks of Amauta*, confirma el rol de la poeta uruguaya, Blanca Luz Brum, quien tendría un rol central en articular la red Mariátegui en Chile “She made sure to keep JCM apprised, via their copious correspondence, of the political conjuncture at each stop along her way” (291).

Las revistas son centrales para entender la formación y la circulación del conocimiento, las agendas programáticas, económicas y comerciales que animan determinados proyectos y sus vínculos con la historia de la región. Ellas pueden estudiarse por las diferentes redes que conforman y los flujos que posibilitan, pero también en tanto productos culturales con una dimensión material, como propuestas gráficas con un lenguaje propio y como tecnologías que promueven ciertas formas de leer y de concebir la cultura. (9)

Por su parte, Geraldine Rogers en “Las publicaciones periódicas como dispositivo de exposición”, reafirma esta idea, invitando a leer las revistas como dispositivos y prácticas políticas de exposición (21). Es decir, como una vitrina donde se exhiben colaboraciones, que permiten observar su política interna. Sin embargo, ambos reconocen la importancia de sumar a estas dimensiones, los aspectos vinculados a su materialidad y que también inciden en el entramado de redes intelectuales. Desde esta perspectiva, la revista *Gong* es un dispositivo multimedial en formato análogo, en donde opera un proyecto de disseminación de una vanguardia tardía y regional, en donde aparecen conexiones y correspondencias que permiten leer un momento fundamental de este período, como lo es esta fase de intercambios con Vallejo y otros poetas peruanos. Además, *Gong* establece un diálogo interno con las artes gráficas chilenas, a través de los diversos tipos de grabado que se usan en sus páginas, y el diseño gráfico en ciernes que se visualiza en la composición de las tipografías con que se exhibe el nombre de la revista, como se verá en la segunda sección de este artículo. Efectivamente, el montaje interno de *Gong* le otorga un importante rol a los elementos gráficos de este medio impreso, y su aspecto visual adquiere una materialidad que contribuye a concebir esta revista como un eco de la vanguardia. El resultado es una caja de resonancia que funciona a través de una red de vibración multimodal: sonora y visual, en la que el arte, la poesía, los lazos de amistad y la correspondencia tuvieron un lugar muy relevante. Por eso queremos intentar establecer qué es lo que aportan estos materiales paratextuales al leer y experimentar el “sonido” de *Gong*, sus reverberaciones y su particular propuesta, que tal como un “gong” ilumina y suena con un estruendo. Esta resonancia erige a la revista como un dispositivo de agitación y novedad, con el que se exhibe lo nuevo, lo local y lo latinoamericano, a través de varias capas de significación.

Graficar los ecos y sus colaboraciones: presencia y vibraciones de un nombre

¿Cuál es la poética o la sintaxis de *Gong*, qué lugar tienen sus diversos elementos materiales y cuál es el alcance de su eco, reverberación y sonido? La idea de sintaxis fue acuñada por Beatriz Sarlo, para referirse fundamentalmente a la política de las revistas culturales: “La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirve para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto” (12). En el caso de *Gong*, es la comunidad creadora de la revista, es decir, grabadores, artistas, escritores y escritoras, quienes le otorgan y la impronta de un cuerpo impreso a la revista y la dotan de voz. Así, el sonido del gong reverbera y se amplifica hacia una estética de múltiples escrituras, imágenes y voces que, sumados a las técnicas del grabado y la linotipia —cuya tecnología es aún moderna—, entregan a sus páginas una disposición gráfica que propone un modo de leer esta sintaxis y por ende de acercarse a la revista según el llamado del manifiesto del primer número: “Gong, más que todo quiere ser tablero abierto para la inquietud espiritual y artística de los hermanos de América” (1).¹⁴ El uso de los grabados en madera y en linotipia, son técnicas claramente heredadas de la primera vanguardia de Valparaíso. De hecho, en el manifiesto *Rosa Náutica* de 1922 firman, además de Neftalí Agrella, el autor húngaro Zsygmond Remenyik, quien facilitó el grabado del artista del Sandor Bortnyik para este número.¹⁵ Los ecos de esta imagen representante del activismo húngaro —cuya impronta será replicada en otras publicaciones de Valparaíso como Litoral, por el grabadista mexicano Jesús Carlos Toro— inciden también sobre *Gong*, su experimentación gráfica y su tipografía, como se verá más adelante.¹⁶ En efecto, como señala De Nordenflycht (2011), “El magisterio expre-

14 En la entrada sobre la historia del grabado en Chile en el sitio web Memoria Chilena, se alude a la modernidad que implicó el uso de la técnica del linograbado, así como las implicancias que este tuvo: “Dentro de las técnicas más tradicionales para la creación de grabados se encuentra la xilografía o grabado en madera, a la cual en las primeras décadas del siglo XX se sumó la linografía, en la que se utiliza linóleo, un material plástico que permite la extracción de material de forma similar a la madera pero con mayor facilidad y rapidez. La única diferencia evidente de la linografía respecto de la xilografía es la pérdida de la veta de la madera en las impresiones, razón por la que los artistas más tradicionalistas promovían esta última, que en el plano simbólico se encontraba asociada a una expresión popular campesina. La linografía, en cambio, por la utilización de materiales de mayor elaboración industrial, se vinculó más bien a un imaginario de carácter proletario”.

15 Ver artículo de Muñoz.

16 Ver los textos de Laszlo Scholz “Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina” y el estudio preliminar a *El lamparero alucinado*. Asimismo, revisando publicaciones de la vanguardia europea, llama la atención la revista *Blast* con una estética en sus grabados que resulta bastante similar. La investigación de Natalia Mahluf para el libro *The Avant Garde Networks of Amanta* es muy iluminadora, ya que permite ver

sionista de Remenyik es rápidamente recogido por el grupo vanguardista porteño” (“La vanguardia de Valparaíso” 126).

Por otro lado, *Gong* se llama a sí misma “tablero”, de formato vertical y lúdico, en donde todos los colaboradores y colaboradoras se hallan en igual condición al configurarse como parte de un dispositivo que no es solo de juego, sino que llama a sus iguales a ser parte de las mismas “inquietudes espirituales y artísticas”. En este tablero, las publicaciones son reunidas, ya sea gracias al envío o circulación de recortes o bien de la correspondencia directa, estrategias que permiten a *Gong* posicionar ciertos temas o autores relevantes, como ocurre con Vallejo, quien habría enviado directamente el citado ensayo sobre el surrealismo, fragmentos de *Trilce* y un par de sus reportajes-crónica desde Rusia al editor y director de *Gong*, Oreste Plath. El antecedente de la primera aparición de Vallejo en un medio impreso en Chile sería la publicación de Vallejo en *Claridad* en 1923 con la crónica titulada “Desde Europa: los mutilados”, texto sobre las víctimas de la Primera Guerra Mundial, que fue la primera aparición de César Vallejo en un medio impreso en Chile, pero en calidad de reportero y no aún de poeta (“Desde Europa”).

Según la hija de Oreste Plath, Karen Müller, fue gracias a la revista de su padre que en Chile se habló por primera vez de César Vallejo y, para corroborar este hecho, me envió una foto de la firma de César Vallejo, extraída de una correspondencia entre ambos, la que es conservada por Müller (fig. 8)¹⁷:

Fig. 8. Firma enviada por correo electrónico por Karen Müller.

la trayectoria estética y el influjo que tuvo para Mariátegui o Sabogal el arte expresionista alemán, entre otros, de artistas como el alemán Georg Grosz.

17 Enviada por correo electrónico el 27 de septiembre de 2021.

La firma, el envío personal, la correspondencia; sobres, recortes de artículos e incluso el *snaf* de esta firma otorgan una dimensión material y afectiva distinta a esta publicación. Hay en ella una mano detrás, alguien que firmó de “puño y letra”, es decir, una acción donde la colaboración, el afecto, la política y la estética confluyen. El fragmento deviene aquí un “organismo vivo” que circula independiente, a través de correspondencias y archivos. Una firma que habla de una colaboración y que contribuye a leer esta revista como índice de un tiempo y espacio determinado. Claramente, estas fracciones, envíos y posterior montaje en un medio impreso, remiten a técnicas vanguardistas donde aparecen el azar, la amistad, el ensamblaje, lo que nos permite leer la totalidad de esta revista y las comunicaciones que la rodean, como una metáfora del momento.



Fig. 9. Detalle grabado en madera de Germán Baltra en *Gong*, no. 1.

Pasemos ahora a leer ciertas unidades de la sintaxis de *Gong*, como las diversas gráficas con las que se exhibe su nombre en los distintos números, analizando su

dimensión visual y la significación de ese material, pero también el agenciamiento que el director de la revista, Plath, le otorga a cada una de sus secciones.

La originalidad de *Gong*, radicará precisamente en su estética, la cual adquiere un rol protagónico, sobre todo en la gráfica de sus nombres a lo largo de los números, en donde el diseño y el trazo guiará la lectura, exaltando la materialidad y el sonido de la palabra, “gong”, que designa a la revista. De esta manera, el uso que se hace del nombre se asemeja al de un cartel, como sucede en otras revistas de vanguardia, como la chilena *Claridad*, estudiada por Antonia Viu en *Materialidades de lo impreso*. En esta, “la presencia del cartel es material en la medida en que puede hacerse visible o actualizarse —o no— en una determinada experiencia de lectura” (57).

En el caso de *Gong*, la gráfica en general lleva al nombre de la revista hacia cualidades que van más allá de nombrar, dándole la electricidad y fuerza propia de una vanguardia que quiere llamar la atención provocando un shock o una suerte de resplandor de luz eléctrica que alumbra la página de una lectura compartida (fig. 9). Sin embargo, en cada número el nombre *Gong* tiene una gráfica diferente, ejecutada por artistas locales en diversos medios gráficos, como la xilografía y el linograbado. Esto hace que cada publicación sea única y que su tipografía vaya mutando como si se tratara de un ente vivo, en el que cada una de sus partes adquiere una vitalidad independiente con su propio mensaje y agencia.

Si observamos la disposición de este nombre en el número 1 de *Gong* (fig.10), es decir, su gráfica, el uso del grabado, la linotipia y la tipografía de claro tinte expresionista, es posible reconocer una estética similar a otras revistas de la época (*Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Nguillatún* o incluso *Blast*). Sin embargo, aparecen acá otros objetos identificables que permiten leer hacia dónde van esos signos devenidos imágenes y unidades significantes: un guante de boxeo, un ring y el gong de ese deporte, que alude también al tablero del juego oriental, “go”, y al sonido de entrada o salida de algo, cargado de exotismo, temblor y sorpresa. Así, *Gong* aparece como un instrumento de resonancia en el que reverberan diversos tonos y sonidos del exterior.



Fig. 10. Título de *Gong*, no. 1.

Por otro lado, estos grabados le otorgan superficies, capas y volúmenes a la publicación. La técnica del linóleo, popularizada en Valparaíso en los años veinte por los hermanos Alvial, según señala Jerónimo Bedel en la revista *Letras* (3), entrega distintas profundidades a las imágenes y letras, sumando sentidos a la lectura. Además, el predominio de lo gráfico abrirá paso a la emergencia de un discurso del arte nuevo que *Gong* situará en un sitio tan relevante como el de los demás artistas y escritores colaboradores. El formato de tablero refuerza esta organización, pues pone a los colaboradores/jugadores en una posición de igualdad.

Este sello gráfico en la presentación del nombre de la revista, es relevante pues le otorga sonido y textura, reactualizando el llamado a la novedad, al arte nuevo y actual, propio de la retórica y el programa de las revistas de vanguardia. Sonya Petersson destaca la importancia de resaltar marcas gráficas como puntos, líneas y áreas visuales, pues estas funcionan como “analytic categories in their own right” (99). En el caso de *Gong*, el título (como el mismo Plath llamará a la gráfica de los nombres de *Gong*, en el número 10) deviene entonces una marca de materialidad que también alude a un sentido de comunidad; un sello de diversas agencias humanas y no humanas (como los moldes de las letras, las tintas y las máquinas y herramientas para los grabados). El recurso de reunir texto e imagen, de este modo, llama a la escucha de distintas voces, transformándose en metáfora del contenido de la revista. Así, la grafía de *Gong*, que es también onomatopeya y sonido, remite al poema visual, un gesto dadaísta o incluso hace un guiño al modernismo brasileño.

En *Gong* predomina, por un lado, la xilografía, grabado en madera que según Natalia Majluf en su ensayo “Indigenism as Avant-Garde”, fue de gran relevancia

en el diseño de vanguardia. De hecho, la revista *Amauta* acudió a esta técnica desde su primer logo tipográfico (141), el cual fue realizado por el artista peruano, José Sabogal. Por otra parte, hay un trabajo de diseño tipográfico que también es muy importante. Este diseño hace hincapié en diversificar la disposición gráfica del nombre de la revista para darle un ímpetu vanguardista y dinámico, siguiendo tal vez la línea inaugurada por revistas europeas del futurismo y el dadaísmo. Además, tal como sucede en *Amauta* según Majluf, hay en *Gong* un contrapeso entre la tipografía de los títulos y la disposición de los textos más bien tradicional en el cuerpo de la revista.

El uso del grabado en madera en los primeros números de *Gong* tiene un efecto semejante al que tuvo el uso de esta misma técnica en *Amauta*, examinada por Majluf: “The idea of woodblock printing as a primitive, distilled expression of a vernacular aesthetic resulted from the expansión of the medium as an Avant-garde emblem through Latin American journals” (“Indigenism as Avant-Garde” 143). Esta estética primitivista se observa en las primeras portadas de *Gong*, pero a medida que se afianza la publicación aparecerán más artistas y colaboradores que también imprimirán nuevas técnicas como el uso del linóleo y el linograbado, además de la mencionada xilografía.¹⁸



Fig. 11. Detalle título *Gong*, no. 6.

De este modo, la grafía de cada nombre se va transformando en un ente individual, a partir del cual se adivinan los diversos actantes/materiales y técnicas presentes en cada entrega de *Gong*, los que en conjunto conforman, a su vez, un ensamblaje. Jane Bennet, en su libro *Materia vibrante*, atribuye a estos ensamblajes

18 Según Memoria Chilena *Gong* utilizaría la técnica del linograbado y del grabado en madera o xilografía, siguiendo por ejemplo la técnica ya usada en la revista *Litoral* (1927-1928), revista de Valparaíso en la que Celedón, Baltra y Alviaj colaboraron, al igual que en *Gong* (“*Gong* (1929-1931)”).

una agencia que puede ser incluso política: “Los ensamblajes son agrupamientos ad hoc de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes. Son confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que las socavan desde dentro” (74). Es precisamente lo que sucede en *Gong*, donde la especificidad gráfica de los títulos, imprime una vitalidad que vibra y reverbera dentro de las letras de su nombre; se producen entonces ensamblajes sensoriales que darán un tono con el que se leerá o al que se entrará en cada número.

En cada portada de *Gong*, bajo el rótulo donde aparecen quienes colaboran en la revista, se señala también la autoría de las “maderas”, así como de las letras particularmente diseñadas para cada número, correspondientes a xilografías o linograbados (fig.11). Por ejemplo, en el número 2 (fig. 12), que es el único número donde no aparecen en portada los nombres de los integrantes de este tablero, se presenta el título, de manera muy llamativa, y en la esquina derecha inferior, se observan las iniciales G. B., que probablemente correspondan a Germán Baltra, autor de varias xilografías al interior de este y otros números. Visualmente, el nombre aquí alude a la idea del tablero de juego, de manera simultánea a la de una luz refractante y distorsionadora. Pero, además, los recursos gráficos del nombre en este número se complejizan, pues se establecen correspondencias entre la “gráfica” del título y el contenido de los poemas de este número “Reflector” del peruano Federico Bolaños.



Fig. 12. Detalle título *Gong*, no. 2.

En el número 3 (fig. 13), solo aparece una “A” a modo de firma (esquina inferior izquierda), la cual suponemos corresponde a Lautaro o Aníbal Alvial, hermanos y grabadores, oriundos de Valparaíso, quienes ilustran varias de estas páginas.¹⁹



Fig. 14. Detalle título *Gong*, no. 3.

Si observamos este título veremos que bajo las letras se hallan aves volando, o bien, según como se mire, los picos de una montaña, confundiéndose con sus alas. Este recurso se puede leer como el uso probablemente involuntario de un *trompe l'oeil*. A nivel de significado, se alude a un vuelo alto, un despegue de este Gong poético. Esta entrega de *Gong*, vale mencionar, cuenta entre sus páginas con la publicación del fragmento final de *Nadja* de Breton (publicada en francés en 1928), traducida por el diplomático y escritor Juan Marín especialmente para este número. Es decir, exhibe cierta novedad al incluir una porción de la importante novela surrealista en sus páginas.

¹⁹ Los grabados y diseños de estos hermanos, aparecen ilustrando poemas y publicidades en revista *Litoral* (1927-1928), *Letras*, *Zig-Zag*, así como también numerosas portadas de libros infantiles de la editorial Rapa-Nui.



Fig. 15. Detalle título *Gong*, no. 9.



Fig. 16. Detalle título *Gong*, no. 10.

Las letras que componen el nombre *Gong* adquieren una “visualidad tipográfica” (Viu, *Materialidades* 76), siguiendo a Antonia Viu, y se adelantan a lo que más adelante será la ilustración en las revistas literarias o magazinescas, en donde la imagen adquirirá un rol fundamental, equiparando su estatus al del texto escrito. Este recurso aporta modernidad, pero también autoría a la disposición plástica que otorga carácter a cada número. De hecho, el número 10 (fig. 16) dice expresamente junto a los contenidos: “Título de Enrique Siebert”. Asimismo, en el número 9 (fig. 15) en los contenidos del “tablero de arte y literatura”, se anuncia la portada de Pedro Celedón y las “viñetas de Olga Díaz Garcés”.

Creo fundamental atender al gesto, realizado por la dirección y edición de *Gong*, de conferirle relevancia a las letras, títulos y viñetas de esta publicación, pues esto les da una dimensión visual y material a los elementos paratextuales de la revista. En ella, tanto las imágenes como las secciones visuales y de diseño que la componen se hallan en una misma jerarquía que los textos, poemas y artículos. Así, cada sección adquiere independencia al mismo tiempo que una interdependencia, pues se nos propone leer con visión de conjunto, como si estuviéramos frente a un gran ensamble en el que cada elemento tiene una voz.

En *Gong* número 7 (fig. 17), aparecen poemas del peruano José María Eguren y también traducciones de James Joyce, junto a un “motivo incaico” de Olga Díaz García, cuya imagen e inclusión en este número resulta interesante pues provoca resonancias que mezclan la estética y experimentación presente en las páginas de *Gong*, con cierto indigenismo que sin duda reanuda el diálogo con el diseño de las revistas peruanas *Amanta* y *Boletín Titikaka* en cuyas redes *Gong* participa.



Fig. 17. *Gong*, no. 7, motivo incaico de Olga Díaz García.

En el número 8, de agosto de 1930, en el que se celebra el aniversario de la revista, la portada se presenta de una manera que no es la habitual. En esta se observa el título “tablero” y abajo un detallado índice de colaboraciones, divididas en dos secciones: “aniversario”, que incluye la lista de poemas y textos publicados, y la sección “cromo” con un listado de dibujos, óleos, esculturas y croquis. Otro texto de la portada es el comentario al Primer Salón Libre (de arte) en Valparaíso, bajo la imagen del busto del “roto chileno”, obra del escultor Samuel Román, el cual es reseñado de la siguiente manera:

Gavilla de atención artística, magnético centro de expresión, ‘Gong’ quiso extraer de su imagen libertaria un grito firme, con voz saturada de posibilidades, que hablara de valientes incursiones en el avión de todas las audacias, a través de la vanguardia, sobre la recia pirotecnia del fuego de avanzada, junto a la crepitante metralla de la estética nueva, y que como un barco cargado de sorpresas, sumando latitudes, —en zarpe desde los astilleros más jóvenes— lanzará un contrabando de valía en el lanchón pesado de nuestro ambiente. (1)



Fig. 18. Portada *Gong*, no. 8.

La descripción del salón retoma la idea de vanguardia, el “fuego de avanzada” del que participan tanto el salón de arte como *Gong*. Así lo señala su editorial: “*Gong* extiende sus brazos de cordialidad para captar —en panorama comprensivo— las voces más honradas y esbeltas de este primer salón” (1). Asimismo, en la segunda página, en tono celebratorio, se lee una breve historia de la revista en el contexto de su aniversario:

Las cuatro hojas se fueron imponiendo y en avance reciente, ahogamos nuestros deseos y lanzamos seis, luego con avaricia venciendo esfuerzo aparecieron las ocho. Hoy son 16 páginas, mañana serán nuevamente ocho . . . Y con lo mejor y lo más firme ofrecemos nuestro tablero, que es suyo. Confundidos contribuimos a que se florezca. (2)

El tablero se ofrece al público lector que, en palabras de ellos, contribuye a que Gong florezca y extienda su vibración. Asimismo, más adelante se ve un “Elogio a Pedro Celedón” (fig.19), importante artista de la vanguardia de Valparaíso, más un grabado de su autoría, copiado de *La Nación*, como ahí se señala.²⁰ A continuación, aparece una extensa nota de Pablo de Rokha (fig. 20), un cuento de Juan Marín, junto a un gran linóleo de Germán Baltra, de clara línea expresionista. En las páginas 12 y 13 se ven imágenes y textos de las obras que estuvieron presentes en el salón. La sesión se llama “Panorama del salón” (fig. 19), y destaca a artistas como René Tornero, Lupercio Arancibia y Pedro Celedón, entre otros. Por último, podemos encontrar poemas de Jacobo Danke, amigo y colaborador de Plath, fundador también de Gong, quien a su vez colabora con medios como Zig-Zag y *La Nación*, entre otros.



Fig. 19. “Elogio a Pedro Celedón”.
Gong, no. 8.

20 Colaborador de las revistas porteñas *Siembra* y *Litoral*, entre otras.



Fig. 20. Linóleo de German Baltra y nota de Pablo de Rokha. *Gong*, no. 8.



Fig. 21. "Panorama del salón", *Gong*, no. 8, pp. 12-13.

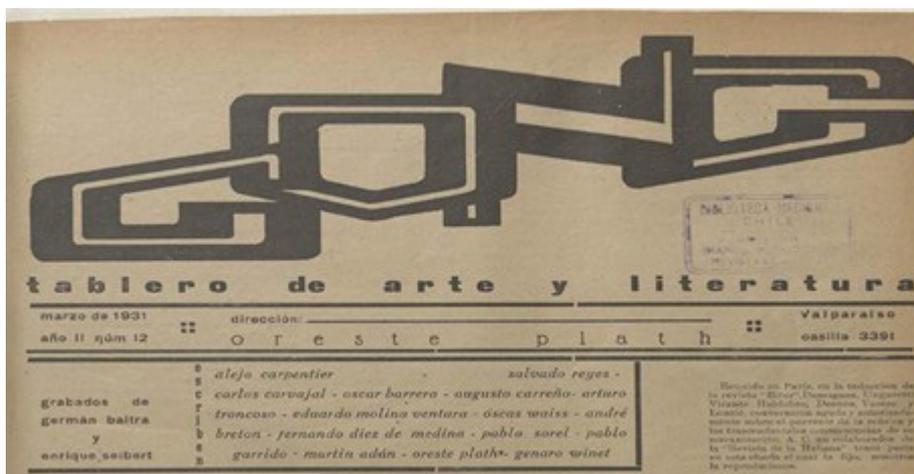


Fig. 22. Detalle título y colaboraciones *Gong*, no. 12.

La entrega número 12 (fig. 22) de *Gong*, cuenta con un poema del peruano Martín Adán, titulado “La rosa”, que forma parte de “Poemas Underwood” de *La casa de cartón* (1928). Esto nos permite conectar nuevamente la revista con la red de poetas e intelectuales peruanos, siendo tal vez una de las primeras revistas en publicar a Adán en Chile. Finalmente, en este mismo número se convoca a una reunión en “Gonglandia”, creándose incluso, un mundo y una comunidad ficticia alrededor de *Gong*. Esta sección se repite en algunos números y remite a una comunidad real e imaginada de lectores y colaboradores que formarían parte del eco de esta publicación.

¿Por qué creo importante hacer hincapié en los títulos y en la gráfica de *Gong*? Además del contenido y de las redes que exhibe el tablero, como se analizó en la sección anterior, existe, sin duda, una decisión editorial de insistir en el aspecto comunitario de la producción de la revista. En ella tienen visibilidad no solo autores y encargados de edición, sino también quienes conciben, crean e imprimen las letras, los cuales son elevados a la categoría de artista. Geraldine Rogers se refiere a esta jerarquización de los diversos componentes que hay al interior de una publicación periódica: “qué y cómo . . . se expone, subexpone o se sobreexpone, lleva a considerar a las revistas como modo de intervenir en el reparto de lo visible y lo legible en la esfera pública y en el mercado de bienes simbólicos” (14). Por su parte, Horacio Tarcus se refiere al rol que tuvieron el grabado y diversas técnicas

de producción imágenes para ilustrar las revistas e impresos en general, y señala lo siguiente:

Ya las técnicas de impresión del siglo XIX, desde el grabado y la litografía hasta la fotografía y el fotograbado, vinieron a desafiar la hegemonía del texto . . . Y fueron las revistas antes que los diarios las que vinieron a desafiar la hegemonía textual . . . Las ilustraciones no solo cumplen funciones meramente decorativas, sino sobre todo estéticas, informativas y comunicativas en general. (72)

Habría, por lo tanto, una tendencia, señala Tarcus, a situar texto e imagen en relación de paridad. Esto también lo hizo Mariátegui en *Amauta* o José María Cao en *Caras y Caretas* (73), y podríamos agregar a esta lista a Oreste Plath, pionero en la tendencia de usar linograbados y grabados en madera hechos especialmente para *Gong*, siguiendo la línea de revistas de vanguardia como *Litoral*, *Elipse*, *Nguillatún* y *Claridad*. Sin embargo, el estatus que *Gong* da a la tipografía y los títulos es único, pues pone en una relación totalmente horizontal esta dimensión gráfica y el contenido de los textos del tablero.

El montaje entre letras, títulos, textos e imágenes permiten leer esta revista como un ente vivo que, como si fuera materia orgánica, se renueva en cada número, intensificando el sonido y la vibración de *Gong*. Hay experimentación a nivel tipográfico y en la disposición de textos e imágenes, llevando a cabo un incipiente pero novedoso diseño, a partir de técnicas también novedosas, como el grabado y la linotipia, que entregan texturas. De este modo, se hace hincapié en aquello que Antonia Viu llama el: “discurso gráfico, entendiendo esto último, como hemos visto, en términos de una superficie impresa en la que se inscribe el texto, las imágenes, otras marcas tipográficas y los espacios en blanco” (*Materialidades* 92). Cada uno de estos materiales presentes adquiere un rol en la construcción del ensamble total que conforma esta revista, un conjunto en el que cada capa de tinta y material tiene una particular agencia. De este modo, cobra importancia no solo la impresión, la copia o la distribución, sino la condición material de esta producción en la que hay un director que aúna la red de colaboración intelectual poética y artesanal de esta revista. Los artistas de los nombres, por otro lado, le otorgan notoriedad y significación a su labor, a través de este texto que deviene imagen. En el juego entre el ensamblaje y la jerarquía de los elementos, la visualidad va de a poco ganando mayor relevancia en la medida que van avanzando los números. Si para Rogers, la revista constituye: “un entorno diseñado para mostrar, una organización conjunta

de lo visible y lo legible” (21), en *Gong* las letras y títulos expresan un deseo de cosmopolitismo y de vanguardia, que busca ser alcanzado otorgándole una agencia a la publicación que va más allá del alcance que probablemente fue establecido en su origen, el de apelar a aquellos con la “inquietud espiritual y artística de los hermanos de América” (1).

Roger Caillois en “Surrealism as a World of Signs”, se refiere a la importancia de los títulos como sustituyentes de la palabra. Estos reemplazan un objeto ante un referente (329), y funcionan como equivalentes verbales de composiciones pintadas, escritos líricos o reflejos de alguna retórica particular. En este sentido, podríamos leer el título/nombre de *Gong* de múltiples maneras: como si fuera el fragmento de una ilustración de otro libro, o de otra revista, como un “recorte sonoro”, una alegoría, una visión caleidoscópica, el subtítulo o la interjección de un libro de comic, donde el signo escrito es solo la representación escrita de una onomatopeya (¡bum, plaf, ruum!). Así, el aspecto visual, sonoro y de novedad de la vanguardia histórica es reapropiado a través de este sonido ronco y fuerte del arte nuevo de Valparaíso, que representa la fuerza rítmica de la estética vanguardista, desde un espacio cosmopolita dislocado o heterogéneo, como si fuera un ente de sonido metálico, que quiere magnetizar el entorno que pretende alcanzar. Además del texto, las letras sonoras del “gong” de la portada son infladas, rellenas, tachadas, rayadas, lo que nos permite leerlas con la carga de su propia sonoridad que retumba. La “G” en los extremos de este signo, se levanta como un instrumento, un ring de boxeo, un espacio de lucha, de revolución, de transformación estética y social, junto a un sonido de lo oriental y lo exótico, en donde tal vez aún haya resonancias del modernismo.

A modo de conclusión

Gong es un esfuerzo más de realizar el deseo de cosmopolitismo (Siskind) de situarse horizontalmente con la vanguardia y la literatura mundial, desde la calle Bellavista en Valparaíso. Es documento, archivo, testimonio literario o lectura material de una vanguardia alternativa. Su factura, sus letras, publicaciones, correspondencias y anuncios, nos llevan a experimentar la juvenil vitalidad de quienes impulsan este tablero. Pero *Gong* es también un archivo literario sonoro que continúa resonando desde el pasado para recordarnos quiénes eran los actores de ese tiempo y de ese lugar, cómo era concretamente su propuesta estética y dónde se ubicaban los colaboradores de este tablero de arte y literatura que también habla de relaciones y afinidades electivas. *Gong* mira hacia Perú, que a su vez mira

hacia lo cosmopolita, si tomamos en cuenta la gran red de *Amauta*, situándose en un juego de miradas oblicuas que nos conducen al imaginario de una vanguardia descentrada, pero también horizontal.

Esta revista busca localizarse no tanto en la cultura global sino global-latinoamericana, en sintonía con lo que afirma Antonia Viu: “las ‘revistas de revistas’ latinoamericanas cartografían, ‘digieren’, y hacen circular a nivel simbólico y material distintas configuraciones de la cultura global, de manera programática y a escala continental” (*Materialidades* 131-132).

Analizar Gong nos permite cartografiar un ensamblaje heterogéneo, en términos de Bennet, en el que opera lo humano, es decir la red de afectos, y lo no humano, es decir, lo material que también posee un discurso. También nos permite leer una publicación periódica (todo un logro para la historia de las publicaciones periódicas literarias y artísticas latinoamericanas) con 12 números, en la que se descifran redes, colaboraciones, amistades y preceptos estéticos y políticos, que en cuanto tal conforman, como hemos dicho, un “dispositivo de exposición”, en términos de Geraldine Rogers. Por último, agregamos a esta lectura de lo visible y de lo legible, una comprensión de lo material, que nos permite otorgarle relevancia a una sección solo aparentemente secundaria, para visualizarla como un todo, compuesto por contenido y gráfica.

El hilo conductor preliminar de esta investigación fue la aparición del ensayo de Vallejo en *Gong*, hecho sorprendente sobre todo porque ese ensayo se replicaba al mismo tiempo en una publicación como *Amauta*, lo que nos ayudó a ver su alcance, y reflexionar en torno al modo en que esa colaboración se había articulado con otras, viajando y plasmándose en las páginas de *Gong*. Posterior a este recorrido se consultó el catálogo de la Biblioteca Nacional, encontrando efectivamente que la entrada más antigua de Vallejo ahí registrada en Chile era de 1930 y pertenecía a la revista *Gong*: se trataba específicamente del texto sobre Maiakovski (“Vladimiro Maiakovski. Un reportaje sobre Rusia”), publicado en el número 9 del tablero, en septiembre de 1930, el cual formaba parte del extenso reportaje en Rusia, realizado por Vallejo. Este texto forma parte de un ideario vallejiano en torno al arte al servicio de la burguesía y antiburgués. Asimismo, en ambos ensayos no solo se menciona el carácter conservador y burgués del surrealismo, sino que, se apunta a denunciar la falsedad y la fórmula en la vanguardia.²¹ En segundo lugar, se localizó

21 “A su manera, ambos ensayos son una apuesta por la sinceridad y por un arte basado en una sensibilidad auténtica (no palabras nuevas, sino nuevas sensibilidades; no versos revolucionarios, sino subjetividades revolucionarias —por no poder conciliar aquello es que Maiakovski termina suicidándose”.

una selección de *Trilce* (1922), en el número 10 de *Gong*, publicada en octubre de 1930, compuesta por los poemas “VIII”, “XVII” y “XXIV”, hito que constituye la primera publicación de *Trilce* en Chile. En este número el libro de Vallejo aparece reseñado brevemente (es probable que por O. Plath) con las siguientes palabras: “encontrarán que viene con adobos rancios. No. Es que una corriente humana determina su poesía de desarticulaciones gramaticales” (2). En tercer lugar, pudimos hallar el ya citado ensayo, “Autopsia del surrealismo”, en el número 5 de la revista en mayo de 1930, después de la muerte de José Carlos Mariátegui, siendo este un número elegíaco y de homenaje al intelectual peruano. Sin embargo, revisando el volumen sobre la prosa de Vallejo antologado por Valentino Gianuzzi y Carlos Fernández, *César Vallejo. Textos recobrados*, en realidad el primer texto de Vallejo publicado en Chile (como se señaló antes), fue una crónica publicada en *Claridad* en el año 1923, titulada “Los mutilados”. En ese momento, un desconocido Vallejo (en Chile) publicaba en la revista de la Federación de los Estudiantes de la Universidad de Chile. Faltarían algunos años para que parte de su poesía apareciera en Valparaíso en las páginas de *Gong*.

De este modo, se puede integrar una dimensión temporal y sinestésica en nuestra aproximación a esta revista, que revitaliza el papel y el rol de *Gong*, devolviéndole el ronco y vibrante sonido, más allá de la falsa materialidad con que se lee el archivo PDF, la foto en la pantalla, la imagen de un texto viejo y quizás *vintage*, o romantizado por esa distancia del tiempo. De esta manera, se propone visitar las revistas desde la escucha, de modo de revivirlas y otorgarles otra dimensión, la del rumor del tiempo levantada por sus materialidades, que devienen significantes sensoriales: títulos visibles, espaciales y sonoros que reverberan como el gong de un ring, un instrumento o un eco. Un sonido con potencia ritual que tiene la facultad de transformar y de continuar resonando, exhibiendo redes, visualidades y sonidos a una lectura que incorpora la historia de las técnicas e innovaciones, incluyendo a la poesía y la imagen en una misma dimensión.

Agradezco enormemente este alcance hecho por Luis Alberto Castillo (editor de La Balanza editorial en Lima y de la revista *Pesapalabra*), en torno a la crónica de Vallejo en *Gong*, y a la relevancia de la figura del poeta ruso Vladimir Maiakovski para pensar o repensar la vanguardia.

Obras citadas

- Alberdi, Begoña. “Valparaíso a través de sus revistas: Un modelo de vanguardia heterogénea”. *Acta Literaria*, no. 47, 2013), pp. 35-50.
- Beigel, Fernanda. “El editorial como manifiesto”. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*, editado por Natalia Majluf y Adams Beverly, Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- . *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Biblos, 2016.
- Bergel, Martín. “América latina, pero desde abajo. Prácticas y representaciones intelectuales de un ciclo histórico latinoamericanista. 1898-1936”. *Cuadernos de Historia*, no. 36, 2012, pp. 7-36.
- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja negra editora, 2022.
- Bedel, Jerónimo. “Aníbal Alvial”. *Letras*, no. 21, 1930, p. 3.
- Callois, Roger. “Surrealism as a World of Signs”. *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, editado por Claudine Frank, Duke U.P, 2003.
- Castillo, Luis Alberto. “Artículo Gong”. Correo electrónico recibido por Macarena Urzúa, 4 de marzo de 2024.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana editores, 2011.
- Cruz, Pablo, et al. “Network”. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*. Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- Danke, Jacobo, y Oreste Plath. “Carta de Jacobo Danke y Oreste Plath”. Archivo Mariátegui, Lima, Correspondencia, <https://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-jacobo-dante-y-oreste-plath>. Accedido el 11 de diciembre de 2024.
- Darrigrandi, Claudia, y Antonia Viu. “Presentación: campos culturales y profesionalización de saberes en revistas latinoamericanas, 1880-1950”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 13, septiembre 2019, pp. 7-14.

- Fernández, Carlos, y Valentino Gianuzzi, compiladores. *César Vallejo. Textos recobrados*. Editorial Universitaria, 2009.
- Gutiérrez Donoso, Patricio. “Itinerario del pensamiento de José Carlos Mariátegui en Chile. 1926-1973”. *Políticas de la Memoria*, no. 16, 2016, pp. 79-96.
- Hernández, Sebastián. *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922-1945)*. Ediciones Biblioteca Nacional-Centro de Investigaciones Barros Arana, 2021.
- Herrera, Hugo. “Redes de segundo grado. De la obra hispanoamericana a la obra vanguardista expandida de Zsigmond Remenyik”. *Nueva Revista del Pacífico*, no. 78, 2023, pp. 240-258.
- . “Imaginario prometeico y vanguardia de Valparaíso: Exploraciones entre modernidad y metrópolis en la poesía de Pedro Plonka”. *Acta Literaria*, no. 43, 2011), pp. 27-43.
- . “‘Próximo a publicarse’. Sobre los paratextos sin texto de la vanguardia de Valparaíso (vestigio y especulación)”. *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*, editado por Nibaldo Acero, et al., Chancacazo ediciones, 2014, pp. 195-230.
- Lizama, Patricio, y María Inés Zaldívar. *Las vanguardias literarias en Chile*. Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Majluf, Natalia, y Adams Beverly, editores. *The Avant-Garde Networks of Amauta. Argentina, Mexico and Peru in the 1920s. Redes de vanguardia Amauta y América Latina. 1926-1930*. Blanton Museum of Art, U. Texas, Austin, Asociación del Museo de Arte de Lima, MALI, 2019.
- Memoria Chilena. “Grabado chileno contemporáneo”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100644.html>.
- . “Gong (1929-1931)”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-636574.html>.
- . “Técnicas del grabado. Grabado chileno contemporáneo”. Biblioteca Nacional, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94371.html>.
- Moraña, Mabel. “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”. *Crítica Impura*. Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 239-246.

- Muñoz Sougarret, Jorge. “Narrar el cotidiano de los portadores de la revolución social: proyecto político y artístico del movimiento vanguardista Rosa Náutica. Valparaíso, Chile (1922-1923)”. *Izquierdas*, no. 29, 2016, pp. 186-204.
- Nordenflycht, Adolfo de. “Filantropía y anarquismo: imaginario prometeico y espacios de representación de Valparaíso en Edwards Bello, Swinglehurst, Darío, V. D. Silva y González Vera”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, no. 1, 2013, pp. 53-76.
- . “La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia”. *Estudios filológicos*, no. 47, 2011, pp. 115-131.
- Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho, 1988.
- Parikka, Jussi. “Materialidad. Los fundamentos de los medios y la cultura”. *Una geología de los medios*. Caja Negra, 2021.
- Portal, Magda. *Costa sur*, prólogo de Macarena Urzúa. Descontexto, 2022.
- Petersson, Sonya. “The Significance of the Graphic Mark: The New Medium of Nineteenth-Century Illustration in Conceptual and Pictorial Practice”. *Konsthistorisktidskrift/Journal of Art History*, vol. 86, no. 2, 2017pp. 97-115.
- Remenyik, Zsigmond. *Los juicios del dios Agrella*, editado por Cristián Olivos, Ediciones del Caxicondor, 2016.
- . *Las tres tragedias del lamparero alucinado*, editado por Cristián Olivos, Ediciones del Caxicondor, 2016.
- Rogers, Geraldine. “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”. *Revistas, archivo y exposición: publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, pp. 11-27.
- Rojas Castro, Braulio. “Julio Walton Hesse, la vanguardia de Valparaíso y el activismo político y cultural. Un devenir entre el cosmopolitismo vanguardista y el internacionalismo proletario”. *Nueva Revista del Pacífico*, no. 78, 2023, pp. 214-239.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2006.
- Sánchez, Luis Alberto. *Visto y vivido en Chile*. Tajamar Editores, 2004.

- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, no. 9-10, 1992, pp. 9-16.
- Scholz, László. "Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina". *Hueso Húmero*, no. 7, 1980, p. 90.
- . "Estudio preliminar". *El lamparero alucinado. Obras en español de Zsigmond Remenyik*, editado por Scholz László. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, 2002.
- Seitz, William. *The Art of Assemblage*. The Museum of Modern Art, 1961.
- Siskind, Mariano. "El surgimiento de los discursos literario-mundiales en América Latina (1882-1925)". *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 151-244.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en Movimiento, 2020.
- Urzúa Opazo, Macarena. "Dislocaciones de la vanguardia latinoamericana: Antofagasta, Valparaíso, Nueva York y Budapest. El caso de Neftalí Agrella y su amigo Zsigmond Remenyik". *Universum*, vol. 35, no. 2, 2020, pp. 230-258.
- Vallejo, César. "Desde Europa: Los mutilados". *Claridad*, no. 119, 22 de diciembre, 1923.
- . "Autopsia del surrealismo". *Gong*, no. 5, mayo de 1930.
- . "Poemas". *Gong*, no. 10, octubre de 1930.
- Viu, Antonia. "Culturas lectoras, recortes y colaboración en las revistas Repertorio Americano y Babel". *Revista de Humanidades*, no. 35, 2017, pp. 159-184.
- . *Materialidades de lo impreso. Revistas Latinoamericanas 1910-1950*. Metales Pesados, 2019.
- Weaver, Kathleen. *Peruvian Rebel: The World of Magda Portal*. The Pennsylvania State U.P., 2009.
- Yurkievich, Saúl. "Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno", *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, no. 46:7, 1968, pp. 649-655.

Revistas de vanguardia

Letras. Santiago (1928-1930).

Gong: tablero de arte y literatura. Valparaíso (1929-1931).

Amauta. Lima (1926-1930).

Eclipse. Idearios de nuevas literaturas. Valparaíso (1922).

Nguillatún. Periódico de literatura y arte moderno. Valparaíso (1924).

Antena. Valparaíso (1922).

Boletín Titikaka. Puno (1926-1930).

Litoral. Valparaíso (1927-1928).

Bolívar. Madrid (1930-1931).

Revista Índice. Santiago (1930-1932).